

MANUEL SIMPLÍCIO GERALDO FERRO

**A RECEPÇÃO DE TORQUATO TASSO  
NA  
ÉPICA PORTUGUESA  
DO  
BARROCO E NEOCLASSICISMO**

FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2004



*Dissertação de Doutoramento em Letras, na área de Línguas e Literaturas Modernas, na especialidade de Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro.*



## PREÂMBULO

Ao abordar a recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e do Neoclassicismo, seria quase desnecessário qualquer reflexão sobre a importância do tema, não apenas na produção literária portuguesa, como na globalidade das letras europeias. Torquato Tasso é, com efeito, um daqueles poetas que se tornaram património da cultura ocidental e, simultaneamente, uma pedra viva da sua tradição literária. É que a sua mensagem não se esgotou e permanece como uma das fontes mais abundantes do progresso dessa cultura. Daí que nessa reflexão não se possa dispensar o contributo fundamental de Ítalo Calvino, através das diferentes propostas que avança no texto introdutório ao volume que intitulou *Perché leggere i Classici*<sup>1</sup>, acerca do próprio conceito de “clássico” e suas implicações.

Ponderando, pois, cada motivo adiantado nessas definições, todas elas parcelares, não é sem surpresa que verificamos que o caso específico de Torquato Tasso se pode ajustar a grande parte delas. O valor literário das suas obras não se aprecia apenas pelo valor estético, mas também pela mensagem transmitida a cada leitor, dado que cada nova leitura é tão

fecunda quanto a primeira: é assim que Tasso se transforma num autor clássico, pois “D’un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima”<sup>2</sup>. Mas é pela definição segundo a qual “Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire”<sup>3</sup>, afinal uma consequência silogística da anterior, que mais enriquece ainda a questão.

Na verdade, a validade da obra tassiana só se justifica, porque, ao longo dos séculos, continuou a transmitir um conteúdo sempre recebido, e necessariamente apropriado de acordo com a mentalidade e mundivisão de cada período e de cada leitor.

No entanto, a quantidade de testemunhos de leituras possíveis, aqui consideradas em parte, apenas se pode justificar porque os clássicos despertam um interesse tal, que desafiam continuamente o leitor/receptor a proceder a uma leitura inovadora, de modo que, ao chegarem às nossas mãos, já é vasta e rica a quantidade de novas perspectivas que permitem. Se, em certos aspectos, se torna quase impossível libertarmo-nos de algumas delas, pela sua originalidade e perspicácia, é necessário não esquecer que a leitura de um clássico representa sempre um desafio, pela riqueza inerente ao discurso literário. E, assim, o seu percurso permanece vivo ao longo de séculos, como o rasto de um cometa. Por isso, podemos igualmente defender que Tasso será também um clássico, nos termos de outra das definições estabelecidas por Calvino (“I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)”<sup>4</sup>).

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, “Perché leggere i Classici”, in: *Perché leggere i Classici*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991, pp. 11-19.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, pp. 13-14.

## Preâmbulo

---

Mas quando consideramos a abundante literatura que acusa a recepção de um autor italiano, como é o caso que pretendemos estudar, naturalmente que a explicação para esse fenómeno se define ainda através de outra dessas propostas, que Calvino enuncia nestas palavras: “I classici sono i libri che esercitano un’influenza particolare sia quando s’impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale”.<sup>5</sup>

Daí resulta um caudal riquíssimo de leituras, consolidado nas mais diferentes formas de recepção produtiva e que se evidencia não só na grande quantidade de epopeias compostas, como de comentários, prólogos-ensaios, textos introdutórios, lições académicas, sessões celebrativas ou certames poéticos, que continuamente se superam e actualizam<sup>6</sup>. E aí entra outra definição, que sustenta que “un classico è un’opera che provoca incessantemente “un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.”<sup>7</sup> E esse incessante labor resulta, portanto, da inesgotável densidade e ambiguidade do discurso literário, pois novos aspectos são continuamente valorizados e um clássico não deixa de falar aos leitores. Esse é talvez o motivo por que, nas letras portuguesas Torquato Tasso tenha tido uma recepção tão vasta e variada, desde o Barroco ao Neoclassicismo e, depois, do Romantismo à actualidade, adequando-se sempre ao gosto e às exigências dos receptores portugueses. Daí que uma outra proposta calviniana também se possa aplicar perante tais

---

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>6</sup> Cf. *idem, ibidem* p. 14: “La lettura d’un classico deve darci qualche sorpresa, in rapporto all’immagine che ne avevamo. Per questo non si racomanderà mai abbastanza la lettura diretta dei testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni. La scuola e l’università dovrebbero servire e far capire che nessun libro che parla d’un libro dice di più del libro in questione; invece fanno di tutto per far credere il contrario. C’è un capovolgimento di valori molto diffuso per cui l’introduzione, l’apparato critico, la bibliografia vengono usati come una cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui.”

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

circunstâncias: “I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti.”<sup>8</sup>

Perante a possibilidade de adequação da obra a cada abordagem – que faz dela uma obra aberta, na acepção que lhe é dada por Umberto Eco –, cada fenómeno de recepção adquire a marca pessoal de quem dela se apropria. É como se passasse, a pertencer ao património intelectual desse leitor/receptor. E um clássico torna-se aquele autor ou aquela obra, mediante o qual é permitido olhar e compreender o universo e a vida: “Il “tuo” classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui”<sup>9</sup>, afirma ainda Calvino, pelo que, no caso concreto de Torquato Tasso, além de passar definitivamente a ser considerado como referência e modelo a seguir, integra uma longa tradição literária e facultava a abertura de uma janela que permite novas perspectivas, não só sobre a épica, como sobre o mundo, em que o receptor se insere.

Deste modo, também este trabalho se encadeia, modestamente embora, nessa longuíssima tradição de manifestações que mostram como o interesse por ela suscitado chega aos nossos dias.

Elaborado para ser apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra como uma dissertação, a fim de obter o grau de Doutor na área de Línguas e Literaturas Modernas, na especialidade de Literatura Comparada, representa o culminar de longos anos de pesquisa, leituras e redacção, num labor que nem sempre foi isento de perplexidades, inquietações e alguns desânimos.

O projecto inicial é inquestionavelmente ambicioso, pois pretende tratar da recepção de Torquato Tasso na épica do Barroco e Neoclassicismo em Portugal, na sua globalidade.

---

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.



## Preâmbulo

---

Foi com esse espírito que a pesquisa decorreu, a leitura das obras se processou e a recolha de elementos teve lugar, como se torna visível na leitura dos três primeiros capítulos da dissertação. No entanto, devido à abundância do material, à extensão do texto já redigido e à escassez verdadeiramente angustiante dos prazos a cumprir, tivemos de optar por uma solução que passa por dedicar este volume à recepção da teoria do poema épico de matriz tassiana nos autores dos períodos em causa, remetendo para um segundo momento, que não tardará, a recepção da *Gerusalemme Liberata*, assim como a análise das traduções compostas durante os dois séculos em causa. A respectiva redacção está quase concluída e em breve espero poder trazê-la a público com o natural complemento de quanto neste fica dito.

Valeu-nos, no entanto, sempre o apoio daqueles que, de algum modo, nos encorajaram a prosseguir uma tarefa que, nalguns momentos mais se parecia impor pelo seu carácter exclusivamente académico. Neste momento de balanço, seria longa a enumeração de pessoas – colegas, amigos e familiares –, bem como instituições, a quem seria meu dever agradecer. Para que ninguém seja esquecido, aqui fica registado o meu profundo reconhecimento pela boa vontade e disponibilidade sempre manifestadas pelo meu trabalho. Urge, todavia, destacar aqueles que me acompanharam de mais perto neste percurso.

Agradeço à Fundação Calouste Gulbenkian a concessão de uma bolsa de estudo de curta duração, que ajudou a suportar os encargos inerentes à minha permanência em Florença, no ano lectivo de 1994-1995, permitindo um contacto mais directo com a obra tassiana, a respectiva bibliografia crítica e as perspectivas determinantes para a sua abordagem actual.

Igual reconhecimento manifesto ao Professor Doutor Riccardo Brusaglia, da Universidade de Florença, pela prontidão com que sempre me recebeu, me acompanhou nesse trabalho de leitura e abertura de pistas, e se afirmou pelo conhecimento científico e cordialidade, que dele fazem um Professor modelar.

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

Ao meu colega, Doutor António Manuel Ribeiro Rebelo, exprimo o meu reconhecimento pela disponibilidade amiga com que me ajudou nos trabalhos de formatação e impressão do texto.

Para último reservo a expressão da minha viva gratidão para com aquele Mestre e bom Amigo, com quem tive a fortuna de trabalhar ao longo de todos estes anos, facultando-me, afinal, condições muito especiais para poder conhecer a sua competência científica e o quilate da sua humanidade. Pelo interesse com que sempre acompanhou o meu trabalho, pela disponibilidade demonstrada, mesmo em momentos de menor desafogo do seu sobrecarregado tempo, pelo seu incondicional apoio, pela prontidão, com que sempre se dispôs a ceder a bibliografia pertencente à sua biblioteca particular, mais do que um Orientador, que institucionalmente me deveria acompanhar na elaboração da dissertação, o Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro é aquela figura tutelar que se impõe como universitário íntegro, sabedor e experiente, mesmo quando irreduzível, em matéria de exigência.

**PARTE I**

**PARA A RECEPÇÃO PORTUGUESA  
DE TORQUATO TASSO.**

**PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E METODOLÓGICOS**



# I

## Introdução

Sempre, ao longo dos séculos, andaram associados os nomes de Luís de Camões e Torquato Tasso. Por vezes a eles se reúnem, ora os de Homero e Virgílio, ora o de Ludovico Ariosto, dado que todos são autores de poemas heróicos que cedo se transformaram em modelos do género, além de que as obras do poeta português e do italiano, apesar das naturais diferenças que as individualizam, apresentam tais semelhanças, que não é difícil estabelecer uma série de paralelismos textuais<sup>10</sup>. Por isso, desde cedo se começou a desenvolver e a tentar fundamentar a tese de que a epopeia camoniana teria influenciado o poeta de Ferrara na composição do seu poema. Nunca, porém, foi possível aos estudiosos ultrapassar o limite das probabilidades e, sobre esta matéria, todas as afirmações continuam a merecer naturais reservas. Tratando-se de obras de poetas praticamente contemporâneos (Camões, 1524?-1580

---

<sup>10</sup>Luciana Stegagno Picchio (em “Camões: Significato di una Mostra”, in: *Camões e il Rinascimento Italiano. Mostra Bibliografica*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei / Fundação Calouste Gulbenkian / Instituto de Alta Cultura, 1975, pp. IX-XVI) identifica o núcleo do mito camoniano precisamente na binomia Camões / Tasso. Recorre ao soneto de Tasso dedicado a Vasco da Gama e Camões, de que adiante trataremos, para dele retirar os adjectivos que vêm qualificar a obra e o autor, em simultâneo — “colto” ou “dotto” e “buon” —, mostrando que à volta deles se viria a condensar o mito romântico de Camões. Um aspecto curioso deste

e Tasso, 1544-1595) e que naturalmente partilhariam códigos comuns sobre determinados aspectos da composição deste género de poesia, tal afinidade tornou-se um tópico repetido por autores de diferentes nacionalidades, colocados em vários contextos. A notícia mais antiga que encontramos sobre esta questão insere-se no comentário de Manuel de Faria e Sousa a *Os Lusíadas*. Assim, ao acentuar a posterioridade da *Gerusalemme Liberata* em relação ao poema camoniano, declara:

“Concurren a esto las imitaciones, que sería duro de negar, del Tasso en lugares de los que mas le ilustran, como se verá por todo esse comento. Assi se vê, que el Camões no alcançò a ver el Poema del Tasso, pues murio dos años antes de su impressiòn.”<sup>11</sup>

A partir desta afirmação, e à medida que vai tecendo os comentários às estâncias de cada canto, estabelece Faria e Sousa o paralelismo com alguns passos do poema tassiano que permitem justificar, a seu ver, a clara dependência do poeta italiano em relação à epopeia camoniana. É a partir daqui que se difunde por toda a Europa a convicção dessa possível relação intertextual; e o primeiro elo dessa cadeia manifesta-se na dedicatória da primeira tradução inglesa do poema camoniano<sup>12</sup>, que Sir Richard Fanshaw, ao tempo diplomata inglês na corte espanhola, endereça ao conde de Strafford<sup>13</sup>. Por sua vez, em 1755, William Julius

---

estudo é a aproximação que a autora faz do soneto em questão, não em relação às estrofes do *Orlando Furioso*, de Ariosto, mas ao Canto XXVI do *Inferno*, de Dante.

<sup>11</sup>Manuel de Faria e Sousa, “Vida del Poeta”, XIII, col. 32, in: Luís de Camões, *Lusíadas... comentadas* por Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972 (Ed. facsimilada da de Madrid, por Ivan Sanchez, 1639).

<sup>12</sup>Luis de Camões, *The Lusiad or Portugals Historicall Poem*, Now newly put into English by Richard Fanshaw, Esq., London, Printed for Humphrey Moseley, 1655.

<sup>13</sup>*Idem, ibidem*, pp. [3]-[4]: “To the Right Honorable William, Earle of Strafford, &c.: “My good Lord, I can not tell how your Lordship may take it, that in so uncourted a language, as that of Portugall, should be found extant a Poet to rival your beloved Tasso. How himself took it, I can; for he was heard to say (his great Jerusalem being then an embrio) he feared no man but Camoens: Notwithstanding which, he bestow'd a Sonet in his praise. But, admitting the Tuscan (?) superior; yet as he (with some anger) of Guarini, when he saw, by the unquestionable verdict of all Italy, so famous a Laureate as himself by that man's Pastor Fido outstript in the Dramatick way of Poetry; “Se non havuto visto il mio Aminta” (sic) – (because indeed the younger, for a Lift in this kind, was beholding to the Elder): So, and for the same cause, might my Portugall have retorted upon Him with reference to his own Epick way; If he had not seen my Lusiad, he had not excell'd it.”

Mickle, na *Introdução* a uma nova versão inglesa de *Os Lusíadas*<sup>14</sup>, viria adiantar que fora a partir de Fanshaw que Voltaire desenvolvera a ideia e insistira na questão da dívida que Tasso contraíra com Camões<sup>15</sup>. Com efeito, no capítulo VII do *Essai sur la Poésie Épique*, Voltaire afirma:

Torquato Tasso commença sa *Gerusalemme liberata* dans le temps que la *Lusiade* du Camoëns commençait à paraître. Il entendait assez le portugais pour lire ce poème et pour en être jaloux: il disait que le Camoëns était le seul rival en Europe qu'il craignît.<sup>16</sup>

No capítulo precedente dedicado a Camões, defendera que Tasso compusera o episódio dos jardins de Armida em função do conhecimento que tivera da ilha do Amores<sup>17</sup>. Por outro lado, se tão pouco fundamento tem a sua afirmação de que Tasso dominava a língua

---

<sup>14</sup>Luis de Camões, *The Lusiad; or, The discovery of India. An Epic Poem*. Translated from the Original Portuguese by William Julius Mickle, Oxford, Pinter by Jackson and Lister, 2<sup>a</sup> 1776 (1<sup>a</sup> ed.: 1755), pp. I-CLVIII.

<sup>15</sup>*Idem, ibidem*, pp. CXLVII-CXLVIII: “An unexhausted fertility and variety of poetical description, an unexhausted elevation of sentiment, and a constant tenor of the grand simplicity of diction, complete the character of the Lusiad of Camoens: A poem which, though it has hitherto received from the public most unmerited neglect, and from the critics most flagrant injustice, was yet better understood by the greatest poet of Italy. Tasso never did his judgement more credit, than when he confessed that he dreaded Camoens as a rival; or his generosity more honour, than when he addressed this elegant Sonnet to the Hero of the Lusiads: Sonnetto. Vasco, le cui felici, ardite antenne...”

Na parte final da *Introdução*, relacionada com a vida e a recepção de *Os Lusíadas* nos tempos sucessivos à sua publicação, Mickle remete para o texto de Voltaire, transcreve e traduz o capítulo do *Essai* relacionado com Camões (pp. CXXI-CXXIV), e segue de perto as ideias aí expostas, comentando-as ou corrigindo-as. Atribui a responsabilidade de alguns juízos precipitados ou errados de Voltaire ao texto que utilizou – o de Fanshaw: “When Voltaire wrote his English Essay, his knowledge of the Lusiad was entirely borrowed from the bald, harsh, unpoetical version of Fanshaw.” (p. CXXI).

Além disso, depois da sua longa *Introdução*, acrescenta um texto mais curto sobre *A Gerusalemme Liberata* e a *Henriade*, de Voltaire (*Idem, ibidem*, “Dissertation on the machinery of Tasso's *Jerusalem*, and Voltaire's *Henriade*”, pp. CLVIII-CLXVII), a fim de defender Camões contra a acusação de extravagância e absurdo, pelo facto de ter misturado o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão no seu poema. Para tal recorre à apresentação do “mecanismo”, da alegoria e do enredo de ambos os poemas que mais foram referidos ao longo do estudo introdutório de sua lavra.

Sobre as relações de Voltaire com o contexto cultural inglês, veja-se *Lettera di de E. Teza all'Amico G. de Araújo, Giudizi del Baretti e del Voltaire sopra alcuni versi dei Lusíadas*, Livorno, Tipografia di Raff. Giusti, 1899, incluído no volume de António de Portugal de Faria, *Portugal e Itália. Elenco dos manuscritos portugueses ou referentes a Portugal existentes nas Bibliotecas de Itália, precedido de um supplemento geral ao “Ensaio de Dictionario Bibliographico”*, Leorne, Typographia de Raphael Giusti, 1898, pp. 209-218.

<sup>16</sup> Voltaire, *Essai sur la Poesie Épique*, p. 759, in: Voltaire, *Œuvres Complètes*, Tome I, Paris, A. Sautet et C.e, 1827, pp. 750-767.

portuguesa a ponto de poder ler *Os Lusíadas* na versão original — o que nada leva a crer que tivesse acontecido —, já a ideia dos ciúmes de Tasso em relação a Camões lhe terá igualmente vindo pela mesma via dos comentários de Faria e Sousa<sup>18</sup>.

No ensaio que Marcus de Jong dedica ao assunto<sup>19</sup>, definem-se com precisão os elos de ligação entre os diferentes autores referidos. No entanto, esta ideia da possível influência da epopeia camoniana na *Gerusalemme Liberata* viria também a ter acolhimento favorável, senão maior ainda, no contexto italiano. Assim, recuando aos inícios do século XIX, ao tempo da valorização dos estudos historicistas, nas notas de David Bertolotti à tradução italiana de *Os Lusíadas* levada a cabo por António Nervi<sup>20</sup>, conta-se por cerca de meia centena o número de passos em que é possível estabelecer um paralelo entre os dois poemas. Para não cair em coincidências justificadas pelo uso de hipotextos comuns, fomos levado a proceder a um levantamento das obras que nos foi possível identificar que tivessem inspirado ambos os autores na composição dos versos aí referenciados<sup>21</sup>. Mesmo assim, e apesar de se

---

<sup>17</sup>*Idem, ibidem*, p. 759: « Voici une autre fiction qui fut extrêmement du goût des Portugais, et qui me parait conforme au génie italien; c'est une île enchantée qui sort de la mer pour le rafraichissement de Gama et de sa flotte. Cette île a servi, dit-on, de modèle à l'île d'Armide, décrite quelques années après par le Tasse. »

<sup>18</sup>Manuel de Faria e Sousa, *op. cit.*, XXIX, col. 54, ao enumerar os que reconheceram a grandeza poética de Camões: « El gran Tasso allà desde essotra Hesperia hizo resonar en esta sus alabanzas, sin otro conocimiento del que esta obra: i dicen muchos, que publicava èl de si no temer otro Poeta sino a Luís de Camões. »

<sup>19</sup>Marcus de Jong, “Luís de Camões e Torquato Tasso”, *Colóquio de Artes e Letras*, nº 51, 1968, pp. 54-58. Num curto ensaio de Hernâni Cidade, intitulado “Luís de Camões num Soneto de Torcato Tasso” (in: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, III Série, nº 13, 1971, pp. 139-143), o autor acusa Marcus de Jong de ser demasiado radical nas conclusões a que chega, quer na análise do soneto de Tasso, quer quanto às possibilidades de o poeta conhecer *Os Lusíadas*, avançando até com alguns aspectos que os dois poetas partilham, como o da superioridade da pena sobre a espada, numa atitude de acentuar a nobilitante tarefa do poeta.

<sup>20</sup>Tivemos acesso a duas edições diferentes de *I Lusiadi* di Luigi Camoens. Traduzione di Antonio Nervi: Milano, dalla Società Tipog. dei Classici Italiani, 1821 (2ª ed.; a 1ª ed é de 1814) e Torino, Stabilimento Tip. Fontana, 1847.

<sup>21</sup>Para além de obras que tratam especificamente das fontes dos poemas em questão, como a de José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1979, foram consultadas várias edições de *Os Lusíadas*, para a identificação do subtexto dos passos em estudo: da edição comentada por Manuel de Faria e Sousa (1639), à de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1972), reeditada por Aníbal Pinto de Castro em 1989; ou da de Hernâni Cidade (1947) à de Emanuel Paulo Ramos (1978). Do poema tassiano, tivemos em consideração, de modo semelhante, variadas edições: desde a de Guido Falorsi (1919), à de Ettore Mazzali e Francesco Flora (1952), à de Giorgio Petrocchi (1961), à de Marziano Guglielminetti (1974), à de Claudio Varese e Guido Arbizzoni (1983), à de Roberto Fedi (1993), à de Bruno Maier e Ezio Raimondi (1982), a várias



eliminar dezenas de passos, ainda restaram mais de meia dúzia de excertos em que não foi possível apurar qualquer matriz em qualquer dos poemas<sup>22</sup>. E, por vezes, não poderemos deixar de reconhecer até uma estreita afinidade no tratamento de temas comuns, ou na criação de situações quase idênticas. Logo no Canto I de *Os Lusíadas*, quando Mombaça é apresentada como “outra ilha [...] cuja gente / Eram Cristãos com Mouros juntamente” (L, I, 101, 7-8) parece ter sido o modelo para a descrição de Jerusalém, quando se dá conta do que se passa no interior da cidade e do estado em que se encontra, referindo-se à população mista de cristãos e maometanos, aqueles em desproporção perante os segundos<sup>23</sup>. Também, mais adiante, no canto VII, Vasco da Gama ao propor ao Samorim “pactos e lianças / De paz e de amizade sacra e nua, / [para] Comércio consentir das abundanças / das fazendas da terra sua e tua, / Por que creçam as rendas e abastanças [...]” (L, VII, 62, 1-5). parece encontrar paralelo no início do poema tassiano, quando Godofredo recebe os embaixadores do rei do Egipto, Alete e Argante, e o primeiro tenta dissuadi-lo do assédio a Jerusalém, propondo-lhe um pacto de amizade e de paz (“[...] l'amicizia e la pace a te richiede”; GL, II, 64, 2). Algo de semelhante acontece no episódio em que Paulo da Gama identifica e explica ao Catual quem são as figuras representadas nas bandeiras e refere a propósito de Martim Lopes: “[...] olha um Eclesiástico guerreiro, / Que em lança de aço torna o bago de ouro.” (L, VIII, 23, 3-4) parecendo, depois, que Tasso segue Camões ao fazer a enumeração dos valorosos varões que acompanham Godofredo. Quando o capitão das forças cristãs passa revista ao exército e se

---

de Lanfranco Caretti (1972, 1979 e 1983), à de Giorgio Cerboni Baiardi (1991) e à de Ferruccio Ulivi e Marta Savini (1995).

<sup>22</sup> Os passos referidos por David Bertolotti, em que não foi possível identificar qualquer subtexto conhecido, mas em que é viável estabelecer alguma analogia entre os dois poemas, são os seguintes: *Gerusalemme Liberata*, I, 39 / *Lusíadas*, VIII, 23; *G. L.*, I, 76 / *L.*, IV, 50; *G. L.*, I, 84 / *L.*, I, 101; *G. L.*, II, 64 / *L.*, VII, 62; *G. L.*, II, 82 / *L.*, VIII, 67; *G. L.*, XIX, 32 / *L.*, I, 65; *G. L.*, *Ottave stravaganti*, / *L.*, V, 47; *G. L.*, *Ottave stravaganti*, / *L.*, X, 36.

<sup>23</sup>GL, I, 84, 1-4: “Però che dentro a una città commisto / popolo alberga di contraria fede: / la debil parte e la minore in Cristo, / la grande e forte in Maometto crede.”

referem os nomes ilustres dos outros chefes militares, são citados Guglielmo e Ademaro, respectivamente bispos de Orange e Puy. Presente, está aí a mesma ideia de que ambos haviam trocado os ofícios divinos do “pio ministério” pelo exercício das armas e pelo “uso fero”<sup>24</sup>. Semelhante aproximação é possível fazer entre o discurso de Vasco da Gama ao Samorim, quando pretende tranquilizá-lo dos seus intentos e refere as dificuldades sofridas para alcançar a Índia — “Por que esperança, ou por que interesse / Viria, experimentando o mar irado, / Os Antárticos frios e os ardores / Que sofrem do Carneiro os moradores?” (L, VIII, 67, 5-8) —, e os argumentos desenvolvidos e simples usados por Godofredo, agora para se excusar das alianças ardilosas propostas pelos embaixadores egípcios, recordando as dificuldades ultrapassadas: “[...] tanto abbiám sin or sofferto / in mare, in terra, a l'aria chiara e scura, / solo acciò che ne fosse il calle aperto / a quelle sacre e venerabil mura [...]” (GL, II, 82, 1-2). Outros passos existem em que a proximidade entre os dois poemas é menos sugestiva, mas o paralelismo estabelecido aí e aqui permite, pois, defender com alguma segurança a afinidade que une as duas obras, num jogo de reminiscências, sugestões e influências. As características mais relevantes dos passos assim seleccionados conduzem ao reconhecimento de uma analogia nos conteúdos tratados e semelhança nas técnicas discursivas, mais do que num efectivo decalque textual, facto que, todavia, não impede, de nos levar a admitir que Tasso tivesse presentes os versos correspondentes de *Os Lusíadas*.

Por outro lado, o conhecimento do poema camoniano por parte de Tasso é corroborado pelo soneto que dedicou a Vasco da Gama e a Camões<sup>25</sup>. Publicado pela primeira

---

<sup>24</sup>GL, I, 39, 1-4: “L'uno e l'altro di lor, che ne' divini / uffici già trattò pio ministero, / sotto l'elmo premendo i lunghi crini, / essercita de l'arme or l'uso fero.”

<sup>25</sup> Sobre este soneto, consulte-se Pereira Caldas, *Soneto Italiano de Torquato Tasso, Cantor excelso da Gerusalemme Liberata, endereçado como encómio ao nosso Luiz de Camões*, Braga, Imprensa Commercial, 1883; António de Portugal de Faria, *Centenário da Índia. Torquato Tasso a Luiz de Camões. Soneto: Vasco da Gama*, Leorne, Typographia de Raphael Giusti, 1898; Joaquim de Araujo, *Centenário da Índia. O Soneto de Torquato Tasso a Camões e Vasco da Gama (Carta a António de Portugal de Faria)*, Genova, Tipografia R.

vez em 1586, nas *Gioie di Rime e Prose del Sig. Torquato Tasso, Quinta e Sesta Parte*<sup>26</sup>, surge em Portugal, na segunda edição das *Rimas*, de 1598<sup>27</sup>.

Vasco, le cui felici, ardite antenne  
incontro al sol che ne riporta il giorno  
spiegar le vele e fer colà ritorno  
ov'egli par che di cadere accenne,  
  
non piú di te per aspro mar sostenne  
quel che fece al Ciclope oltraggio e scorno  
né chi turbò l'Arpie nel suo soggiorno  
né diè piú bel subietto a colte penne.

---

Istituto Sordo-Muti, 1897; J. Leite de Vasconcelos, *Respigos Camonianos*, Lisboa, Separata do *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, n.º. 67-68, 1974 (1ª ed.: Lisboa, Officina Typographica, 1904); Antónia Moleirinho das Neves, *O Soneto de Torquato Tasso a Vasco da Gama*. Apresentação e análise crítica das versões, Coimbra, Faculdade de Letras, 1973. Outro estudo, de Alessandro Martinengo, “Três Sonetos em Louvor de Camões”, in: *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 319-328, vem enquadrar o soneto de Tasso dentro dos abundantes exemplos de poesia encomiástica da Renascimento italiano, ao estudá-lo juntamente com outros sonetos italianos em louvor do poeta português e incluídos nas duas primeiras edições das *Rimas* de Luís de Camões, de 1585 e 1598: os de Luís Franco e Leonardo Torriani.

Várias foram as traduções de que o soneto foi objecto nos finais do século XIX. De referir uma primeira versão da tradução da responsabilidade de J. Leite de Vasconcelos incluída em J. Leite de Vasconcelos, *Rimas Portuguezas (Commemoração Camoneana)*, Lisboa, J. E. da Cruz Coutinho – Editor, 1881, p. 8, revista posteriormente e publicada com um número considerável de correcções em J. Leite de Vasconcelos, *Respigos Camonianos*, *loc. cit.*, p. 10. A versão de João Joaquim d'Almeida Braga, de que nos chega só a primeira quadra, encontra-se inserida no estudo de Pereira Caldas atrás mencionado, na p. 8, e que ele data de antes de 1871. Em apêndice a esse estudo, apresenta-se a de José Ramos Coelho, na p. 20, aliás já publicada anteriormente em *Cambiantes. Poesias* de Ramos Coelho, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1897, pp. 145-148 e com notas nas pp. 239-241; na edição de *Os Lusíadas*, do Visconde de Juromenha; nas *Novas Poesias*, de Ramos Coelho; na *Folha avulsa do Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro, 1880; e depois ainda na *Homenagem a Camões*, do próprio autor, de 1890, p. 39; e ainda no *Círculo Camoniano*, Porto, n.º 4, 1891. São versões livre, que surgem com ligeiras variantes cada vez que o soneto é impresso. Destas duas nos dá conta também José do Canto, que nos remete para a tradução de Ramos Coelho e Pereira Caldas em *Colecção Camoniana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, pp. 141 e 192. Também Jorge de Sena se deixou seduzir por este soneto, traduzindo-o e incluindo-o no volume antológico *Poesia de 26 Séculos. Volume I: De Arquíloco a Calderón*, Porto, Inova, 1971, p. 150, e republicado no *Diário Popular*, assim como no *Ocidente. Revista Portuguesa de Cultura*, Nova Série, Número especial, 1972, p. 38. A análise de todas estas versões é feita por Antónia Moleirinho das Neves, *op. cit.*, pp. 21-46.

Igualmente numerosas foram as traduções deste soneto noutras línguas europeias: em francês, a de Duperron de Castera e a de Millié (*in*: Pereira Caldas, *op. cit.*, pp. 21-22); e em inglês, a de Fanshaw e a de Mickle (*in*: Pereira Caldas, *op. cit.*, pp. 23-24).

<sup>26</sup>Torquato Tasso, *Gioie di Rime e Prose, Quinta e Sesta Parte*. In Vinetia, ad instanza di Giulio Vasalini Libraro in Ferrara, 1586.

<sup>27</sup>*Rimas* de Luís de Camões, acrescentadas nesta segunda impressão. Lisboa, Por Pedro Craesbeek, 1598. Recentemente surgiu a reprodução facsimilada desta edição de 1598, da responsabilidade de Vítor Manuel de

Ed or quella del colto e buon Luigi  
tant' oltre stende il glorioso volo,  
ch'i tuoi spalmati legni andar men lunge;

ond' a quelli a cui s'alza il nostro polo,  
ed a chi ferma in contra i suoi vestigi,  
per lui del corso tuo la fama aggiunge.<sup>28</sup>

Apesar das variantes que se detectam nas várias lições que podemos compulsar<sup>29</sup>, sem que o sentido se lhe altere profundamente, a primeira quadra apresenta um resumo da diegese de toda a epopeia: a viagem de Vasco da Gama, bem como o seu regresso; na segunda quadra reconhece-se claramente a reminiscência do canto camoniano (*Lusíadas*, I, 3)<sup>30</sup>. Depois de pôr em relevo a superioridade da epopeia lusa em relação às anteriores, aí evidenciada através de estilemas próprios de poemas encomiásticos<sup>31</sup>, dedica os dois tercetos do soneto à memória de Camões, cujo canto levava ainda mais longe a fama dos feitos e das viagens dos Portugueses. Apesar de tudo quanto se tem dito, não faltam vozes segundo as quais Torquato Tasso não conheceria Camões, nem o seu poema<sup>32</sup>. Por um lado, porque em obras tão

---

Aguiar e Silva, autor do estudo introdutório que a antecede (Luís de Camões, *Rimas*, Braga, Universidade do Minho, 1980).

<sup>28</sup>Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, Volume II, p. 1174.

<sup>29</sup>Cf. J. Leite de Vasconcelos, *Respigos Camonianos*, *loc. cit.*, p. 12, que, assim, resume essas variantes: “Entre essa lição [a de *Gioie di rime e prose* del Sign Torquato Tasso, 1587] e o ms. de Bologna há algumas diferenças: v. 2, “incontra il” (várias edições têm “incontro al”); v. 7, “lor” (em vez de “suo”); v. 8, “dier” (por erro de cópia), e “suggetto”; v. 9, “Et hor”, e “dotto” (em vez de “colto”); v. 10, “tanto oltre”; v. 12, “Onde a noi, cui sublime è questo polo”; v. 13, “Et a chi ne ricolge i suoi vestigi”; v. 14, “fama giunge”.”

<sup>30</sup>Cf. *idem*, *ibidem*, p.12.

Cf. também Giovanni Antonio Maggi, “Vida de Camões”, in: Luís de Camões, *Lusiadi*, versione italiana di Felice Bellotti, Milano, 1862: “Il Tasso ebbe conoscenza dei Lusiadi, ed anche ne emulò qualche tratto: e nel suo Sonetto a Vasco da Gama rendette all'autore una testimonianza, della quale, siccome di pari a pari non si potrebbe immaginare nè la più ingenua quanto al lodatore, nè la più onorevole quanto al lodato.”

<sup>31</sup> Cf. Alessandro Martinengo, “Três Sonetos Quinhentistas em Louvor de Camões”, in: *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 319-328. Os estilemas próprios dos poemas encomiásticos aqui identificados referem-se às expressões hiperbólicas quando se tratam distâncias geográficas, à interpelação pessoal no *incipit* do poema e à absoluta identificação do esquema do desafio emulativo.

<sup>32</sup>Cf. John Black, *Life of Torquato Tasso*, Edimburg, John Murray, 1810, pp. 387-390, e Joaquim de Araujo, *op. cit.*, p. 4.

fundamentais para a definição do modelo de epopeia como os *Discorsi dell'Arte Poetica*, de 1587, e, depois, nos *Discorsi del Poema Eroico*, de 1594, jamais se faz qualquer alusão a *Os Lusíadas* ou ao seu autor<sup>33</sup>. Por outro, porque na edição de Veneza de 1608, o soneto aparece antecedido de um argumento, em que não só o nome do vate português aparece tão deformado que dificilmente se torna reconhecível<sup>34</sup>, como ainda porque *Os Lusíadas* são identificados como uma obra espanhola.

Do primeiro dos fundamentos invocados, pode bem dizer-se que se trata de uma introdução tardiamente acrescentada, já depois da morte do autor, por uma pessoa que provavelmente nem sequer sabia quem era Camões. Para a segunda razão, vários motivos se podem aduzir: em primeiro lugar, porque não seria de admirar que um português se designasse por espanhol, dado que *Hispania* se referia à Península Ibérica na sua totalidade; em segundo lugar, porque, em 1608, Portugal estava integrado na monarquia espanhola; em terceiro lugar, porque tal designação nos podia remeter para a versão castelhana de *Os Lusíadas* que teria eventualmente chegado às mãos de Tasso e que ele teria podido manusear. Nada leva a crer que o poeta dominasse a língua portuguesa. Para o espanhol, já o caso se nos afigura de modo diferente, pelos conhecimentos que o pai, Bernardo Tasso, revela dessa literatura<sup>35</sup>. Creio não ser necessário criar um enredo muito complicado para demonstrar que o soneto bem podia ter sido composto de encomenda por portugueses emigrados<sup>36</sup> após a

---

<sup>33</sup>Antónia Moleirinho das Neves (*Op. cit.*, pp. 10-18) mostra que a composição dos dois tratados é anterior ao período em que Tasso toma conhecimento da obra camoniana.

<sup>34</sup>*Rime del Signor Torquato Tasso*, Diuise in sei Parti. In Vinetia, Appresso Gio. Batta. Pulciani, 1608, p.111: “Loda il Sig. Luigi Cerma (sic), il quale ha scritto vn poema in lingua spagnuola de viaggi del Vasco”.

<sup>35</sup>Cf. Giovanni Maria Bertini, “Torquato Tasso e il Rinascimento Spagnolo”, in: *Torquato Tasso*, Ferrara – Milano, Comitato per la Celebrazione di Torquato Tasso / Marzorati Editore, 1954, pp. 607-671. Na primeira parte deste ensaio (pp. 607-619), o autor dedica particular atenção elementos hispânicos que é possível encontrar na obra de Tasso.

<sup>36</sup>Cf. Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, p. 692: “[...] Fu certo per invito di qualche spagnuolo che scrisse l'altro [sonetto] al Camoens, che si trova premesso all'edizione dei “Lusiadas”, di Lisbona 1633, non essendo probabile ch'egli, da giovane, avesse alcuna relazione con quel poeta, tanto simile a lui nella infelicità.”

derrota de D. António, o Prior do Crato, ou por judeus de origem portuguesa radicados em Ferrara<sup>37</sup>. Mais plausível seria que Tasso tivesse tido acesso a uma daquelas duas versões castelhanas de *Os Lusíadas*<sup>38</sup>, que datam logo dos inícios da década de '80<sup>39</sup>, justificando-se, assim, o equívoco apontado.

Depois de Tasso, também Marino não deixa de se apropriar de quatro versos do episódio de Inês de Castro (*Lusíadas*, III, 119, 5-8) para os incluir no *Adone*, além de ter aproveitado outras sugestões<sup>40</sup>. Estava, assim, aberta a fortuna de Camões em Itália<sup>41</sup>...

Paralelamente, difunde-se na Península o nome de Tasso logo após a publicação da *Gerusalemme Liberata*, aparecendo associado ao de Camões, e assim permanecendo ao longo de vários séculos. Da sua presença nas letras portuguesas nos dão conta vários estudos, embora parcelares, alguns destituídos de rigor, outros produzidos de modo assistemático. A perspectiva usada é predominantemente a da influência do poeta de Ferrara na literatura lusa, centrando-se a atenção sempre na obra ou, em casos mais raros, na sua biografia. O primeiro

---

<sup>37</sup>Cf. Marcus de Jong, *op. cit.*, pp. 56-58; Joaquim de Araújo, *op. cit.*, p. 5.

<sup>38</sup>Apesar dos escrúpulos manifestados, esta parece também ser a hipótese que Alessandro Martinengo considera mais viável: “La questione rimane quindi, per ora, insoluta, mantenendo un alto grado di probabilità il ruolo di mediazione esercitato dall'ambiente spagnolo di Roma”. (Alessandro Martinengo, “Fortuna de Camões em Itália”, p. 263, in: *Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia das Ciências, 1984, pp. 261-289). Ou, do mesmo autor, “Três Sonetos em Louvor de Camões”, *loc. cit.*, p. 322.

<sup>39</sup>São precisamente de 1580 duas as versões castelhanas de *Os Lusíadas*, uma da responsabilidade de Luís Gómez de Tapia e outra de Benito Caldera.

<sup>40</sup>Um episódio do *Adone* (X, 168 e ss.), em que Mercúrio mostra ao jovem um mapamundo, remete para a descrição do universo feita por Tétis a Vasco da Gama e aos navegadores (*Lusíadas*, X, 78 e ss); a écloga *As doces cantilenas que cantavam* e *Os Lusíadas*, IX, 72-73 inspiraram Marino na composição do idílio *Atteone*; no soneto *La bella schiava* e *La bruna pastorella* encontram-se ecos das endechas à escrava Bárbara...

<sup>41</sup>Sobre a influência da obra camoniana em Itália, veja-se Alessandro Martinengo, “La Fortuna di Camões in Italia”, in: *Studi Mediolatini e Volgari*, Bologna, Vol. II, 1954, pp. 97-174. Do mesmo autor, “Fortuna de Camões em Itália”, *loc. cit.*, e “La poesia di Camões in Italia”, a cura di Alessandro Martinengo, in: *Quaderni portoghesi*, nº 6, autunno 1979, pp. 13-16. Também de se considerar, de Giacinto Manuppella, *Camoniana Itálica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Instituto de Estudos Italianos, 1972; de José da Costa Miranda, “Camões em Itália. Camões e Ariosto”, in: *Estudos Italianos em Portugal*, Número Comemorativo do IV Centenário da Morte de Camões, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1979; e de Henrique de Almeida Chaves, *O Mito de Camões em Itália*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001.

deve-se a Arturo Farinelli ( “Tasso in Ispagna. Una versione inedita della 'Gerusalemme’”<sup>42</sup>). Aí aborda a influência do Poeta italiano nas epopeias dos séculos XVII e XVIII, o culto pela figura do Tasso, as traduções e as imitações da sua obra, para se centrar na primeira tradução de *Gerusalemme Liberata* em espanhol, devida a Bartolomé Cayrasco. O conhecimento da literatura portuguesa é superficial: quanto aos poetas portugueses, apenas lhe merecem referência Bernarda Ferreira de Lacerda e Miguel da Silveira. Embora confesse ter lido na totalidade só *O Condestabre*, de Francisco Rodrigues Lobo, declara que deixara para leitura posterior os restantes (*La Conquista de Granada*, de Duarte Dias; *Malaca conquistada*, de Francisco de Sá de Meneses; *Insulária*, de Manuel Thomás; *Destruição de Hespanha*, de André da Silva Mascarenhas, que ele, aliás, erradamente atribui a Brás Garcia de Mascarenhas, bem como a tradução da *Gerusalemme*, de André Rodrigues de Matos).

Num estudo mais extenso intitulado *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*<sup>43</sup>, que Giuseppe Carlo Rossi consagra a esta matéria, rastreia-se a recepção de Tasso em dez poemas<sup>44</sup>, de cuja análise o autor parte para dar uma ideia da grande importância que não só a sua obra poética, mas também a teórica e a figura do poeta, assumiram nas letras portuguesas. Esta apreciação completa-se com uma abordagem das traduções e dos juízos românticos sobre o texto tassiano, abarcando, assim, um percurso literário entre os finais do século XVI e os alvares do século XX.

---

<sup>42</sup>Arturo Farinelli, “Tasso in Ispagna. Una versione inedita della 'Gerusalemme’”, in: Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Vol. II, Torino, Fratelli Bocca – Editori, 1929, pp. 235-285.

<sup>43</sup>Giuseppe Carlo Rossi, *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1944. A parte relacionada com a obra de Tasso aparece posteriormente publicada com o título “Tasso na Literatura Portuguesa”, na *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo XI – 2ª Série, nºs 1 e 2, 1945, pp. 5-77. A primeira parte deste trabalho, dedica-a o autor à recepção de Ariosto em Portugal, contemplando igualmente vários aspectos: as “reminiscências”, as traduções parciais e completas, e a crítica.

<sup>44</sup>*O Condestabre*, de Francisco Rodrigues Lobo; *Affonso Africano*, de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco; *España Libertada*, de Bernarda Ferreira de Lacerda; *Malaca conquistada*, de Francisco de Sá de Meneses; *Novísimos do Homem*, de D. Francisco Child Rolim de Moura; *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro; *El Macabeo*, de Miguel da Silveira; *Virginidos*, de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos; *Destruição de Hespanha*, de André da Silva Mascarenhas; e o *Viriato Trágico*, de Braz Garcia de Mascarenhas.

Apesar de não incidir especificamente sobre a literatura portuguesa, algum interesse tem o estudo de Alessandro Tortoreto, “Il Tasso in Ispagna e in Portogallo”<sup>45</sup>. Orientado por uma preocupação fundamentalmente bibliográfica, o autor interessa-se em facultar ao leitor um elenco de obras onde reconhece a presença de Tasso em ambos os países. No que se refere à literatura portuguesa, parte das afirmações de Arturo Farinelli, remete para o estudo de G. Carlo Rossi, refere de passagem as “duas correntes épicas de Tassistas e Camoístas”<sup>46</sup>, enumera alguns dos opúsculos consagrados ao soneto de Tasso a Camões<sup>47</sup> e termina, com a indicação de duas das traduções portuguesas da *Gerusalemme*: a de André Rodrigues de Matos e a de José Ramos Coelho. No fim surgem ainda algumas remissões dispersas e não fundamentadas: para os estudos de Teófilo Braga; para a imitação de um soneto tassiano (*Amore alma è del mondo*) feita por António Álvares Soares; e ainda para a tradução do apócrifo *Veglie del Tasso*, para os dramaturgos que se inspiraram na vida do Poeta e para composições anónimas publicadas em revistas oitocentistas.

Mais circunscrito no tempo, é o ensaio de Giovanni Maria Bertini, “Torquato Tasso e il Rinascimento Spagnolo”<sup>48</sup>. Se bem que, na realidade, nada que diga respeito à literatura portuguesa aí seja abordado, este ensaio representa um contributo útil porque nele se esboça o contexto cultural da Península em que se verificou a recepção da obra poética tassiana e dos *Discorsi*.

---

<sup>45</sup>Alessandro Tortoreto, “Il Tasso in Ispagna e in Portogallo”, in: *Studi Tassiani*, 1, 1951, pp. 67-75.

<sup>46</sup>*Idem, ibidem*, p. 72.

<sup>47</sup>António de Portugal de Faria, *Centenário da Índia. Torquato Tasso a Luiz de Camões. Soneto: Vasco da Gama*, loc. cit.; e Joaquim de Araujo, *Centenário da Índia. O Soneto de Torquato Tasso a Camões e Vasco da Gama (Carta a António de Portugal de Faria)*, loc. cit..

<sup>48</sup>Giovanni Maria Bertini, “Torquato Tasso e il Rinascimento Spagnolo”, in: *Torquato Tasso*, loc. cit., pp. 607 – 671.



Neste ciclo de estudos críticos, inserem-se alguns ensaios da responsabilidade de José da Costa Miranda consagrados à obra de Tasso e à sua projecção em Portugal<sup>49</sup>. Variados são os aspectos focados com que se pretende fazer uma abordagem da figura e da obra de Torquato Tasso. Da atribulada biografia do poeta à formação do mito tassiano; da génese do poema (do *Goffredo* à *Liberata* e, depois, à *Conquistata*) a questões de crítica textual levantadas com as diferentes edições; o lugar de posição da *Gerusalemme Liberata* no contexto global da produção poética tassiana; a repercussão de Tasso em Portugal — as polémicas entre Tassistas e Camonistas, as diferentes traduções do soneto a Camões e Vasco da Gama, as censuras da Inquisição nas traduções da *Liberata* em português ou nas edições que chegavam de Itália, e as referências contidas no poema aos descobrimentos —, todos eles são tópicos suficientes para despertar no leitor uma ideia da importância de Tasso no âmbito das letras portuguesas.

Na sequência dos estudos aqui referidos, o presente trabalho procura não só aproveitar uma metodologia diferente — a estética da recepção —, que surge e se sistematiza apenas depois da publicação dos estudos referenciados, como apresentar uma abordagem sistemática

---

<sup>49</sup> José da Costa Miranda, “Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*: Atribuições do Poeta e do seu Poema”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 111 – 129; José da Costa Miranda, “Torquato Tasso, Poeta Épico: Repercussões em Portugal e confronto com Camões”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, loc. cit., pp. 130 – 166; José da Costa Miranda, “Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*: A intervenção da censura inquisitorial portuguesa”, in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. 36, 1981, pp. 47 – 56, e depois incluído em José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, loc. cit., pp. 167 – 172; José da Costa Miranda, “André Nunes da Silva: Àcerca das suas emendas à versão da *Gerusalemme Liberata*, de Tasso, por André Rodrigues de Matos”, in: *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. 31, 1984, pp. 461-466, e depois incluído em José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, loc. cit., pp. 173-178; José da Costa Miranda, “Os descobrimentos portugueses em algumas estâncias dos poemas de Ariosto e de Tasso”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, loc. cit., pp. 179-191; José da Costa Miranda, “Camões / Tasso: um confronto e algumas semelhanças segundo a crítica portuguesa”, in: *III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980). Actas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 387 – 402; José da Costa Miranda, “Ainda sobre o soneto de Tasso em louvor do Gama e memória de Camões”, in: *Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Poitiers. 24 a 28 de Junho de 1984*. Poitiers, Associação Internacional de Lusitanistas, 1988, pp. 435-440.

da recepção de Torquato Tasso na épica do Barroco e Neoclassicismo em Portugal. Na realidade, depois de procedermos a um primeiro levantamento dos dados, verificámos que não só a sua variedade era de natureza diversa, como também se referia a diferentes âmbitos da produção poética tassiana. Era, pois, possível distinguir várias linhas que norteariam um estudo globalizante da recepção de Torquato Tasso nas letras portuguesas.

As primeiras referências a este poeta devem-se a Diogo Bernardes, nos sonetos “A graça nos teus versos imprimida” e “Senhor qual sempre fui, tal sou agora”, incluídos nas *Rimas várias. Flores do Lima*<sup>50</sup>, e aí já se começa a estabelecer uma clara distinção entre Torquato Tasso e Ariosto, a propósito da concepção do poema heróico. No entanto, ao longo dos séculos XVII e XVIII, predominou a afirmação deste poeta como modelo a seguir, ao lado de Camões, devido a toda uma série de textos teóricos e críticos que discutiam as novas ideias sobre os códigos que presidiam à composição do poema heróico. Simultaneamente, toda esta discussão acompanhava o processo de recepção da *Gerusalemme Liberata*.

No âmbito da lírica, logo nas primeiras décadas de Seiscentos, António Álvares Soares revela-se um atento leitor dos sonetos tassianos, ao ponto de parafrasear um deles em “Amor alma é do mundo, Amor é mente” nas *Rimas várias*, de 1628<sup>51</sup>. Contudo, o soneto tassiano que mais projecção teve na literatura portuguesa foi o que dedicara a Camões e Vasco da Gama e que aparece em Portugal a acompanhar a segunda edição das *Rimas camonianas*, em 1598, como referimos.

*Aminta*, curiosamente, não veio suscitar em Portugal o aparecimento de um filão de drama pastoril, como aconteceu em Espanha. No entanto, não deixa de ser lido e, embora difusamente, aparece referido em inúmeras composições poéticas, muitas delas anónimas,

---

<sup>50</sup>Diogo Bernardes, *Rimas várias. Flores do Lima*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945 (1.ª ed.: 1596), pp. 123 e 125.

ainda hoje inéditas, incluídas em manuscritos das nossas bibliotecas<sup>52</sup>, ou mais tarde incluídas na *Fénix Renascida*<sup>53</sup> ou no *Postilhão de Apolo*<sup>54</sup>. De qualquer modo, a sua difusão contribuiu também, em conjunto com Sannazaro, para a formação de um ambiente que proporcionou a composição de obras como a *Lusitânia Transformada*, de Fernão Álvares do Oriente<sup>55</sup>, ou as de Francisco Rodrigues Lobo<sup>56</sup>, e se projecta no bucolismo do século XVII.

Contudo, a passagem para o século XIX, mostra-nos uma mudança de perspectiva na recepção da obra tassiana em Portugal. Garrett lê-o, exalta a sua sensibilidade e a melancolia do seu canto. A ele se refere nas *Viagens na minha terra*<sup>57</sup>, embora de modo mais alargado nas *Cartas Íntimas*<sup>58</sup>. Herculano declara preferi-lo nalguns aspectos a Camões e redige uma biografia tassiana para o *Panorama*<sup>59</sup>. Assim, a sua vida sofrida torna-se o assunto de várias obras, Torquato Tasso ganha novas simpatias pelo percurso atormentado que a existência lhe reservara e pelo cunho religioso do seu canto, insistindo-se em aspectos como a sorte adversa,

---

<sup>51</sup> António Álvares Soares, *Rimas várias*, Lisboa, por Matheus Pinheiro, 1628, p. 11.

<sup>52</sup>Veja-se como exemplo, as composições “A la puerta de Aminta” e “Cancion a Aminta”, no Cod. CXIV / 1-3, pp. 70-71 e 74, respectivamente, da Biblioteca Pública de Évora, datado do século XVII.

<sup>53</sup> *Fénix Renascida*, 5 Volumes, Lisboa, por José Lopes Ferreira, 1716, 1717 e 1718 (1º, 2º e 3º Vol., respectivamente); por Mathias Pereira da Silva e João Antunes Pedroso, 1721 (4º Vol.); e na off. de Antonio Pedroso Galvão, 1728 (5º Vol.). A título de exemplo, refiram-se duas composições, onde se cruzam dois subtextos tassianos: o *Aminta* e a própria *Liberata*. Com o título comum de “Saudades de Lydia e Armido”, ambas abordam os amores infelizes de um par de namorados, que se vê sujeito à separação por causa da guerra. Uma é de autor anónimo (embora no Cod. CXII / 1 – 1, pp. 245-275v, da Biblioteca Pública de Évora, seja atribuído a Fr. Manuel de S. José) e a outra de António Barbosa Bacelar, tendo sido incluídas no volume I, a pp. 32-77 e 77-90, respectivamente. Destes poemas resultou a “Carta de Armido para Lidia – Poesia”, do Cod. 537, do catálogo Autónomo do Fundo da Manizola, da Biblioteca Pública de Évora.

<sup>54</sup> *Postilhão de Apolo*, título abreviado de *Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apolo montado no Pegazo, girando o Universo para divulgar ao Orbe Literario as Peregrinas Flores da Poezia Portuguesa com que vistosamente se esmaltão os Jardins das Musas do Parnazo...*, 2 Volumes, Lisboa, na Offic. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762.

<sup>55</sup>Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985 (1ª.ed.: 1607).

<sup>56</sup> De Francisco Rodrigues Lobo, refiram-se *A Primavera* (lisboa, por Jorge Rodrigues, 1601), *As Éclogas* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1605), *O Pastor Peregrino* (Lisboa, por Antonio Alvares, 1608) e o *Desengano* (Lisboa, por Antonio Alvares, 1614).

<sup>57</sup>Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983 (1ª ed.: 1846), pp. 211 e 239.

<sup>58</sup> Almeida Garrett, *Cartas íntimas*, in: Almeida Garrett, *Obras*, Volume I. Porto, Lello & Irmão, 1963, pp. 1383-1389.

<sup>59</sup>Alexandre Herculano, *Opúsculos*, Vol. V, Lisboa, Presença, 1986, pp. 163-164.

a incompreensão perante o mundo, os amores não correspondidos, a própria loucura e o internamento no Hospital de Sant'Anna. A imagem do poeta, qual novo herói dos tempos modernos, sobrepõe-se à de Godofredo, modelo do herói épico. E Francisco José Pinheiro Guimarães<sup>60</sup> inspira-se nestes factos para compôr um libreto. À sua figura alia-se o ambiente bucólico da idade do ouro, reconstituído no *Aminta*, tornando-se desse modo um protótipo da figura do poeta romântico. Rodrigo de Azevedo Sousa da Câmara escreve o drama *Torquato Tasso*<sup>61</sup>, inspirado em Goethe; Cândido de Figueiredo<sup>62</sup> redige outro com o mesmo título; António Xavier Rodrigues Cordeiro compõe um poema intitulado *Tasso no hospital dos doidos*<sup>63</sup> e Manuel Fernandes de Abreu usa o mesmo título para um monólogo<sup>64</sup>. Comum a todas as obras, é o tratamento dos amores e desamores do poeta, o sofrimento e a loucura, a clausura no hospício, o desencontro com o mundo e os homens.

Com as celebrações dos centenários, o de Camões (1880) e o da descoberta do caminho marítimo para a Índia (1898), surgem ensaios, brochuras, discursos e prefácios a edições de *Os Lusíadas*, onde Tasso não é esquecido, mas onde se pretende mostrar a superioridade do poeta português, tendo em conta o carácter nacional do seu canto. Manuel Martiniano Marrecas<sup>65</sup>, Francisco da Silva Figueira<sup>66</sup>, Silva Túlio<sup>67</sup>, António de Campos

---

<sup>60</sup>Francisco José Pinheiro Guimarães, *Torquato Tasso*, Rio de Janeiro, Typ. Americana de I. P. da Costa, 1844.

<sup>61</sup>Rodrigo de Azevedo Sousa da Câmara, *Torquato Tasso*, Lisboa, Imp. C. A. da Silva Carvalho, 1842.

<sup>62</sup>Cândido de Figueiredo, *Tasso. Poema dramático*, Lisboa, Lallemand Frères, Typ., 1870.

<sup>63</sup>António Xavier Rodrigues Cordeiro, *Esparsas. Ensayos Lyricos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1889, p. 47-51.

<sup>64</sup>Manuel Fernandes de Abreu, *Tasso no hospital dos doidos*, Lisboa, 1891.

<sup>65</sup>Manuel Martiniano Marrecas, *Conferência sobre Camões, ou Dissertação didáctica em que a uma ligeira analyse das belezas do poema Os Lusíadas se junta o paralelo entre os dois famosos epicos Torquato Tasso e Camões para desaffrontar o poeta portuguez da injusta apreciação que da sua epopeia fez Mr. de Voltaire*, Lisboa, 1880.

<sup>66</sup>Francisco da Silva Figueira, *Discurso pronunciado na solenidade religiosa mandada celebrar pela Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguezia da Pena pelo Prior da mesma Freguezia, por ocasião do Tricentenário do grande épico Luiz de Camões*, Lisboa, 1880.

<sup>67</sup>António da Silva Túlio, "Camões e Garrett", in: *Semana*, Lisboa, 1851, Vol. II, nº 2. pp. 18-20.

Júnior<sup>68</sup>, Latino Coelho<sup>69</sup>, são unânimes neste parecer. Perante esta abordagem da questão, o par Camões-Tasso passa a ser substituído pelo de Camões-Dante, que o *Risorgimento* impusera como representante da cultura italiana. Todavia, José Corregedor da Fonseca ainda lhe dedica um soneto incluído em *Ruínas: sonhos d'um cataléptico*<sup>70</sup>, e Teófilo Braga, dois, na *Visão dos Tempos*<sup>71</sup>.

A consolidar a popularidade da obra e da vida de Torquato Tasso em Portugal, surge a tradução das *Veglie del Tasso*<sup>72</sup>, uma fraude literária romântica, que inclui trinta e quatro textos de carácter autobiográfico, pretensamente redigidos durante o cativeiro do poeta no Hospital de Sant'Anna, em Ferrara, forjada por Giuseppe Compagnoni. A tradução portuguesa surge em Paris, da responsabilidade de “uma portuguesa”, em 1828, com o título sugestivo de *Vigílias de Torquato Tasso*<sup>73</sup>.

Perante o panorama aqui brevemente esboçado, privilegia-se neste trabalho a recepção da obra tassiana no âmbito da épica pelos poetas, teorizadores e críticos portugueses barrocos e neoclássicos dos séculos XVII e XVIII. Assim, por uma questão de método, procedemos à sua distribuição por módulos distintos, cada um abordando uma vertente específica do tema que nos propomos analisar. Após considerações de ordem teórica e metodológica sobre os princípios da estética da recepção aplicados ao fenómeno de leitura, discussão e imitação de que foi objecto o poema tassiano em Portugal, contribuindo para a redefinição e remodelação da épica barroca, abordam-se os primeiros elementos biográficos do poeta italiano difundidos

---

<sup>68</sup>António de Campos Júnior, *Discurso Proferido no sarau em que o Gremio Recreativo de Leiria solemnizou o tricentenário de Camões*, Lisboa, 1880.

<sup>69</sup>Latino Coelho, *Panegyrico de Luiz de Camões*. Lido na sessão solenne da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 9 de Junho de 1880, Lisboa, 1880.

<sup>70</sup>José Corregedor da Fonseca, *Ruínas: sonhos d'um cataléptico*, Viana, Typ. Silva Braga, 1897.

<sup>71</sup>Teófilo Braga, *Visão dos Tempos*, Vol. IV, Porto, Livraria Internacional, 1894-1895, pp. 106-109 e 368-370.

<sup>72</sup>Giuseppe Compagnoni, *Le Veglie del Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 1992 (1ª ed.: 1803).

<sup>73</sup>*Vigílias de Torquato Tasso*, Paris, F. Didot, 1828.

no nosso país, que viriam a ser decisivos para a montagem do mito tassiano no século XIX, privilegiando aí o lugar central que a *Gerusalemme Liberata* ocupa na produção poética deste autor.

Serão, então, objecto de análise os princípios teóricos sobre o poema heróico expostos nos *Discorsi* e na *Apologia* e a reacção que perante eles tiveram os críticos e poetas portugueses, sobretudo face aos aspectos mais inovadores. Situam-se, assim, nas primeiras décadas do século XVII, as primeiras referências aos códigos que Torquato Tasso prescreve para a composição das epopeias — factor que contribui para que se afirme como um modelo a seguir. Depois que Tomé Pinheiro da Veiga, nas páginas da *Fastigimia*<sup>74</sup>, ainda privilegia Ariosto, Tasso torna-se gradualmente uma figura emblemática pelo prestígio alcançado, como pela excelência da epopeia, e a sua obra vai afirmando gradualmente um paradigma que se contrapõe ao modelo camoniano. À dualidade Ariosto-Tasso, sobrepõe-se o confronto entre Tasso e Camões. À medida que o culto de Camões se consolida, em detrimento de outros poetas épicos, a excepção diz respeito a Tasso, que é colocado em termos de igualdade, talvez pelo facto de, entretanto, se ter divulgado o soneto que compusera em honra do poeta português. Pedro de Mariz, na *Vida de Luís de Camões*<sup>75</sup>, e João Soares de Brito, na *Apologia camoniana*<sup>76</sup>, por exemplo, preservam este par, Camões e Tasso, reconhecendo-lhes o primado da épica — aspecto que ainda se vai projectar para além das páginas do Conde de

---

<sup>74</sup>Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastigimia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988 (1ª ed.: 1911, embora os manuscritos mais antigos desta obra recuem ao início do século XVII).

<sup>75</sup>Pedro de Mariz, *Vida de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980 (1ª ed. in: Luís de Camões, *Os Lusíadas*, commentados pelo Licº Manuel Correa [...], Lisboa, por Pedro de Crasbeeck, 1613, pp. [7]-[12], com o modesto título de “Ao Estudioso da lição Poética”).

<sup>76</sup>João Soares de Brito, *Apologia em que se defende a Poesia do Principe dos Poetas d’ Hespanha Luis de Camoens No canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & responde às censuras d’hum Critico d’estes tempos*, Lisboa, por Lourenço de Anvers, 1641.

Ericeira na introdução à *Henriqueida*<sup>77</sup>, um século mais tarde. Dessa aproximação resulta uma polémica que se arrasta depois da década de 20, até à segunda metade do século XVII, quer nas academias, quer entre os críticos literários. Formam-se duas tendências — a dos tassistas e as dos “camoístas” —, e a disputa aborda, num plano teórico, aspectos éticos, religiosos, estéticos, poéticos, enquanto, num plano prático, analisa questões relacionadas com a estrutura dos poemas, o seu desenvolvimento, o recurso ao maravilhoso, a caracterização do herói, entre outros aspectos mais secundários. Neste contexto se situa a obra de Manuel Pires de Almeida<sup>78</sup>, que tenta assimilar os conceitos expostos e os tópicos tratados. De modo semelhante, João Franco Barreto, na *Micrologia Camoniana*<sup>79</sup>, dá um testemunho do confronto poético com o crítico anterior, mostrando, no entanto, apreciar as excelências da poesia tassiana. Atitude paralela, revela Manuel de Faria e Sousa, nos comentários a *Os Lusíadas*<sup>80</sup>, muito embora sempre exaltando o poeta nacional e chegando a defender a pretensa filiação da *Gerusalemme Liberata* em determinados passos do poema português, antes referida<sup>81</sup>.

As achegas de D. Francisco Manuel de Melo no *Hospital das Letras*<sup>82</sup>, bem como nas *Cartas Familiares*<sup>83</sup>, revelam já um balanço do apreço sentido pela leitura do poeta italiano e, necessariamente, as circunstâncias em que o faz não deixam de proporcionar o confronto com

---

<sup>77</sup>D. Francisco Xavier de Menezes, “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, in: D. Francisco Xavier de Menezes, *Henriqueida*, Lisboa, na off. de António Isidoro da Fonseca, 1741, pp. [25] – [104].

<sup>78</sup>Manuel Pires de Almeida, Ms. 1096-A/B/C/D do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>79</sup>João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

<sup>80</sup>*Lvsíadas de Lvis de Camoens, Principe dos Poetas de España*: Al Rey N. S. Filipe IV. el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa [...] Año de 1639. Con privilegio. En Madrid. Por Iuan de Sanches [...], reeditada em edição faccimilada faccimilada comemorativa, em Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, em dois volumes.

<sup>81</sup>Vide supra pp. 14-18.

<sup>82</sup>D. Francisco Manuel de Melo, *Le Dialogue “Hospital das Letras”*. Texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1970 (1ª ed.: 1721, muito embora a dedicatória a Daniel Pinário surja datada de 1657).

<sup>83</sup>D. Francisco Manuel de Melo, *Cartas Familiares*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

Camões. Alguns círculos tornam-se mais afectos à leitura de Tasso, como modelo perfeito da poesia heróica, mas o contexto político da época, a exaltação do espírito nacionalista e a discussão à volta de certos conceitos poéticos, não deixam de insistir na defesa do poema de Camões. António de Melo da Fonseca (no *Antídoto da língua portuguesa*, de 1710<sup>84</sup>) virá fazer também uma apreciação do período subsequente, posicionando-se, contudo, numa linha de exaltação das glórias nacionais perante o acolhimento dado a Tasso. No âmbito da Academia dos Generosos, João Nunes da Cunha é referido como autor de uns “Commentos de Tasso”, quer por D. Francisco Manuel de Melo<sup>85</sup>, quer pelo P.<sup>e</sup> José de Faria Manuel<sup>86</sup>, dando azo à hipótese de ter havido sessões da Academia em que se explicava o poema tassiano ou, pelo menos, onde se abordavam as considerações teóricas expressas pelo poeta italiano acerca do poema heróico, contidas nos *Discorsi*.

Esta dualidade entre Tasso e Camões vai persistir pelo século XVIII fora. Francisco de Pina e Melo, na introdução ao *Triunfo da Religião*<sup>87</sup>, ou na *Arte Poética*<sup>88</sup>, e Francisco José

---

<sup>84</sup> António de Melo da Fonseca, *Antídoto da Língua Portuguesa*, Amsterdam, em casa de Miguel Diaz, [1710].

<sup>85</sup> D. Francisco Manuel de Melo, na “Apostrofe panegirico oração suasoria donde se celebraõ os felicissimos progressos da generosa Academia dos Generozos de Lisboa donde se incitaõ a mayores premios os Academicos Generozos de Portugal. Vltimo Abraço Litterario com que se despede da sua científica May, de seus Doctissimos Congregados Condiscipulos, Companheiros, seu sempre humilimo Filho, oje Vosso desmeritissimo Presidente D. F. M.”, Fls. 422, in: *Papéis Vários*, ms. 114 da BGUC, onde se acham incluídos *Discursos Vários Académicos da Academia dos Generosos*, Fls. 415-423v, ao falar nos trabalhos desenvolvidos nesta Academia, nomeia o contributo dos mais notáveis, e depois de exaltar as obras de António de Sousa Macedo e do Conde de Ericeira, a propósito de João Nunes da Cunha, adianta: “Quem duvida que o Sr. Joaõ Nunes da Cunha tem escrito a sua celebre Historia delRey D. Pedro de Castella, o seu Poema heroico, a sua republica, e os seus Comentos de Tasso?”.

<sup>86</sup> Cf. P.<sup>e</sup> José de Faria Manuel, “Oraçam Panegirica na Academia dos Generosos de Lisboa, em Dezanove de Março de Seiscentos e sessenta e dous”, pp. 7-8 (in: P.<sup>e</sup> José de Faria Manuel, *Terpsichore Mvsa Academica. Na Aula dos Generosos de Lisboa*, Lisboa, na Officina de Ioam da Costa, 1666, pp. 1-19). Depois de elogiar o desempenho da presidência da Academia dos Generosos por Dom António Álvares da Cunha, adianta: “Porque admiro em huma Cadeira a sciencia de Socrates, Platam, Demosthenes, na explicação de Lypsio, em outra reconheço a doçura, & elegancia de Homero, Virgilio, & Camoens, nos Comentos de Tasso; em outra venero a sabedoria de Euclides, Ptholomeo. Tico-Brahe, & Archimedes nos Dictames de De-Ville, em outra vejo a inuentua Poetica de Horacio, Iulio Cezar Scaligero, na doutrina de Aristoteles, & o que mais he, o fructo que logra em tantos filhos que della vemos sair para Vireys da India, para Governadores das Armas, para Generaes dos Exercitos, para Arbitros dos Conselhos, para Conselheiros dos Tribunaes.”.

<sup>87</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegómeno para a boa inteligência e conhecimento do Poema”, in: Francisco de Pina e Melo, *Triunfo da Religião*, Coimbra, na Off. de António Simões Ferreira, 1756, pp. I-LV.



Freire, também na *Arte Poética*<sup>89</sup>, revelam-se mais críticos perante a obra tassiana e procedem a um reajuste de conceitos críticos, já libertos das polémicas que os antecederam. Os códigos sustentados por Torquato Tasso permanecem vivos até José Agostinho de Macedo tudo fazer para revigorar a epopeia, num mundo onde o género já não tem lugar.

Paralelamente, a recepção da *Gerusalemme Liberata* nos poemas épicos barrocos dos séculos XVII e XVIII é um fenómeno que acompanha e reproduz a discussão que se fez dos conceitos teóricos. A ela se consagra o módulo seguinte. A partir da *Elegíada*<sup>90</sup>, de Luís Pereira Brandão, rara é a epopeia que não revele aspectos, ecos, reminiscências, paráfrases de passos e frases, que contribuem para a caracterização de personagens, a construção de episódios e situações, em que de mais perto ou mais longe não se siga o modelo tassiano. A *Malaca Conquistada*<sup>91</sup>, de Francisco Sá de Meneses, além da sugestão do título, inclui partes que fazem recordar os episódios de Rinaldo e Armida. *El Macabeo*<sup>92</sup>, de Miguel da Silveira, além do decalque da estrutura formal do poema, da inspiração de assunto religioso, e do tom melancólico e fatalista em que decorre a acção, imita passos como o dos amores de Tancredo e Clorinda, vividos agora pelas personagens Rodoqueo e Ariclea. O modelo tassiano, no que respeita à divisão em vinte cantos, ao modelo de herói piedoso, à unidade da acção, em que a própria atmosfera bélica ganha tonalidades tassianas, o tratamento dos sonhos, são aspectos presentes em poemas que versam tanto temas guerreiros, como religiosos: o *Condestabre*<sup>93</sup>,

---

<sup>88</sup>Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, na Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1765.

<sup>89</sup>Francisco José Freire, *Arte Poética, ou regras da verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tractadas com juizo critico*, Lisboa, na Oficina de Francisco Luis Ameno, 1748.

<sup>90</sup>Luís Pereira Brandão, *Elegíada*, Lisboa, por Manuel de Lyra, 1588.

<sup>91</sup>Francisco Sá de Meneses, *Malaca Conquistada*, Lisboa, por Paulo Craesbeek, 1634.

<sup>92</sup>Miguel da Silveira, *El Macabeo*, Nápoles, por Egidio Longo, 1638.

<sup>93</sup>Francisco Rodrigues Lobo, *Condestabre de Portugal D. Nuno Alvares Pereira*, Lisboa, por Pedro de Crasbeeck, 1610.

de Francisco Rodrigues Lobo, e *Afonso Africano*<sup>94</sup>, de Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelo Branco, revelam ecos da *Gerusalemme* na caracterização dos heróis e no desenrolar da acção bélica; a *España libertada* (1618 e 1643)<sup>95</sup>, de Bernarda Ferreira de Lacerda no tom épico-religioso da reconquista cristã; *Virginidos*<sup>96</sup>, de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, na exaltação dos valores cristãos. Os *Novísimos do Homem*<sup>97</sup>, de D. Francisco Child Rolim de Moura, remete para episódios como o da descida ao mundo subterrâneo; a *Ulisseia*<sup>98</sup>, de Gabriel Pereira de Castro, para o tratamento do sobrenatural. Outras reminiscências se detectam na *Destruição de Espanha*<sup>99</sup>, de André da Silva Mascarenhas, ou no *Viriato trágico*<sup>100</sup> de Brás Garcia de Mascarenhas, onde é possível identificar o episódio tassiano de Olinda e Sofrónio, entre outros mais. A invocação à Virgem ou a outros santos em vez das musas da tradição clássica, os concílios dos deuses infernais e as delícias da ilha de Armida tornam-se tópicos explorados até á exaustão.

Um exemplar da épica neolatina seiscentista, *Chauleidos*<sup>101</sup>, de Diogo de Paiva de Andrade, deixa transparecer o modelo tassiano nalguns dos episódios ao longo do poema. E outras obras mais tardias, já do século XVIII adiantado, quando os ventos do neoclassicismo varriam o país, remetem ainda para aspectos da *Gerusalemme Liberata*. Epígonos barrocos ou já poemas neoclássicos surgem dos prelos em simultâneo até ás primeiras décadas dos século XIX, mas em comum partilham o respeito pelo paradigma tassiano. O barroco na épica,

---

<sup>94</sup>Vasco Mouzinho de Quevedo e Castelo Branco, *Afonso Africano: poema heroico da presa de Arzila e Tanger*, Lisboa, por Antonio Alvares, 1611.

<sup>95</sup> Bernarda Ferreira de Lacerda, *Hespaña libertada*, Parte I, Lisboa, en la Oficina de Pedro Craesbeeck, 1618; Parte II, Lisboa, por Juan da Costa, 1673.

<sup>96</sup>Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, *Virginidos ou Vida da Virgem Senhora Nossa. Poema Heroico*, Lisboa, na Oficina de Diogo Soares de Bulhoens, 1667.

<sup>97</sup>D. Francisco Child Rolim de Moura, *Novísimos do Homem*, Lisboa, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1853 (1ª ed.: Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1623).

<sup>98</sup>Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia*, Lisboa, por Paulo Craesbeeck, 1636.

<sup>99</sup>André da Silva Mascarenhas, *Destruição de Espanha*, Lisboa, António Craesbeeck de Melo, 1671.

<sup>100</sup>Brás Garcia de Mascarenhas, *Viriato trágico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996 (1ª ed.: Coimbra, na Oficina de Antonio Simões, 1699).

talvez devido à forte codificação inerente ao género, vai persistir durante décadas, quando já noutros géneros, os princípios do bom gosto haviam banido os estilemas próprios deste período. *Lisboa destruída*<sup>102</sup>, do P.<sup>e</sup> Teodoro de Almeida, ou a abundante produção épica do P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo (*Viagem Estática ao Templo da Sabedoria*<sup>103</sup>, *A Criação*<sup>104</sup>, *Novo Argonauta*<sup>105</sup>, *Gama*<sup>106</sup>, *Newton*<sup>107</sup>, e *Oriente*<sup>108</sup>) são poemas moldados segundo a nova estética, embora desprovidos da vida que os autores pensavam vir incutir ao género com o fim de o revitalizar. Agostinho de Macedo chega mesmo a reescrever *Os Lusíadas* de acordo com os princípios teóricos do poeta de Ferrara... surgindo, assim, primeiro o *Gama*, depois o *Oriente*.

Com uma nova perspectiva patriótica, exaltando as terras de além-mar, o pitoresco de outros climas, ambientes e povos, e os feitos noutros continentes ou nos oceanos, surgem ainda na segunda metade do século XVIII, a *Brasileida*<sup>109</sup>, de Domingos da Silva Teles, o *Uruguai*<sup>110</sup>, de Basílio da Gama, e o *Caramuru*<sup>111</sup>, de José de Santa Rita Durão, onde é igualmente possível rastrear estilemas e situações moldadas à imagem do paradigma tassiano.

---

<sup>101</sup>Diogo de Paiva de Andrade, *Chauleidos*, Lisboa, na Oficina de Jorge Rodrigues, 1628.

<sup>102</sup>P.<sup>e</sup> Teodoro de Almeida, *Lisboa destruída*, Lisboa, na Off. de António Rodrigues Galhardo, 1803.

<sup>103</sup>P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, *Viagem Estática ao Templo da Sabedoria*, Porto, Typ. de Francisco Pererira d'Azevedo, 1854.

<sup>104</sup>P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, *A Criação*, Lisboa, Typ. do Panorama, 1865.

<sup>105</sup>P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, *Novo Argonauta*, Lisboa, na Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1809.

<sup>106</sup>P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, *Gama*, Lisboa, na Impressão Régia, 1811.

<sup>107</sup>P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, *Newton*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d'Azevedo, 1854 (1<sup>a</sup> ed.: 1813).

<sup>108</sup>P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, *Oriente*, Lisboa, na Imprensa Régia, 1814.

<sup>109</sup>Domingos da Silva Teles, *Brasileida*, 1759, apud J. Lucio d'Azevedo, "Academia dos Renascidos. A Historia. 'Desagravos do Brasil' e o poema 'Brasileida'", in: *Revista da Lingua Portuguesa. Archivo de Estudos Relativos ao Idioma e Litteratura Nacionaes*, Nº 19, Anno IV, Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, Setembro de 1922, pp. 85-95.

<sup>110</sup>Basílio da Gama, *Uruguai* (1<sup>a</sup> ed.: Lisboa, na Regia Oficina Typografica, 1769), in: Basílio da Gama, *Obras Poéticas*, São Paulo, EDUSP, 1996.

<sup>111</sup>José de Santa Rita Durão, *Caramuru. Poma Épico do Descobrimento da Baía*, Lisboa, na Régia Oficina Typográfica, 1781.

A concluir, serão abordadas as traduções feitas em língua portuguesa da *Gerusalemme Liberata* durante o mesmo arco temporal. Embora com algum atraso face às restantes línguas europeias, a difusão da obra tassiana em português fez-se logo a partir do século XVII. A primeira tradução da *Gerusalemme Liberata*, publicada em 1689, deve-se a André Rodrigues de Matos<sup>112</sup>. As emendas propostas pelo seiscentista André Nunes da Silva<sup>113</sup> a esta versão permanecem inéditas ainda hoje e revelam as alterações e discordâncias que este autor adianta para uma adequada revisão do poema. A versão que se lhe segue, de Pedro de Azevedo Tojal, apenas foi parcialmente publicada em 1738<sup>114</sup> e ficaram inéditas duas versões manuscritas de autor desconhecido, uma delas em prosa<sup>115</sup>.

Tal facto não impede, todavia, que no século XIX, a *Liberata* tivesse conhecido grande incremento em Portugal. Traduzem-se excertos e episódios avulsos da responsabilidade, entre outros de Francisco J. Xavier Monteiro de Barros<sup>116</sup>, Luís Vicente de Sismondi<sup>117</sup> (aliás o autor da única tradução conhecida do *Aminta*<sup>118</sup>, se bem que parcial,

---

<sup>112</sup>Torquato Tasso, *O Godfredo ou Hierusalem Libertada*, tradução de André Rodrigues de Matos, Lisboa, na Officina de Miguel Deslandes, 1689.

<sup>113</sup>André Nunes da Silva, ms. 50-XI-42 da Biblioteca da Ajuda, apesar de se tratar, na realidade de um exemplar da primeira edição da tradução de André Rodrigues de Matos, anteriormente referida, com as respectivas propostas de alteração ou de emenda.

<sup>114</sup> Torquato Tasso, *Godfredo ou Jersalem Libertada*, tradução de Pedro de Azevedo Tojal, Lisboa Ocidental, na Officina de Bernardo da Costa, 1738.

<sup>115</sup> Dois volumosos manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que Giuseppe Carlo Rossi conjectura serem provenientes da biblioteca do convento de Xabregas (depois de extintas as ordens religiosas), são ambos de autor anónimo, e um deles distingue-se dos restantes, fundamentalmente, porque apresenta uma versão do poema composta em prosa – a única versão portuguesa da *Liberata* que escapa ao ritmo do verso, mas que contém, em contrapartida, um comentário a todo o poema.

<sup>116</sup> Os vários trechos da *Jerusalem Libertada* que Francisco J. Xavier Monteiro de Barros traduziu ficaram manuscritos na posse, segundo informação veiculada por Inocêncio Francisco da Silva, no *Diccionario Bibliográfico Portuguez*, Vol. III (Lisboa, na Imprensa Nacional, 1859), p. 90, do senhor M. B. Lopes Fernandes, pelo que se torna hoje impossível determinar o seu paradeiro.

<sup>117</sup> Luís Vicente de Sismondi, *Ramalhete poético do Parnaso Italiano*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve, e Comp., 1843, pp. 302 – 487.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, pp. 488-495.

incluída também no *Ramalhete poético do Parnaso Italiano*, de 1843) e Bocage<sup>119</sup>. Das traduções do dealbar do século XIX, as do P.<sup>es</sup> Luís José Lopes Caeiro Pereira e João Vieira Caldas, perdeu-se-lhes o rasto. Em 1859 e em 1882, surgem mais duas edições da tradução de André Rodrigues de Matos<sup>120</sup>, e, de seguida, publicam-se as de José Ramos Coelho<sup>121</sup>, a de melhor qualidade literária, e a de João Felix Pereira<sup>122</sup>.

No fim do século XIX, verificou-se uma eclosão de traduções do soneto a Camões e a Vasco da Gama da responsabilidade de João Joaquim de Almeida Braga, J. Leite de Vasconcelos, Mendes Leal e Ramos Coelho<sup>123</sup>, série que se conclui com uma versão de Jorge de Sena, publicada já em 1971<sup>124</sup>. Afinal as comemorações do Centenário Camoniano acabavam por favorecer o interesse renovado pela épica e Torquato Tasso, além de permanecer vivo na tradição literária portuguesa, era o poeta que melhor se associava a Camões pelo espírito épico da sua obra. Ao mesmo tempo que a Itália ressurgia unificada, em Portugal, o contexto patriótico das décadas de fim de século, via nos Poetas os representantes do espírito de cada Nação. Só que, se em Portugal Camões permanece o representante da identidade nacional, em Itália, Torquato Tasso é substituído por Dante.

Esta será, apenas uma visão parcelar da recepção de Torquato Tasso em Portugal que aqui será proposta. Consciente da amplitude que tal trabalho implicaria na sua globalidade, optámos pela demarcação temporal correspondente aos limites cronológicos do barroco, de

---

<sup>119</sup> Manuel Maria Barbosa du Bocage, “Latino e seus Filhos (Episódio da ‘Jerusalem’ de Tasso, Canto IX)”, in: Bocage, *Obras*, Porto, Lello & Irmão, 1968, pp. 1380-1383; “Gildipe e Eduardo (Episódio da ‘Jerusalem’ de Tasso, Canto XX)”, in: *idem, ibidem*, pp. 1384-1386.

<sup>120</sup> Torcato Tasso, *O Godofredo ou Jerusalem libertada: poema heroico...*, traduzido na lingua portuguesa por André Rodrigues de Mattos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1859; e Torcato Tasso, *O Godfredo ou Jerusálem libertada: poema heróico*, trad. André Rodrigues de Mattos, prólogo de João Joaquim d’Almeida Braga, Coimbra, Livraria da Universidade, <sup>3</sup>1882.

<sup>121</sup> Torquato Tasso, *A Jerusalem Libertada*, vertida em Oitava Rima Portuguesa por José Ramos Coelho, Lisboa, Typographia Universal, 1864.

<sup>122</sup> Torquato Tasso, *A Jerusalem libertada*, trad. João Félix Pereira, Lisboa, Typ. Comercial, 1877.

<sup>123</sup> Vide supra nota 25, p. 18.

acordo com a proposta apresentada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva<sup>125</sup>, segundo o qual o barroco literário abarca todo o século XVII e ainda a primeira metade do século XVIII, embora remetendo, sempre que for considerado oportuno, para obras que possam eventualmente ultrapassar as balizas temporais deste período, como será o caso de alguns epígonos atrás referidos, e do neoclassicismo, fazendo-o alargar-se até aos inícios do século XIX.

De igual modo, tratando-se de um fenómeno evidente de recepção literária, foi no âmbito da literatura comparada, em sentido mais lato, que encontramos propostas de análise que nos viabilizaram uma orientação metodológica, em que os princípios de análise textual se interrelacionam com as áreas de história literária e da teoria da literatura. Como iremos centrar o nosso estudo na repercussão que as obras de Torquato Tasso tiveram nas letras portuguesas, pretendemos ver nos textos épicos portugueses dos séculos XVII e XVIII o resultado de um conseguido processo de recepção. Foi assim que, ao considerarmos o princípio dialógico<sup>126</sup> do texto literário, tal como Hans Robert Jauss o apresenta, visámos analisar o modo como estas obras se integram não só no horizonte de expectativa da produção literária dos autores barrocos portugueses, como também no contexto cultural da época.

---

<sup>124</sup> Vide supra nota 25, p. 18.

<sup>125</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1986, pp. 454-455 e 479-480, e ainda o Cap IV, intitulado “O Maneirismo e o Barroco na Periodização da Literatura Portuguesa” da sua Dissertação de Doutoramento (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de estudos Românicos, 1971, pp. 189-219).

<sup>126</sup> Hans Robert Jauss, “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, in: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., 1973 (1ª ed.: 1970), pp.144-207. Cf. p. 169: “Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht. Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus, das sowohl in der Beziehung von Mitteilung und Empfänger wie auch in den Beziehungen von Frage und Antwort, Problem und Lösung erfaßt werden kann.”

## II

### **Teoria e Métodos de Análise**

A presença de Torquato Tasso no âmbito da teorização literária torna-se de capital funcionalidade porque revela a sua fundamental importância em termos de ponto de chegada de toda uma reflexão teórica, sobretudo consagrada ao género épico, durante o Renascimento e Maneirismo italianos, num momento em que uma nova atitude perante a vida e uma nova sensibilidade, correspondentes ao gosto e às exigências do tempo, obrigavam a uma revisão das normas e códigos poéticos até então vigentes. Por isso a sua obra se transforma num campo de eleição para nela se aplicarem os princípios da estética da recepção. Todavia, não é menor a sua importância, se procurarmos avaliar o alcance da sua recepção noutros contextos literários, nomeadamente o português, pela variedade de elementos que a denunciam e pelo vasto espaço de tempo em que se manifesta, possibilitando o aparecimento de uma variada gama de fenómenos passíveis de análise, a partir de perspectivas múltiplas.

É hoje corrente o conceito de “reescrita”<sup>127</sup> no âmbito da crítica e da teorização literária. Estreitas são as relações que tal conceito estabelece com o de “intertextualidade”, em voga há já largas décadas, e com o princípio da imitação<sup>128</sup>, a *imitatio* latina ou a μιμεσις grega, sobretudo afirmado na época do Renascimento<sup>129</sup>. Hoje, porém, não se poderá falar de tal fenómeno se não tivermos em conta o contributo decisivo que a Escola de Constança trouxe aos estudos da literatura com a formulação da estética da recepção.

Desde que Hans Robert Jauss proferiu a lição inaugural na Universidade de Constança, em 1967, múltiplas têm sido as abordagens de que a estética da recepção foi objecto, visando lançar luz sobre fundamentos teóricos e históricos capazes de suscitar novos trabalhos, que se alarguem a áreas vizinhas, e permitam uma nova reflexão sobre a hermenêutica<sup>130</sup>, a heurística, as novas vias da pedagogia e da didáctica, ou, num círculo mais restrito relacionado com o âmbito da literatura, uma nova visão da história literária ou de conceitos teóricos, como o dos géneros, já para não referir a própria componente estética do

---

<sup>127</sup>Sobre o conceito de “reescrita”, veja-se António Manuel Ribeiro Rebelo, “A Problemática da Tradução-Imitação em duas Elegias de António Ferreira”, (in: *Humanitas*, XXXIX-XL, 1987-1988, p. 232): “A palavra “reescrita” sugere que um autor, baseando-se numa ou em várias obras anteriores, reescreve a mensagem acrescentando, omitindo, alterando a matéria literária imprimindo-lhe o seu cunho pessoal com uma perfeição estilística tal que resulta uma obra de arte.”

Maior relevo lhe dá Maria Marta Dias Teixeira Anacleto, nos capítulos iniciais de *Escrita e Reescrita do Texto Ficcional Bucólico. A Recepção do Romance Pastoril Ibérico em França (Séculos XVI-XVIII)*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2000, pp. 9-80, intitulados “Do estudo do texto literário e da comparação (Introdução)” e “Da representação do texto literário (Processos de reescrita e fenómenos de tradução e recepção)”, com base na bibliografia mais recente disponível sobre esta matéria.

<sup>128</sup>António Manuel Ribeiro Rebelo, *op. cit.*, pp. 234-235. Seguindo o pensamento de Gilbert Highet (*The Classical tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, London, Oxford, New York, Galaxy, 1967), sobre a tradução na época do Renascimento, apresenta-se uma clara distinção de dois tipos de “imitação”, na p. 104: “Imitation is of two types. Either the modern author decides that he can write poems in Latin which are as good as those of Vergil and his models; or else, much more rarely, he attempts to write books in his own language on the exact pattern of the Latin or Greek works he admires.”

<sup>129</sup>Recordem-se para o efeito as Cartas Familiares XXII 2 e XXIII 19, de Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio, de 1359; as cartas de Poliziano a Paolo Cortese, datáveis provavelmente de 1490; as cartas trocadas entre Pico della Mirandola e Pietro Bembo, de 1512-1513; a intervenção de Erasmo de Roterdão sobre a questão da imitação, contida no diálogo intitulado *Ciceronianus*, de 1528; e ainda o pequeno tratado sobre a questão da imitação de Giullio Camillo, de 1530, mas apenas publicado em 1544.

<sup>130</sup>Cf. Luiz Costa Lima, “O Leitor demanda (d)a literatura”, pp. 52-53, in: Luiz Costa Lima (ed. lit.), *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 9-39.



texto literário. Naturalmente que, para uma abordagem da recepção da *Gerusalemme Liberata*, bem como da concepção de poema épico segundo o modelo estabelecido por Tasso nos *Discorsi*, na *Apologia*, ou nos textos da polémica com a Crusca, são os princípios teóricos da estética da recepção que nos hão-de servir de suporte teórico e metodológico, embora perspectivando tais pressupostos num contexto mais amplo, que a literatura comparada disponibiliza, permitindo assim a abertura para outras áreas que a integram. Recuperam-se, deste modo, embora repensados num ângulo diverso, estudos, experiências, dados e conclusões, outrora concebidos como o estudo das “influências” de um autor, ou a sua fortuna noutra país<sup>131</sup>, o destino das obras, a reacção por elas suscitada – de rendição incondicional ou resistência –, entre outros aspectos, sobretudo se tivermos em conta a conceito de literatura comparada apresentado de modo sucinto por Jean-Marie Carré<sup>132</sup>, ou, numa perspectiva mais actualizada, por Claude Pichois e A.-M. Rousseau<sup>133</sup> ou Gerhard R. Kayser<sup>134</sup>. Aliás, é antiga

---

<sup>131</sup>Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 59, definem de modo muito sintético estes conceitos: “[Designa-se] por “influência” a inserção de uma obra estrangeira num texto; “fortuna” a expansão da obra de um grande escritor estrangeiro numa literatura ou numa cultura [...]”.

<sup>132</sup>Jean-Marie Carré, “Avant-propos” a M.-F. Guyard, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1951, pp. 5-6: « La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire.[...] La littérature comparée est une branche de l'histoire littéraire: elle est l'étude des relations spirituelles internationales, des rapports de fait qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle, Walter Scott et Vigny, entre les œuvres, les inspirations, voire les vies d'écrivain appartenant à plusieurs littératures. Elle ne considère pas essentiellement les œuvres dans leur valeur originelle, mais s'attache surtout aux transformations que chaque auteur fait subir à ses emprunts. Qui dit influence dit souvent interprétation, réaction, résistance, combat. [...]D'ailleurs on s'est peut-être trop précipité sur les études d'influence. Elles sont difficiles à mener, souvent décevantes. On s'y expose parfois à vouloir peser des impondérables. Plus sûre est l'histoire du succès des œuvres, de la fortune d'un écrivain, du destin d'une grande figure, de l'interprétation réciproque des peuples, des voyages et des mirages.[...]Enfin la littérature comparée n'est pas la littérature générale. Elle peut y aboutir: pour certains elle le doit. »

<sup>133</sup>Claude Pichois e A.-M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967, p. 174: « La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. »

<sup>134</sup>Gerhard R. Kayser, *Introdução à Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pp. 368-389: “A comparatística é proveitosa e actualmente “possível” quando compara sistemas de géneros em segmentos delimitados historicamente, quando analisa traduções, quando segue a recepção e adaptação para lá de determinadas barreiras culturais. Em todos estes casos deparamos com o fenómeno das

a ideia de que, depois da acção do indivíduo sobre a génese das obras, nada é mais determinante do que a acção dos livros já existentes sobre as obras em gestação<sup>135</sup>. Tal teoria deve-se a Brunetière, que apesar de considerar que cada obra é o resultado da soma de todas as anteriores, defende, no entanto, que apenas são de ter em conta aquelas que constituem o cânone literário<sup>136</sup>.

Por outro lado, não é menos certo que a literatura comparada aparece, logo no início, como uma tomada de consciência do cosmopolitismo literário, e a história das relações internacionais, numa perspectiva literária, centra a sua atenção em determinados nomes de autores desde sempre considerados marcos de referência. Torquato Tasso é um desses autores, pelo que a sua obra cedo foi objecto de estudo, tendo em conta o modo como foi divulgada nalguns países europeus. É possível que tal interesse se deva ao facto de se adequar plenamente aos métodos e princípios propostos para a realização de estudos de recepção, sobretudo como foram expostos por Gerhard R. Kayser<sup>137</sup>. No entanto, parecem ser os

---

diversas normas estéticas, consoante os diversos contextos culturais ou históricos, que dizem respeito a formas métricas ou estilísticas específicas, assim como a aspectos temáticos e também a postulados fundamentais como o da verosimilhança ou do “bienséance”, aos quais a produção estética está sujeita.”

<sup>135</sup>Cf. F. Brunetière, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, Parma, 1980, p. 20, apud Jean-Marie Schæffer, *Che cos'è un genere letterario*, Torino, Pratiche Editrice, 1992, pp. 48-49, onde Brunetière apresenta a questão da evolução dos géneros numa perspectiva darwinista, tal como a defendera nos fins do século XIX: “[...] In letteratura e in arte, dopo l'influenza dell'individuo, è l'azione delle opere sulle opere che più agisce. O vogliamo competere nel loro genere con loro che ci hanno preceduti: ecco come si perpetuano i procedimenti, come si fondano le scuole, come si impongono le tradizioni; o pretendiamo di fare cosa completamente diversa da quanto essi hanno fatto: ecco come l'evoluzione si oppone alla tradizione, come le scuole si rinnovano, come i procedimenti si trasformano.”

<sup>136</sup>Cf. Jean-Marie Schæffer, op. cit, p. 54.

<sup>137</sup>Gerhard R. Kayser, op. cit, das advertências que enuncia, consideramos de particular relevância para o trabalho aqui desenvolvido, as seguintes apresentadas a pp. 297-298: “- A investigação comparatista deveria privilegiar, como termos de comparação, obras (obras individuais de um autor ou o conjunto da obra) na sua respectiva totalidade, pois só o conjunto significativo constituído na e através desta totalidade permite uma análise aprofundada.

- Se se optar por termos de comparação que sejam mais pequenos do que as respectivas obras na sua totalidade, então é imprescindível que se escolham unidades nas quais se cristalize de algum modo o tal conjunto significativo e, em vez de as isolar, inserir estas unidades no respectivo contexto e interpretá-las através do conjunto da obra. [...]

- Na análise das unidades de comparação acima referidas é indispensável verificar se estas ocupam uma posição de comparável no interior das respectivas obras, se o nível significativo a que pertencem é idêntico. [...] »

princípios adiantados por Yves Chevrel que tocam de modo mais evidente as áreas que soblevam para o estudo da recepção da *Gerusalemme Liberata* e dos textos relacionados com a teorização do poema épico, segundo o paradigma tassiano. Tendo em conta o vasto período abrangido pelo *corpus* dos poemas épicos portugueses, um dos objectivos a alcançar será o de delinear o percurso da evolução da epopeia, tomando como objecto privilegiado um conjunto representativo de obras, ao mesmo tempo que se valoriza a circulação do poema tassiano, estabelecendo os laços de dependência daqueles em relação a este último. Para o efeito são ainda de considerar um conjunto de textos teóricos, alusões e declarações, pertinentes para se definirem, não apenas as “invariantes” do poema épico, mas afinidades com outros géneros, contaminações, modelos seguidos e sua apropriação<sup>138</sup>. As relações de intertextualidade adquirem, assim, nova projecção por denunciarem as dependências existentes na composição de obras distanciadas no tempo e no espaço, ao mesmo tempo que contribuem para perspectivarmos de modo diferente o estudo das “fontes”<sup>139</sup>. A estética da recepção vem enriquecer esta vertente da literatura comparada, uma vez que o diálogo intertextual deixa de se verificar exclusivamente entre textos literários, renunciando a uma dimensão histórica da própria literatura, que a separa dos acontecimentos e dos condicionalismos histórico-sociais<sup>140</sup>. As estruturas do texto só adquirem relevância, então, se forem suficientemente valorizados a sua função e o seu contexto, segundo defende Wolfgang Iser<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup>Cf. Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989, pp. 39 e 44.

<sup>139</sup>Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 60 e pp. 89-97.

<sup>140</sup>Cf. H. R. Jauss, *The dialogical and the dialectical Neveu de Rameau*, Berkeley, The Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture, 1983, p. 61, e Regina Zilberman, *Estética da Recepção e História da Literatura*, S. Paulo, Ática, 1989, p. 109.

<sup>141</sup> Cf. Wolfgang Iser, “Zur problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie. das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe”, in H. Sund e M. Timmermann (Hrsg.), *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz, Universität Konstanz, 1979 [Trad. port. de Luiz Costa Lima, “Problemas da Teoria da Literatura Atual: O imaginário e os conceitos-chaves da época”, in: Luiz Costa Lima,

E se René Wellek e Austin Warren<sup>142</sup>, quando tratam de abordar a relação da literatura comparada com a literatura geral e as literaturas nacionais, falam da comparação formal entre literaturas (abrangendo movimentos, figuras e obras; estabelecendo paralelos e afinidades; ou salientando divergências entre o desenvolvimento literário de uma nação e de outra<sup>143</sup>), reconhecem que os estudos de literatura comparada abrangem campos diversos e diferentes grupos de problemas, pelo que assentam na necessidade de integrar este tipo de estudos nas correntes mais actuais da investigação literária. Tendo como referência a escola de comparatistas franceses, acentuam a necessidade de se coligir mais do que informações relativas às notas críticas, traduções e influências. Fazem sentir a necessidade de examinar a imagem, o conceito em que um autor é tido num determinado momento, de analisar os factores de transmissão e o fenómeno de recepção, ou seja, de valorizar o ambiente e a situação literária dominante no momento em que se verifica a difusão da obra de um determinado autor estrangeiro noutro contexto<sup>144</sup>.

Só deste modo é possível ir mais longe: para além de se definir o modo de recepção do poema tassiano, serão ainda de considerar as potencialidades da obra, capazes de projectar novos valores, quer em termos estéticos, quer em termos axiológicos, além do contributo dado para a demarcação mais nítida de aspectos de periodização literária, tomando como referente

---

*Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, Rio de Janeiro, F. Alves, 1983, pp. 359-383], pp. 370-371: “[...] As estruturas do texto literário só se tornam relevantes pela função do texto. Pode-se por certo dizer que o êxito do conceito de estrutura permite esperar que se mostre a importância do conceito de função. Neste sentido, os conceitos-chaves da época, como os de função e comunicação, dependem do de estrutura e não são de modo algum compreendidos como o seu ultrapasse.

[...] O conceito de função tematiza a contextualidade do texto e elucida a relação recíproca que o texto e contexto entretêm. Por um lado, o texto literário reúne e acumula muitos outros textos, os quais, em sentido estrito, podem ser literários e relacionar-se à literatura precedente, mas que também podem ser contextuais, na medida em que retratam convenções sociais, normas e valores. De tal maneira o texto literário contém em si textos e contextos que faz ressaltar as selecções que efectua de sua ambiência (Umwelt), assinalando como esta intervém no texto.”

<sup>142</sup>René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Europa-América, s.d. (1ª ed.: 1942).

<sup>143</sup>René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, pp. 53-54.

aspectos genológicos, aqui concretamente relacionados com a produção de poemas épicos<sup>145</sup>. E estas questões tornam-se tanto mais complexas, quanto mais transparentes e rectilíneas parecem a um olhar desprevenido: se bem que a epopeia seja um género altamente codificado, não esqueçamos que Schiller<sup>146</sup> sustentava a impossibilidade de conceber um género em todo a sua pureza; e recordemos que o próprio Platão considerava a epopeia um género misto, nela se misturando representação e narração<sup>147</sup>.

Desta forma, a literatura comparada proporciona mais do que a identificação de fontes, influências e fortunas. Aliás, semelhantes estudos acabam por ficar limitados no seu alcance, porque incidem sobre ecos de obras de referência (na generalidade, traduções e imitações) ou sobre a pré-história dessas composições, inserindo, neste âmbito, a questão das formas literárias e fazendo recair a atenção sobre factores externos relativos à obra analisada<sup>148</sup>.

De qualquer modo, este tipo de abordagens constitui um contributo para a concretização do conceito de “literatura geral ou universal”<sup>149</sup>, forjado ao longo dos séculos desde a sua formulação por Wolfgang Goethe<sup>150</sup>, se bem que Paul van Tieghem<sup>151</sup>, em 1921, tenha distinguido orientações e objectivos distintos para a literatura geral e para a literatura comparada.

Ao visarmos uma abordagem sistemática da recepção da obra de Torquato Tasso durante os séculos XVII e XVIII, verificamos que esse trabalho apresenta várias vertentes

---

<sup>144</sup>René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 55.

<sup>145</sup>Cf. Yves Chevrel, *op. cit.*, pp. 29-40 e 53.

<sup>146</sup>Carta de Schiller a Goethe, de 29 de Dezembro de 1797, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. Band: 1794 – 1797*, München, Verlag C. H. Beck, 1984, pp. 465-467.

<sup>147</sup>Platão, *República*, Lisboa, Função Calouste Gulbenkian, 1980, 399 d sqq, pp. 129 -130.

<sup>148</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 56.

<sup>149</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.* p. 56-57.

<sup>150</sup> Wolfgang Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 31 Januar 1827; *Kunst und Altertum* (1827), in: *Werke. Jubiläumsausgabe*, vol. XXXVIII, p. 97.

<sup>151</sup>Paul van Tieghem, “La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale” in *Révue de synthèse historique*, XXXI, 1921, pp. 1-27. Aqui se defende que a literatura geral estuda os

para as quais se torna necessário estabelecer tratamentos diferentes do ponto de vista da crítica literária, uma vez que incide, por um lado, na produção épica daquele período em Portugal e, por outro, na teorização do poema épico que a acompanhou e agitou, não descurando a análise das traduções que ao tempo foram feitas, nem os primeiros elementos que contribuíram para a génese do mito tassiano. Deste modo, a sua realização constituiu, simultaneamente, um momento privilegiado de reflexão sobre os conceitos em que consiste a fundamentação teórica a que recorreremos para a sua execução.

Tratando-se de um fenómeno evidente de recepção literária, foi, pois, no âmbito da literatura comparada, em sentido mais lato, que encontramos propostas de análise que nos permitiram uma orientação metodológica, porque esta se impunha como uma área suficientemente ampla: para além de definir paralelos e afinidades dentro de literaturas ou contextos culturais distintos<sup>152</sup>, como afirmámos, revela fenómenos de influências ou de recepção de obras, temas e autores noutros contextos literários<sup>153</sup>, e analisa o impacto dos assuntos, ideias ou motivos em literaturas estrangeiras, bem como, sempre que seja necessário, procede à identificação das fontes<sup>154</sup>. Em termos objectivos, neste âmbito faz-se sentir a necessidade de se seguirem pressupostos metodológicos em que os princípios de análise textual se interrelacionem com as áreas de história literária e da teoria da literatura<sup>155</sup>, impondo por vezes a revisão do conceito de “texto”, definindo as contingências, as constantes

---

movimentos e modas literárias que transcendem os contextos nacionais, enquanto a literatura comparada aborda as relações entre duas ou mais literaturas.

<sup>152</sup> René Wellek e Austin Warren, “Literatura Geral, Literatura Comparada e Literatura Nacional”, p. 54, in: R. W. e A. W., *op. cit.*, pp.53-62.

<sup>153</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 55.

<sup>154</sup> Marius-François Guyard, *La Littérature Comparée*, P.U.F., 3<sup>a</sup>ed.: 1961 (1<sup>a</sup>ed.: 1951), pp. 12 – 26.

<sup>155</sup> P. Brunel, Cl. Pichois e A.-M. Rousseau, em *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (Paris, Armand Colin, 1983, p. 12) vão mais longe ao proporem a abertura das relações da literatura às artes, em geral, ou a outros processos de comunicação de massas (a banda desenhada, a paraliteratura), recorrendo, para o efeito, a pressupostos semiológicos. Nesta perspectiva, consideram o espaço da literatura comparada tão amplo, quanto mais enriquecido, assumindo-se como um novo humanismo.

e as suas invariantes, sobretudo se forem tidas em conta as propostas mais modernas<sup>156</sup>. Deste modo, no âmbito da literatura comparada, é possível acolher novas sugestões, que vão continuamente aparecendo e incidindo em categorias constituintes do universo literário, que têm a função de modelar os vectores de universalidade do mundo das letras (os temas, os mitos, ou ainda as estruturas temporais e espaciais da literatura)<sup>157</sup>.

Todavia, ao centrarmos o nosso estudo na repercussão que as obras de Torquato Tasso tiveram nas letras portuguesas, pretendemos ver nos textos épicos portugueses dos séculos XVII e XVIII o resultado de um conseguido processo de recepção. Foi assim que, ao considerarmos o princípio dialógico do texto literário<sup>158</sup>, tal como Hans Robert Jauss o apresenta, visámos analisar o modo como estas obras se integram não só no horizonte de expectativa da produção literária dos autores barrocos e neoclássicos portugueses, como também no respectivo contexto cultural. Neste sentido, as composições aqui analisadas devem ser entendidas como uma forma de recepção activa, uma resposta actualizada à leitura que o texto original suscitou<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> Cf. Yves Chevrel, *op. cit.*, pp. 97-117, onde o autor dedica particular atenção a este aspecto no capítulo VI, intitulado “Vers une poétique comparatiste?”.

Em 1990, Yves Chevrel, na sua intervenção subordinada ao título “Où en sont les études comparatistes de réception? Bilan et perspectives”, in: *Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso de Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Vol. I, Lisboa, A.P.L.C., 1990, pp. 21-30, considera como uma via a explorar a resultante da confluência da orientação seguida nos estudos centrados no conceito de “influência” (no emissor), com a que se identifica com a estética da recepção. Através dessa convergência, viabilizar-se-ia o enriquecimento do discurso crítico e a possibilidade de novas experiências serem levadas a cabo (como, por exemplo, a conciliação de uma abordagem sincrónica de um tema, assunto ou qualquer outro aspecto, com estudos efectuados numa perspectiva diacrónica).

<sup>157</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 111.

<sup>158</sup> Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., <sup>3</sup>1973 (1ª ed.: 1970), pp. 144-207. Cf. p. 169: “Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich dieständige Umsetzung von einfahrer Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht. Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus, das sowohl in der Beziehung von Mitteilung und Empfänger wie auch in den Beziehungen von Frage und Antwort, Problem und Lösung erfaßt werden kann.”.

<sup>159</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 170-171.

Este fenómeno de recepção vem, pois, ao encontro de um programa de estudos apoiado fundamentalmente na efectiva recepção histórico-literária da *Gerusalemme Liberata*, em maior escala, mas também na dos *Discorsi dell'Arte Poetica*, e até em dados de carácter biográfico relativos ao autor.

Contudo, se a estética da recepção foi aclamada pela abertura a novas áreas de pesquisa e pela possibilidade de aquisição de novos resultados, também se devem reconhecer nos princípios seguidos na sua aplicação algumas limitações, que cedo levantaram vozes críticas de alguma validade para o trabalho aqui desenvolvido. Na esteira do pensamento de B. Gicquel, Stéphane Santerres-Sarkany refere que a Escola de Constança reduzira a noção de leitor histórico ao ideal do tipo letrado, ao mesmo tempo que denuncia a dependência patente nos estudos de Iser de uma fenomenologia existencial como pano de fundo filosófico<sup>160</sup>. Chega mesmo a defender que só os amadores e os profissionais de letras – os que se situam numa camada sócio-culturalmente mais elevada – tiveram direito de cidadania na constituição do horizonte de expectativa<sup>161</sup>. Ora, um investigador que se dedique à pesquisa de elementos que reflectam a recepção da obra de um autor como Torquato Tasso, num período separado do nosso tempo por vários séculos, terá de admitir as limitações que esta crítica representa para a teoria da recepção. Os dados que se nos deparam apenas reflectem o conhecimento da obra por um escol intelectual restrito, remetendo para a sombra do esquecimento outros dados, porventura pertinentes, mas que escapam por não terem ficado registados. Poderiam ser elementos de carácter mais impressionístico, menos reflectido, mas de qualquer modo,

---

<sup>160</sup>Cf. Stéphane Santerres-Sarkany, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1991, p. 84.

<sup>161</sup>Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 61, ao definir o “horizonte de expectativa” ou horizonte de espera”, como é chamado, aparece como algo mais do que um sistema de normas e de atitudes de um público determinado num momento histórico preciso, precisando, no entanto, que os elementos que o constituem o situam no interior do fenómenos literário, pressupondo o domínio de noções como as de “género” literário, as “normas estéticas” ou a própria ideia de “distância” linguística.



importantes para o modo de divulgação e circulação de um autor como Tasso, num determinado ambiente cultural, o português, e durante um período específico.

Nesta ordem de ideias, outras considerações nos poderão suscitar os estudos sobre a recepção, sobretudo se tivermos em conta a revalorização de autores e nomes “obscuros”, porventura considerados “menores”, enquanto criadores literários, mas cujo papel não se esgota na composição de obras que caíram no limbo do esquecimento, mas que desempenharam, por vezes, um papel decisivo no diálogo entre culturas como veículos de transmissão de ideias e modelos<sup>162</sup>. Um estudo de recepção terá de passar incontornavelmente pelos seus testemunhos e, deste modo, uma nova luz se projecta sobre obras que, durante séculos, permaneceram esquecidas ou inéditas.

No entanto, identificando a matriz hermenêutica e fenomenológica da renovação dos estudos literários iniciada por Hans Robert Jauss, e aqui valorizada, verificamos que alguns dos conceitos agora por ele reformulados retomam pressupostos enunciados em obras de filósofos da modernidade, como Walter Benjamin, Martin Heidegger ou Hans Georg Gadamer.

Para Walter Benjamin, ao lado do interesse pela vida e pelas obras de um autor, seria perfeitamente aceitável que se realizassem estudos consagrados à recepção dessas mesmas obras, das traduções e à sua repercussão num dado contexto<sup>163</sup>. Quase em simultâneo,

---

<sup>162</sup>Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 21.

<sup>163</sup> Walter Benjamin, “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” [1931], p. 290, in: *Gesammelte Schriften*, Vol. III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 283-290. Trad. port. de Aires Graça, Walter Benjamin, “História da Literatura e Ciência da Literatura”, p. 144, in: *História Literária. Problemas e Perspectivas*. Organização e introdução de João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1982, pp.137-145. A fim de resolver a situação de crise que a história da literatura atravessava nos anos 20 do passado século, W. Benjamin faz, então, a seguinte proposta, que viria a ser assumida pela Escola de Constança: “Wahr ist, daß es vor allem mit den Werken ringen sollte. Deren gesamter Lebens- und Wirkungskreis hat gleichberechtigt, ja vorwiegend neben ihre Entstehungsgeschichte zu treten; also ihr Schicksal, ihre Aufnahme durch die Zeitgenossen, ihre Übersetzungen, ihr Ruhm. Damit gestaltet sich das Werk im Inneren zu einem Mikrokosmos oder viel mehr: zu einem Mikroaeon. Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schriftums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung

Heidegger, em *Sein und Zeit*<sup>164</sup>, colorando-se numa perspectiva existencialista, defende que qualquer compreensão ou interpretação textual só se verificará se for fundada e dirigida por uma preconcepção<sup>165</sup>. Por sua vez, Gadamer<sup>166</sup> considera que a opinião preconcebida do exegeta se torna uma condição indispensável para se proceder a todo e qualquer processo hermenêutico<sup>167</sup>. É esta preconcepção entendida como o resultado de uma tradição cultural, uma consciência diacrónica dos efeitos, que permite ao leitor estabelecer uma espécie de diálogo com o texto, dentro de uma determinada situação. Aí já se refere que a obra literária apela ao acto de leitura, fenómeno que justifica a sua existência e permite, assim, questionar a sua temporalidade com a atemporalidade que qualquer texto literário em si encerra<sup>168</sup>. Para Gadamer, a superação deste antagonismo verifica-se no acto de leitura pelo facto de aí se cruzarem vectores que tanto partilham de uma orientação husserliana, como de talhe hermenêutico de origem heideggeriana, uma vez que pressupõe a estrutura circular da compreensão como alternativa para se superarem oposições como sentido original/sentido recebido ou passado/presente<sup>169</sup>.

Jauss, ao retomar estas noções de Gadamer, valoriza o modo como a obra literária acede à sua representação e abre caminho à respectiva ontologia, que vem a ganhar

---

zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte und die dazu – nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie zu machen, ist die Aufgabe der Literaturgeschichte." ["Na verdade, o que [a geração de hoje] em primeiro lugar devia fazer era confrontar-se com as obras. O seu ciclo global de vida e de influência deve aparecer com igualdade de direitos, direi mesmo com preponderância, junto da história da sua génese, ou seja: o seu destino, a recepção pelos contemporâneos, as suas traduções, a sua fama. Desta forma, a obra revela-se, no seu interior como um microcosmo, ou ainda mais: como um microeon. Porque não se trata, realmente, de apresentar as obras da escrita no contexto geral do seu tempo, mas sim de levar à apresentação, no tempo em que surgiram, do tempo que as reconhece – isto é, do nosso tempo. Desta forma, a literatura transforma-se num “organon” da História. E a tarefa da história da literatura é transformá-la nisso, e não as obras escritas em materiais da História”].

<sup>164</sup>Martin Heidegger, *Sein Und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986 (1ª ed.: Halle, 1927).

<sup>165</sup>Cf. Horst Steinmetz, “Recepção e interpretação”, in: Kibédi Varga, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1981, pp. 149-165.

<sup>166</sup>Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1986 (1ª ed.: 1960).

<sup>167</sup>Cf. Horst Steinmetz, “Recepção e interpretação”, *loc. cit.*, p. 150.

legitimidade com a teoria do efeito, explorada e aprofundada por Iser. Por outro lado, é também a estas fontes que Jauss recorre quando tem de reelaborar conceitos tão funcionais como o de “horizonte de expectativa” de um texto, para o qual um autor escreve, ao considerar não só os condicionalismos da época, o gosto do público, mas também a cumplicidade que estabelece com os seus leitores quanto ao conhecimento dos códigos poéticos que a sua obra evidencia<sup>170</sup>. A partir dele, vem propor e viabilizar a sua ideia de história da literatura, apostada na objectivação dos horizontes e dos efeitos da obra literária<sup>171</sup>. Assim, surge a hipótese de se estabelecerem múltiplas associações que podem justificar o sucesso ou insucesso das obras e dos autores, tomando como referência a tradição literária, a formação e cristalização de géneros ou as condições de índole cultural ou social<sup>172</sup>. Deste modo, a estética da recepção restituiu ao estudo da literatura a sua componente historicista, tendo em conta a sua função social<sup>173</sup>.

Por outro lado, a análise dos processos de recepção tanto informa acerca dos que praticam o acto de recepção em si, como sobre os autores e as obras visadas<sup>174</sup>, podendo até

---

<sup>168</sup> Cf. Teresa Cruz, “Prefácio”, pp. 10-11, a Hans Robert Jauss, *A Literatura como Provocação (A História da Literatura como provocação literária)*, Lisboa, Vega, 1993, pp. 5-18.

<sup>169</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 11.

<sup>170</sup> Cf. Horst Steinmetz, “Recepção e interpretação”, p. 160-161: “Reconstituindo o horizonte de expectativas dos receptores, Jauss pretende determinar a situação histórica de cada obra literária. O horizonte é função do sistema de referência (género, forma, tema), e este é por sua vez determinado pelo conjunto das obras, anteriormente lido e “recebido”. Deste modo, o horizonte de expectativas representa primariamente uma espécie de código artístico, que permite ao leitor abordar uma obra recentemente surgida, e portanto ainda desconhecida.

Poder assim reconstituir o horizonte de expectativas de uma obra, é também poder defini-la enquanto obra de arte, em função da natureza e da intensidade do seu efeito sobre determinado público. [...]

O horizonte de expectativas a que se refere Jauss para situar os textos literários pode, apesar de tudo, ser muito mais produtivo se se deixar de nele ver apenas o resultado de uma estética tradicional e de experiências estéticas adquiridas. É antes necessário defini-lo como um dispositivo complexo, no qual agem normas não só estéticas, mas também sociais, morais, religiosas, etc.[...]”

<sup>171</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 12.

<sup>172</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 12-13.

<sup>173</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 14.

<sup>174</sup> Veja-se o que Kibédi Varga (em “Recepção e classificação: Letras-Artes-Géneros”, p. 173, in: Kibédi Varga, *Teoria da Literatura, loc. cit.*, pp. 166-183), refere a este propósito: [...] Para o receptor, as formas convencionais de que os textos se podem revestir têm uma dupla função: criam uma “expectativa” precisa e

verificar-se casos contraditórios de recepção de um mesmo autor ou da sua obra. Nesta perspectiva e na sequência do pensamento de Adorno, dever-se-ia considerar a articulação de aspectos de representação estética da produção com os de repercussão<sup>175</sup>. Tal fenómeno, porém, conduziu Wolfgang Iser a deter-se com mais atenção sobre o conceito de “indeterminação”, que retoma, por sua vez, de Roman Ingarden<sup>176</sup>, para agora o considerar como a condição indispensável para a produção do efeito no acto de recepção de um texto literário<sup>177</sup>. São as indeterminações, as lacunas, as esquematizações, que vão permitir a apropriação do texto por parte do leitor e reconstituir a sua significação, que passa a expressar-se de forma individual<sup>178</sup>.

Por outro lado ainda, é igualmente fundamental o contributo de Iser, ao desenvolver o conceito de “leitor implícito” para a compreensão deste fenómeno<sup>179</sup>. E se é variada e complexa a recepção de Tasso na épica portuguesa do barroco e neoclassicismo, tal facto explica-se porque os elementos constitutivos do sentido textual se encontrarem condicionados não só pelas convicções individuais, históricas e filosóficas do receptor, como também por

---

proporcionam simultaneamente um sentimento de familiaridade, garantem o “reconhecimento”. A surpresa é canalizada, juntam-se o conhecido e o desconhecido.

As formas constituem uma instituição, ou seja, um sistema que destina a cada situação comunicativa uma forma codificada.

<sup>175</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, p. 289.

<sup>176</sup>Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1968.

<sup>177</sup>Cf. Horst Steinmetz, “Recepção e interpretação”, *loc. cit.*, pp. 151-152.

<sup>178</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 152.

<sup>179</sup>Numa resenha à obra de Iser, Hans Ulrich Gumbrecht [in: *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, p. 420, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, II, *loc. cit.*, p. 417-441], selecciona duas tentativas de definição apresentadas por Iser para o conceito de “leitor implícito”: “1. O leitor implícito personifica o conjunto das pré-orientações que um texto de ficção oferece, como condição de recepção, aos seus possíveis leitores”. [Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, W. Fink Verlag, 1994, p. 60: “[Der implizite Leser] verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet”.

2. “A concepção do leitor implícito circunscreve, portanto, o processo de transferência pelo qual as estruturas textuais se traduzem para o campo de experiências do leitor, através da actividade ideacional”. [W. Iser, *op. cit.*, p. 67: “Das Konzept des impliziten Lesers umschreibt daher einen Übertragungsvorgang, durch den sich die Textstrukturen über die Vorstellungsakte in den Erfahrungshaushalt des Lesers übersetzen.”].

serem postos à prova por estas últimas<sup>180</sup>. Textos como a *Gerusalemme liberata*, mesmo quando lida como uma obra clássica, terão de se reinserir num novo contexto pragmático, ficando sujeitos aos condicionalismos e aos sistemas vigentes, explicando-se desse modo a flutuação verificada na recepção da obra, bem como a valorização de certos episódios, passos, situações ou personagens<sup>181</sup>. Desta maneira se entende a razão pela qual a estética da recepção veio contribuir fortemente para a compreensão dos mecanismos sociológicos da literatura, da sua função estética e das modalidades de percepção das obras literárias<sup>182</sup>.

Considerando estes pressupostos, temos de ter em conta que a obra literária deixa de ter uma leitura fixa e atemporal, para proporcionar um manancial de novas leituras, pois contém um potencial de sentidos que o leitor descodifica, de acordo com a sua formação e o contexto histórico e ideológico em que se situa<sup>183</sup>. Neste sentido, a estética da recepção articula-se com outras correntes mais ou menos contemporâneas que apontam neste sentido e de que Umberto Eco é apenas um exemplo, sobretudo se tivermos em conta *L'Opera Aperta*, em que se introduz uma dimensão interactiva na relação do texto com o seu receptor<sup>184</sup>. Para além da valorização do papel do leitor no acto de reconstrução do texto<sup>185</sup>, o seu contributo

---

<sup>180</sup>Cf. Horst Steinmetz, “Recepção e interpretação”, *loc. cit.*, p. 157.

<sup>181</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 157.

<sup>182</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, 290. Todavia também Gunter Grimm, em *Rezeptionsgeschichte*, München, 1977, p. 101, a este fim afirma: “Rezeptionsgeschichte kann nicht nur als Geschichte verschiedenartiger Rezeptionen eines Textes geschrieben werden; die rezeptionshistorische Analyse muß vielmehr die soziokulturellen Wandlungen als kausal für die Konkretisationen und zugleich als in ihnen sich manifestierend aufzeigen.”

Sobre este aspecto, vejam-se ainda os comentários de Regina Zilberman, *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>183</sup> A este fim veja-se a afirmação de Jauss, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, p. 170: “Das Kriterium einer solchen Kanonbildung und immer wieder notwendigen Umerzählung der Literaturgeschichte ist durch die Rezeptionästhetik klar vorgezeichnet. Der Weg von der Rezeptionsgeschichte des einzelnen Werks zur Geschichte der Literatur müßte dazu führen, die geschichtliche Folge der Werke so zu sehen und darzustellen, wie sie den für uns bedeutsamen Zusammenhang der Literatur als Vorgeschichte ihrer gegenwärtigen Erfahrung bedingt und erhellt.”

<sup>184</sup>Cf. Teresa Cruz, *op. cit.*, p. 15.

<sup>185</sup> Umberto Eco, “Opera Aperta: il Tempo, la Società”, p. XXI, in: *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1976 (1ª ed.: 1962), pp. V-XXIII: “Beneficiario do questa promozione è il lettore... Il suo posto non è più in platea: d’ora in poi egli viene assunto – anzi reclamato – accanto all’artista...”

para a respectiva leitura vem permitir a exploração de aspectos latentes no discurso literário, particularmente estudados no ensaio intitulado “La Poetica dell’Opera Aperta”<sup>186</sup>, onde se lançam os fundamentos que explicam a possibilidade de leituras diversas e complementares<sup>187</sup>, numa dinâmica contínua, e se define o conceito de “obra aberta”<sup>188</sup>. Neste sentido, Eco aproxima-se das teorias da Escola de Constança, ao tratar explicitamente na colaboração do fruidor do texto e respectiva contribuição para a construção de uma obra previamente produzida<sup>189</sup>, que, devido à flutuação do modo como é abordada, denomina de “obra em movimento”<sup>190</sup> e cujo paradigma mais acabado encontra na área da composição musical<sup>191</sup>. No âmbito literário, constitui a epopeia tassiana e respectiva teorização uma caso singular no contexto literário português pela sua abertura e dinâmica, permitindo a

---

<sup>186</sup> Umberto Eco, “La Poetica dell’Opera Aperta”, p. 34, in: *idem, ibidem*, p. 31-63: “[...] Nell’atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa.”

<sup>187</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 36: “[...] Qualsiasi opera d’arte [...] esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l’interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l’autore stesso.”

<sup>188</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 41: “Con questa poetica della suggestione, l’opera si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore. L’opera che “suggerisce” si realizza ogni volta carica degli apporti emotivi ed immaginativi dell’interprete. Se in ogni lettura poetica abbiamo un mondo personale che tenta di adeguarsi in spirito di fedeltà al mondo del testo, nelle opere poetiche deliberatamente fondate sulla suggestione il testo intende stimolare proprio il mondo personale dell’interprete perché egli tragga dalla sua interiorità una risposta profonda, elaborata per misteriose consonanze.”

<sup>189</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 45: “[...] una “apertura” basata su di una collaborazione ‘teoretica’, ‘mentale’, del fruitore, che deve liberamente interpretare un fatto d’arte ‘già prodotto’, già organizzato secondo una sua compiutezza strutturale (anche se strutturato in modo da riuscire indefinitamente interpretabile).”

<sup>190</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 46: “[...] È palese come una composizione [...] ponga un problema nuovo e ci induca a riconoscere, nell’ambito delle opere “aperte”, una più ristretta categoria di opere che, per la loro capacità di assumere diverse imprevedute strutture fisicamente inattuato, potremmo definire “opere in movimento”.

Il fenomeno dell’ ‘opera in movimento’, nella presente situazione culturale, non è affatto limitato all’ambito musicale [...].”

<sup>191</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 58-59: “L’autore offre insomma al fruitore un’opera ‘da finire’: non sa esattamente in qual modo l’opera potrà essere portata a termine, ma sa che l’opera portata a termine sarà pur sempre la ‘sua’ opera, non un’altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la ‘sua’ forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate organiche di sviluppo.”

disponibilidade de acesso e consequente integração<sup>192</sup>, num desafio contínuo, que faculta um diálogo entre o texto e o leitor, de acordo com uma perspectiva pessoal, ou, pelo menos, com uma predominante na época<sup>193</sup>. Por esse facto, na senda de Luigi Pareyson<sup>194</sup>, para Umberto Eco cada leitura é simultaneamente definitiva e provisória<sup>195</sup>, não esgotando a infinidade de leituras possíveis<sup>196</sup>. Neste sentido, no campo dos estímulos estéticos, os signos apelam a um horizonte de hábitos radicados nos sensibilidades do receptor<sup>197</sup>, constituintes do gosto, pelo que, num estudo de recepção desta natureza, urge ter presente que a obra originalmente se destinava a um receptor diferente daqueles que posteriormente a apreciaram, imitaram e dela se apropriaram<sup>198</sup>. Este fenómeno não só implica a colaboração de outros ramos do saber para um estudo cabal que teria como objectivo as mudanças verificadas no seio das sociedades<sup>199</sup>, como a portuguesa, desde os alvares do século XVII, ao contexto em que as primeiras ideias

---

<sup>192</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 59-60: “L’‘apertura’ e la dinamicità di un’opera consistono invece nel rendersi disponibili a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l’opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici.”

<sup>193</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 60: “Abbiamo dunque visto che: 1) le opere “aperte” in quanto ‘in movimento’ sono caratterizzate dall’invito a ‘fare l’opera’ con l’autore; 2) ad un livello più vasto (come ‘genere’ della ‘specie’ “opera in movimento”) esistono quelle opere che, già fisicamente compiute, sono tuttavia “aperte” ad una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere nell’atto di percezione della totalità degli stimoli; 3) ‘ogni’ opera d’arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l’opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una ‘esecuzione’ personale.”

<sup>194</sup> Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di filosofia, 1954, pp. 194 e ss.

<sup>195</sup> Cf. Umberto Eco, “La Poetica dell’Opera Aperta”, *loc. cit.*, p. 61: “E questo consente di affermare dunque che ‘tutte le interpretazioni sono definitive nel senso che ciascuna di esse è, per l’interprete, l’opera stessa, e provvisorie nel senso che ogni interprete sa di dover sempre approfondire la propria. In quanto definitive le interpretazioni sono parallele, sí che una esclude le altre pur senza negarle...’”

<sup>196</sup> Cf. Umberto Eco, “Analisi del Linguaggio Poetico”, p. 65, in: *idem, ibidem*, pp. 65-93: “[...] Nessuna opera d’arte è in effetti “chiusa”, bensì ciascuna racchiude, nella sua esteriore definatezza, una infinità di “letture” possibili.”

<sup>197</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 85: “Nel campo degli stimoli estetici, i segni appaiono legati da una necessità che si appella ad abitudini radicate nella sensibilità del ricettore (ed è poi quel che si chiama gusto – una sorta di codice storicamente sistematizzantesi) [...]”

<sup>198</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 88: “[...] L’opera come organizzazione di stimoli si rivolgeva a un ricettore diverso da quello che noi siamo oggi; [...] la forma, nata in un ambito culturale, rimane di fatto inutile in un altro ambito, i suoi stimoli mantengono capacità di referenza e di suggestione per gli uomini di un altro periodo e non più per noi. [...] Stiamo sperimentando una di quelle perdite di congenialità tra opera e fruitore che spesso caratterizzano un’epoca culturale e obbligano scrivere quei capitoli critici che si chiamano “fortuna della tale opera”.”

românticas se propagam, como também permite analisar cada obra como um produto acabado de uma dada mundivisão<sup>200</sup>. Deste modo, Eco, como mais tarde Gunter Grimm faz no âmbito da estética da recepção, faculta a possibilidade de se estudar a ‘poética explícita’, que originalmente poderá ter condicionado o poeta na composição de uma obra – no caso de Tasso, mediante o acesso directo às suas ideias expostas nos *Discorsi* –, distinguindo-a da ‘poética implícita’, que transparece da obra em si e que pode divergir dos códigos anteriormente expostos<sup>201</sup>.

Deste modo, compreende-se a possibilidade de chegar a interpretações perfeitamente distintas, muito embora complementares<sup>202</sup>. A este aspecto acresce o facto de, no caso concreto da recepção da obra de Tasso no barroco e neoclassicismo portugueses, se verificar que este fenómeno se vai prolongar por um vastíssimo espaço de tempo, não só devido à longa duração sobretudo do barroco, como também devido ao facto de a epopeia ser um género extremamente codificado e de os seus códigos perdurarem, em autores epigonais, até às primeiras décadas do século XIX. Durante estes dois séculos de produção épica, é natural que a análise da recepção de uma obra como a *Gerusalemme Liberata* permita analisar o desdobramento de todo o potencial manancial de sentidos, que, apesar de tudo, não se torna

---

<sup>199</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 89: “È un compito che tocca alla psicologia, alla sociologia, all’antropologia, all’economia e ad altre scienze che studiano appunto i mutamenti che avvengono all’interno delle varie culture.”

<sup>200</sup> Cf. Umberto Eco, “Del modo di formare come impegno sulla realtà”, p. 283, in: *idem, ibidem*, pp. 235-290: L’opera si propone come una struttura ‘aperta’ che riproduce l’ambiguità dello stesso nostro essere-nel-mondo: quale almeno ce lo descrive la scienza, la filosofia, la psicologia, la sociologia; come ambiguo, dilacerato in opposizione è il rapporto di noi con l’automobile, tensione dialettica di possesso e alienazione, nodo di possibilità complementari.”

<sup>201</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 281: “[...] Oltre alla *poetica esplicita* con cui l’artista ci dice come vorrebbe costruire l’opera, esiste una *poetica implicita* che traspare nel modo in cui l’opera è effettivamente costruita; e questo ‘modo’ può essere forse definito in termini che non coincidono del tutto con quelli esposti dall’autore.”

<sup>202</sup> Cf. Hans Ulrich Gumbrecht [in *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, p. 429, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, *loc. cit.*, p. 417-441): “Receptores distintos poderão relacioná-lo [o conteúdo do texto] a referências distintas e somente essas possíveis ligações explicam a multiplicidade de sentido atribuído a textos de ficção, no decorrer da história da sua recepção. [A] multiplicidade de significação dos textos ficcionais, revelada nas histórias de suas recepções, tornou necessário um substituto do conceito tradicional de texto [...]”



tão arbitrário, devido ao horizonte de expectativa<sup>203</sup> que a própria obra estabelece e pressupõe. Tal facto não impede, todavia, que aumente, deste modo, a diferença comunicativa entre leituras feitas no início do período considerado e no fim, ficando o texto aberto a novas concretizações<sup>204</sup>. Nesta perspectiva, é possível rever o próprio conceito de história da literatura, como um processo de recepção e produção estéticas que se cumprem na actualização de textos literários, através do leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflecte ou julga<sup>205</sup>. Daí que esse estudo se torne deveras aliciante para qualquer investigador!

Segundo este critério, a literatura valoriza primordialmente o horizonte de expectativa da experiência colectiva dos leitores, críticos e autores contemporâneos ou posteriores ao aparecimento da obra<sup>206</sup>. E essa dimensão resulta da conjugação de três factores principais: a compreensão prévia do género, que, neste caso concreto, é a epopeia; a forma e matéria de obras similares anteriormente produzidas e a oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática, pela valorização que se faz do estilo elevado<sup>207</sup>. O horizonte de expectativa funciona, assim, como uma isotopia paradigmática, que se transforma com a passagem do tempo, e a recepção da obra funciona de acordo com um sistema semiológico que oscila entre

---

<sup>203</sup> Segundo Jauss, a noção cunhada na linha de Gadamer e de Collingwood, por “horizonte de expectativa” devemos entender a soma de normas estéticas, ideológicas e sociais que são válidas no momento da publicação de uma obra literária. (Cf. Klaus Dirscherl, “A estética da recepção e suas consequências”, p. 86, in: *Cadernos de Literatura*, nº14, 1983, pp. 86-89.)

<sup>204</sup> Cf. G. Grimm, *op. cit.*, p. 17: “Die Zunahme zeitlicher Distanz zwischen Textenstehung und Textrezeption vergrößert die “Kommunikative Differenz”, und zwar auch für den Textproduzenten selbst. Der Text, in pragmatischer Hinsicht nie endgültig gedeutet, sei als “Phäno-Text” potenziell jederzeit für neue Konkretisationen offen.”

Sobre esta questão, veja-se também Regina Zilberman, *op. cit.*, pp. 37-40.

<sup>205</sup> Cf. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, *loc. cit.*, p. 172: “Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, der reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht.”

<sup>206</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 173: “Der Ereigniszusammenhang der Literatur wird primär im Erwartungshorizont der literarischen Erfahrung zeitgenössischer und späterer Leser, Kritiker und Autoren

o pólo do desenvolvimento e o da correcção do próprio sistema<sup>208</sup>. Por isso, o contacto com um novo texto evoca de imediato no leitor um conjunto de regras e normas próprias do género em que esse texto se inscreve<sup>209</sup>.

Com isto pretende-se pôr em relevo o facto de cada interpretação partir de um horizonte de expectativa já pré-estabelecido pelo próprio género e sustentarmos que cada obra contribui com aspectos para a reconfiguração das regras do género em que se insere. Quando se fala em regras, tal não implica que se trate apenas de normas estabelecidas pela poética explícita, mas também pela poética implícita, deduzidas através da leitura de composições do mesmo paradigma por demais conhecidas do público leitor, ou ainda por oposição a textos do universo histórico-literário que apresentam traços diferenciados. Naturalmente que o leitor espera da leitura de um texto épico ou de qualquer outro género menos codificado, poucas alterações, desejando que se encaixe perfeitamente nos códigos poéticos estabelecidos. Espera-se, pois, ver o belo reproduzido sob formas familiares, confirmar hábitos de sensibilidade, sancionar desejos do público, abordar o sensacional de modo inusitado, mas que ao mesmo tempo, resolva as situações de maneira edificante, como se esperaria em questões cujas respostas são conhecidas *a priori*. Se, por um lado, algum aspecto contribui para o distanciamento do leitor perante uma obra inovadora, por outro, verifica-se também que as perplexidades se dissipam com o passar do tempo e a obra acaba por se integrar gradualmente no cânone literário a que pertence<sup>210</sup>.

---

vermittelt. Von der Objektivierbarkeit dieses Erwartungshorizontes hängt es darum ab, ob es möglich sein wird, Geschichte der Literatur in der ihr eigenen Geschichtlichkeit zu begreifen und darzustellen.”

<sup>207</sup>Cf. *idem, ibidem*, pp. 173-174.

<sup>208</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 175.

<sup>209</sup> Jauss resume da seguinte maneira esta questão (*Idem, ibidem*, p. 175): “Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden. Variation un Korrektur bestimmen den Spielraum, Abänderung und Reproduktion die Grenzen einer Gattungsstruktur.”

<sup>210</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 178-179.

Neste sentido, a poética tem um papel decisivo por jogar com uma dupla dimensão do texto, que conjuga factores constantes com outros variáveis, entendidos como funções do texto literário<sup>211</sup>.

Assim, se a interpretação da obra literária é condicionada pelo género a que pertence, não deixa de o ser também pelo momento histórico em que o processo de leitura e, em sentido mais amplo, da própria recepção tem lugar. Por muito que as abordagens do mesmo texto divirjam, o certo é que existe uma espécie de essência poética sempre actual e atemporal que permanece, um sentido objectivo fixado, acessível aos leitores de todos os tempos<sup>212</sup>. Na perspectiva de Gadamer, a obra que se tornou clássica favorece à partida a sua abordagem, sem qualquer mediação e sem ter em conta a necessidade de superar o fosso, que, no tempo, separa o leitor da época da escrita<sup>213</sup>. Ela torna-se acessível em todas as épocas, com uma mensagem sempre actual e detentora de aspectos estéticos perenes. Ora esta concepção, na perspectiva de Gadamer, parece contradizer os pressupostos da estética da recepção – para a qual a sua obra já aponta –, atitude que se explica pelo facto de este filósofo ainda se manter fiel, de certo modo, a uma linha de pensamento clássico de matriz hegeliana, na medida em que reconhece a presença da tradição numa obra literária. Excluindo o que ela transmite de novo, subsistem, assim, esses aspectos que remetem, pois, para outro conceito que sempre marcou a produção literária: o de “mimesis”, e que se torna um factor decisivo para a consolidação do cânone e do género<sup>214</sup>. No entanto, esta questão também pode encarar-se numa outra perspectiva: o conhecimento do paradigma, de acordo com o qual uma obra é

---

<sup>211</sup>*Idem, ibidem*, pp. 197-198: “Denn auch der Literatur ist eine Art von Grammatik oder Syntax mit relativ festen Beziehungen eigen: das Gefüge der traditionellen und der nicht kanonisierten Gattungen, Aussageweisen, Stilarten und rhetorischen Figuren; dem steht der stärker variable Bereich einer Semantik gegenüber: die literarischen Sujets, Archetypen, Symbole und Metaphern.”

<sup>212</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 183.

<sup>213</sup> Gadamer, *op. cit.*, p. 290 e ss.

<sup>214</sup> Cf. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, *loc. cit.*, pp. 84-85.

apreciada, resultante da tradição em que ela se insere, pode também ser entendido como uma forma de prefiguração das vias futuras pelas quais um texto virá a ser apreciado ou, ao menos, pela anteciação de aspectos que irão condicionar a sua fruição. Estamos, assim, perante uma dimensão virtual da apreciação estética que abre caminho a estética da recepção. Só deste modo é possível entender o motivo por que Gadamer, proporcionando os instrumentos teóricos de suporte à estética da recepção, ainda recupera conceitos como o do classicismo da obra de arte. E é partindo deles que, no seu entender, a tradição literária acaba por permitir uma relação dialéctica entre o presente e o passado, proporcionando assim uma abertura ao texto em questão. Daqui se chega à ideia de um esquema de História Literária fundada na estética da recepção<sup>215</sup>. Compreendem-se por isso, os motivos pelos quais a história da literatura se pode reescrever, a partir da relação que a obra literária estabelece com o leitor<sup>216</sup>.

Assim se constrói o sentido global de uma obra através das sucessivas interpretações que dela se fazem, bem como das leituras, adaptações, reelaborações, reescritas, que contribuem, necessariamente, para a configuração de um género ou, numa perspectiva mais ampla, de um período literário.

É nesse sentido, que, na sequência do pensamento de Jauss, se tornou vantajoso ter em conta aspectos da *estética do efeito*, que ele já refere, mas preferencialmente de acordo com o modelo posterior concebido por Wolfgang Iser, ao privilegiar uma fase prévia, de composição do texto, em determinadas condições e com características que lhe conferem o estatuto de

---

<sup>215</sup> Nesta sequência de ideias, Jauss baseia a sua ideia de uma História Literária fundada na estética da recepção, considerando a historicidade da literatura sob três ângulos: “Diachronisch im Rezeptionszusammenhang der literarischen Werke, synchronisch im Bezugssystem der gleichzeitigen Literatur wie in der Abfolge solcher Systeme und schließlich im Verhältnis der immanenten literarischen Entwicklung zum allgemeinen Prozeß der Geschichte.”(Jauss, op. cit, p. 189)

<sup>216</sup>*Idem, ibidem*, p. 203: “Das Verhältnis von Literatur und Leser kann sich sowohl im sensorischen Bereich als Anreiz zur ästhetischen Wahrnehmung wie auch im ethischen Bereich als Aufforderung zur moralischen Reflexion aktualisieren. Das neue literarische Werk wird sowohl gegen den Hintergrund anderer Kunstformen als auch vor dem Hintergrund der alltäglichen Lebenserfahrung aufgenommen und beurteilt.”

literário, como fase prévia que precede o fenómeno de recepção<sup>217</sup>. Só a partir deste pressuposto, se torna possível estabelecer, no acto da leitura, uma interacção entre o texto e o leitor, permitindo que este o reconstrua. Por conseguinte, o fenómeno dialógico da literatura implica dois momentos fundamentais: o primeiro, imanente à própria obra, enquanto ponto de partida e objecto potencial de todas as interpretações futuras, e o segundo, pelo qual o texto se actualiza através da leitura<sup>218</sup>. Sem dúvida que, no nosso caso específico, privilegiaremos esta segunda fase, pois tomamos como objecto de estudo os textos de autores portugueses, ainda que não possamos deixar de analisar o modo como a obra de Torquato Tasso se projecta nas obras em questão. Daí que procuremos conciliar os princípios formulados da teoria do efeito com os da recepção, uma vez que a valorização do acto da leitura ainda privilegia a componente artística do texto literário. No entanto, não deixa igualmente de ser importante, para este tipo de abordagem, a especificidade da tradição literária em que os textos se inserem, isto é, das características, processos e convenções<sup>219</sup> que fazem de todos eles poemas épicos. Não esqueçamos que o acto da apreensão de uma obra é condicionado à partida pelas características e estrutura dos textos, embora tais factores não sejam completamente

---

<sup>217</sup>Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. I: “[...] Der Text selbst [ist] eine ‘Rezeptionsvorgabe’ und damit ein Wirkungspotential, dessen Strukturen Verarbeitungen in Gang setzen und bis zu einem gewissen Grade kontrollieren.

Wirkung und Rezeption bilden daher zentrale Forschungsansätze der Rezeptionsästhetik, die angesichts ihrer verschiedenen Zielrichtungen jeweils mit historisch-soziologischen (Rezeption) beziehungsweise texttheoretischen (Wirkung) Methoden arbeitet. Rezeptionsästhetik kommt dann in ihre volle Dimension, wenn die beiden unterschiedlich orientierten Zielrichtungen aufeinander bezogen werden.”

<sup>218</sup>*Idem, ibidem*, p. 7: “Textpol und Leserpol sowie die sich zwischen ihnen ereignende Interaktion bilden daher den Grundriß, der die im Lesen sich entfaltende Wirkung literarischer Texte theoretisierbar machen soll. Der literarische Text wird folglich unter der Vorentscheidung betrachtet, Kommunikation zu sein.”

Sobre esta questão, veja-se também Hans Ulrich Gumbrecht [in *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, p. 420, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, *loc. cit.*, p. 417-441).

<sup>219</sup>Wolfgang Iser (*op. cit.*, p. 115) define o conceito de “convenção” do seguinte modo, no contexto de uma situação comunicativa: “Die für das Erstellen einer Situation notwendigen ‘Konventionen’ sollen im folgenden als das Repertoire, die ‘akzeptierten Prozeduren’ als die Strategien und die ‘Beteiligung’ des Lesers als die Realisation bezeichnet werden.”

determinantes nesse processo<sup>220</sup>, como acima sublinhei. À partida, o texto literário, e muito em particular a epopeia, incorpora um conjunto sensível de convenções que porporcionam ao leitor uma reserva de pressupostos que ele partilha com o autor e que orientam, necessariamente, a leitura da obra<sup>221</sup>. Neste sentido, o recurso a estratégias da estética da recepção possibilita a articulação da tradição literária com o horizonte hermenêutico que autoriza o estabelecimento de outras estratégias interpretativas<sup>222</sup>. A importância assim atribuída à tradição não permite, pois, que o questionamento antigo e a reflexão sobre questões de natureza teórica relacionadas com o texto épico sejam facilmente esquecidos ou relegados para segundo plano<sup>223</sup>.

Para além dos problemas básicos de saber como é que os textos são apreendidos, quais as estruturas que dirigem a sua reconstituição naquele que o recebe e qual a respectiva função no seu contexto, importa ainda considerar a interação entre texto e contexto, bem como entre texto e leitor, de modo a verificar em que medida cada leitura depende das condições

---

Veja-se ainda a resenha de Hans Ulrich Gumbrecht [in *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, p. 421, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, *loc. cit.*, p. 417-441).

<sup>220</sup>Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 45: “Nun sei ohne weiteres eingeräumt, daß solche Erfassungsakte zwar von den Strukturen des Textes gelenkt, aber von ihnen nicht vollkommen kontrolliert werden. Hier wittert man die Willkür.”

<sup>221</sup>*Idem, ibidem*, p. 108: “Kommunikation und Dialog scheinen nun von der ständigen Gefahr des Mißlingens umlagert zu sein. Zwar führt der fiktionale Text Konventionsbestände mit sich, die ein gewisses Maß an vorgängiger Gemeinsamkeit zwischen Text und Leser verkörpert. Indes, die Organisation der Konventionsbestände ist so gehalten, daß durch sie die bekannte Geltung weitgehend gelöscht ist.”

Veja-se igualmente Hans Ulrich Gumbrecht [in *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, pp. 422-423, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, *loc. cit.*, p. 417-441).

<sup>222</sup>Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. III: “[...] Die Rezeptionsästhetik selbst [steht] in einem Überlieferungsgeschehen, ja, sie ist eine bestimmte Artikulation desselben und wird auf ihre Weise auch zu einem hermeneutischen Horizont, von dem sich andere abheben werden.”

Sobre esta questão, cf. Hans Ulrich Gumbrecht [in *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, p. 424, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, *loc. cit.*, p. 417-441).

<sup>223</sup>Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. II: “[...] Nun aber kennzeichnet es die Eigenart des Überlieferungsgeschehens, daß die alte und nunmehr historisch gewordene Befragung nicht einfach aus dem Blick schwindet und vergessen wird. [...] So hat das klassische Interesse an der Intention des Textes dasjenige nach seiner Rezeption hervorgerufen.”

históricas da recepção<sup>224</sup>. Os processos de formação de sentido que se desenvolvem ao longo da recepção de uma obra, são, portanto, realizações selectivas do texto<sup>225</sup>. Deste modo, a função da *Gerusalemme*, enquanto modelo literário para a composição de poemas épicos no meio literário português, durante dois séculos, torna-se um factor por excelência para termos em conta os factores históricos, estéticos, literários e de mentalidade que condicionaram a composição de outras obras, ou seja, a resposta dos escritores portugueses perante o modelo por que se orientavam. Deste modo, a estética do *efeito* encara o texto literário como um processo dinâmico e a praxis da interpretação, que dele deriva, visa a formação de novos sentidos, nunca esquecendo a comunicação com o leitor<sup>226</sup>.

Neste processo, o contexto assume, por conseguinte, uma importância primordial. Não é por acaso que grande parte dos poemas épicos portugueses, sobretudo os do barroco, são compostos em épocas de crise nacional, nomeadamente no período do domínio filipino, como já sublinhou Hernâni Cidade<sup>227</sup>. Todavia, o facto de não ter considerado alguns poemas menos patrióticos deste período, mas mais virados para temas de carácter religioso – a outra vertente temática da épica barroca portuguesa –, acarretou-lhe algumas críticas de Eugenio

---

<sup>224</sup> *Idem, ibidem*, p. IV: “Wenn uns durch die Literatur etwas geschieht, dann gilt es, das Forschungsinteresse auf drei basale Probleme zu richten: 1. Wie werden die Texte aufgenommen? 2. Wie sehen die Strukturen aus, die die Verarbeitung der Texte im Rezipienten lenken? 3. Was ist die Funktion literarischer Texte in ihrem Kontext? »

<sup>225</sup> *Idem, ibidem*, p. VI: « Sinn wird zum Sinn durch seine Prägnanz, wodurch allerdings die in der Aufnahme des Textes ablaufenden Sinnbildungsprozesse immer nur selektive Realisationen des Textes sein können. »

Cf. Hans Ulrich Gumbrecht [in: *Poetica*, 9, 3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, pp. 425-426, in: Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, *loc. cit.*, p. 417-441).

<sup>226</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. VII: “Wenn die Wirkungsästhetik den Text als einen Prozeß versteht, dann wird die aus ihr ableitbare Interpretationspraxis vornehmlich dem Geschehen der Sinnbildung gelten.”

<sup>227</sup> Hernâni Cidade, em *A Literatura Autonomista sob os Filipes* (Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943) defende a tese de que a épica barroca portuguesa possuía uma matriz nacionalista.

Asensio<sup>228</sup>. Assim, tanto a análise dos textos ficcionais, como as condicionantes da sua recepção contribuem necessariamente para a interpretação crítica da obra<sup>229</sup>. A dimensão pragmática abre o espaço ficcional à apropriação da “realidade” suposta pelo texto<sup>230</sup> e, deste modo, é possível verificar também como a recepção da *Gerusalemme* em Portugal, durante os primeiros tempos, se viu fortemente condicionada pelo momento político que então se vivia. Por este motivo, não é excessivo sublinhar a importância do diálogo estabelecido entre o leitor e o texto<sup>231</sup>, pela variedade de aspectos que implica. No acto de apropriação de um texto, verifica-se que o seu sentido se vai reconstituindo à medida que se progride na respectiva leitura<sup>232</sup> mediante um forte contributo da cultura que o leitor possui e do contexto em que essa leitura é levada a cabo – processo este que é também incentivado pelas estruturas de apelo que o próprio texto contém.

De qualquer modo, a recepção da obra tassiana em Portugal, patente na proliferação de referências, remissões, citações, inseridas num discurso crítico que manifesta um

---

<sup>228</sup> Eugenio Asensio, *España en la épica portuguesa del tiempo de los Filipes (1580-1640). Al margen de un libro de Hernâni Cidade*, in: Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 455-493.

<sup>229</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, pp. 90 – 91: “Eine [...] maßgebende Orientierung bildet die Feststellung, daß die Sätze des Sprachaktes immer kontextsituier sind, weshalb der Sprachakt niemals mit der bloßen Folge seiner Sätze identisch ist, sondern erst über den Situationsbezug sowie über die Voraussetzungen stabilisiert, die durch seine Sätze aufgerufen werden. Dieser Sachverhalt ist für eine Betrachtung fiktionaler Texte insofern beachtenswert, als in der literaturkritischen Analyse die Ausschließlichkeit des Textes noch eine vorherrschende Rolle spielt.”

<sup>230</sup> *Idem, ibidem*, p. 143: “Der pragmatische Sinn ist ein Verwendungssinn, der insofern die Funktion des fiktionalen Textes einlöst, als dessen Antwortcharakter einen Komplementarisierungsprozeß in Gang bringt, durch den die Defizite der Bezugssysteme aufgedeckt und bilanziert werden. Der pragmatische Sinn setzt den Leser in ein bestimmtes Reaktionsverhältnis zu der vom Text vermeinten 'Wirklichkeit' mit dem Ziel, diese nun der Verarbeitung aufzugeben. Dabei wird es genauso zur Umschichtung sedimentierter Erfahrung im Habitus des Lesers kommen wie zur pragmatischen Auslegung des gebotenen Verweisungszusammenhangs im Repertoire. Der pragmatische Sinn gibt diesen Spielraum der Aneignung frei, damit das geleistet werden kann, was er intersubjektiv vorzeichnet: die imaginäre Bewältigung defizitärer Realitäten.”

<sup>231</sup> *Idem, ibidem*, p. 117. Iser explica este processo recorrendo a teorias de carácter fenomenológico: “[...] Auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen sind es die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren. Eine Phänomenologie des Lesens muß folglich die Erfassungsakte verdeutlichen, durch die sich der Text in das Bewußtsein des Lesers übersetzt.”

<sup>232</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 182-183: “Jeder Augenblick der Lektüre ist eine Dialektik von Protention und Retention, indem sich ein noch leerer, aber zu füllender Zukunftshorizont mit einem gesättigten, aber



conhecimento razoável do original, e até o facto de as traduções surgirem com relativo atraso, obrigam-nos a equacionar este fenómeno em função das linhas de força da cultura portuguesa, no plano da ideias, como no da estética dominantes<sup>233</sup>.

No entanto, serão ainda de considerar outros aspectos relativos à recepção da *Gerusalemme Liberata* e aos textos teóricos sobre o poema heróico. Importa distinguir mesmo níveis distintos quando se tem em conta a recepção explícita destas obras. Acontece, na generalidade dos casos, que a sua recepção crítica não é feita, ou tal acontece muito raramente, em estudos exclusivamente dedicados ao autor ou às obras tassianas, mas apenas no âmbito de um enquadramento cultural, que por vezes ultrapassa as fronteiras da discussão literária. Na polémica entre camonistas e tassistas são modelos épicos que se contrapõem e concepções de epopeia que dão lugar a um debate num contexto histórica e culturalmente definido segundo coordenadas bem identificadas. Num segundo nível, mais estritamente literário, importa reter que o discurso crítico assim desenvolvido se projecta num horizonte de sistemas de representação já assimilados, que agora, devido ao debate suscitado, se vêem abalados e têm de ser revistos<sup>234</sup>.

Por esta razão, não será sensato desligar a análise da recepção da obra tassiana, pelo menos no que respeito à épica, da evolução dos géneros literários, outra área pertinente dos estudos de literatura comparada, tanto mais se tivermos em conta um género que, como a epopeia, perdurou tantos séculos no gosto do público. O poeta, por mais que pretenda libertar-

---

kontinuierlich ausbleichenden Vergangenheitshorizont so vermittelt, daß durch den wandernden Blickpunkt des Lesers ständig die beiden Innenhorizonte des Textes eröffnet werden, um miteinander verschmelzen zu können.”

<sup>233</sup>Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 65.

<sup>234</sup>Cf. Horst Steinmetz, “Recepção e interpretação”, *loc. cit.*, pp. 160-161: “Se se chamar “desvio estético” à distância entre o horizonte de expectativas preexistente a obra nova, cuja recepção pode levar a uma “mudança de horizonte” que vai ao encontro de experiências familiares, ou que faz com que outras experiências expressas pela primeira vez acedam à consciência, este desvio estético, medido à escala das reacções do público e das opiniões da crítica (sucesso imediato, rejeição ou escândalo, aprovação de indivíduos, compreensão progressiva ou retardada), pode tornar-se um critério de análise histórica.”

-se das normas peculiares do cânone que herda da tradição, acabará necessariamente por respeitar algumas e questionar outras<sup>235</sup>. Mais complexo se torna o processo quando novas obras surgem inspiradas numa outra considerada como paradigma<sup>236</sup>. Se a *Gerusalemme Liberata* já representa por si uma referência na evolução do poema épico, as epopeias compostas no contexto cultural português e nela inspiradas, irão necessariamente contribuir para um mais fácil acompanhamento da evolução do género, agora condicionado pela sensibilidade e pelo gosto barrocos e neoclássicos. Deste modo, este trabalho pode ainda inserir-se nessa outra linha dos trabalhos de comparatística, que contribuirá certamente para delinear com mais precisão a difusão e a imitação, em suma, a “fortuna” de um autor como Torquato Tasso noutra cultura que não é a sua de origem<sup>237</sup>. Tal como Gerhard R. Kayser defende, o objecto da literatura comparada não considera cada uma das literaturas *de per se*, mas na sua relação prática, pelos contactos estabelecidos entre elas, bem como pelas semelhanças tipológicas que se possam estabelecer entre elas<sup>238</sup>. Seguindo a sua óptica, ao considerar cada obra como um testemunho da recepção produtiva de epopeia tassiana, a comparação torna-se a base de um processo mais complexo que permite a compreensão do que existe de especificamente nacional e do modo como o modelo foi retomado noutra

---

<sup>235</sup>M.-F. Guyard (*op. cit.*, p. 19) afirma a este fim: « Ces recherches supposent remplies deux conditions: un genre bien défini, un milieu récepteur nettement délimité dans le temps et dans l'espace. La tâche du comparatiste sera plus aisée s'il veut suivre dans un seul pays étranger le destin d'une forme littéraire dont l'origine est bien connue. »

<sup>236</sup>M.-F. Guyard (*op. cit.*, pp. 19-20) considera este tipo de estudos tão interessante que chega mesmo a adiantar os princípios metodológicos a respeitar na sua execução: 1) definir o género; 2) analisar o tipo de recepção (directa ou indirecta); 3) apreciar a acção recíproca entre o género e o autor.

Noutra perspectiva, Gunter Grimm (*op. cit.*, p. 41) questiona mesmo a importância do género na leitura do texto literário: “Bei der Rezeption gattungsspezifischer Texte erhebt sich die Frage, ob nicht gerade ein mit der Gattungstradition vertrauter Leser den Text entgegen der Intention des Autors liest, etwa so, daß in seiner Rezeption der gattungsspezifische Lesertyp die jeweilige (vom Typus divergierende) autorintendierte Leserausprägung überlagert. Es tritt dann der Fall ein, daß der Text als Substitut einer Gattung den Adressaten bestimmt und nicht der abstrakte Autor als Subjekt des individuellen Werkes.”

<sup>237</sup>Cf. M.-F. Guyard, *op. cit.*, pp. 21-22 e 58-78.

<sup>238</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, p. 31.

contexto de características culturais diferentes, em períodos mais tardios<sup>239</sup>. Por vezes até, é curioso verificar-se que determinados significados potenciais só vêm a desabrochar graças a essa leitura temporalmente desfasada da obra de partida<sup>240</sup>.

No entanto, ao nível do horizonte de expectativa, além da noção do género em que ela se insere, as reminiscências literárias presentes em cada leitor tornam-se por vezes factores decisivos para a sua apreciação e, depois, para a sua revalorização noutros contextos literários<sup>241</sup>. Vários são os tipos de reminiscências que Gunter Grimm enuncia<sup>242</sup>, os quais, de certo modo, se tornam factores a considerar na determinação pragmática do contexto de recepção.

Contudo, no que se refere especificamente aos géneros literários, H. R. Jauss propõe uma classificação, visando em particular a literatura narrativa medieval<sup>243</sup>, fundada não nas

---

<sup>239</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 32.

<sup>240</sup>Cf. Regina Zilberman, *op. cit.*, p. 100: “A capacidade da obra de desprender-se de seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade. Porém, para ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários. O vínculo com a época de aparecimento antecipa aquela historicidade, que se propaga para o futuro desde as modalidades iniciais de recepção.”

<sup>241</sup>G. Grimm, *op. cit.*, p. 66: “Im rezeptionsbezogenen Kontext meint der Reminiszenzbegriff die durch einzelne Signale im Leser hervorgerufene Erinnerung an textinterne und textexterne Bedeutungen, wobei die externen naturgemäß variabler als die internen sind. Die rezeptionsspezifische Reminiszenz unterscheidet sich von textuell überprüfbareren erzähltechnischen Mitteln durch ihre Abhängigkeit von der Kompetenz des jeweiligen Lesers.”

<sup>242</sup>G. Grimm, *op. cit.*, pp. 65-66: “1. Reminiszenzen im Makro-Bereich: a) semantisch, b) formal. Auf der semantischen Ebene liegen die tematischen (Probleme, Ideen), die handlungsbezogenen (Ereignissen, Handlungsverläufe) und die zeit- und raumspezifischen Reminiszenzen; auf der formalen die strukturellen, erzähltechnischen und gattungsmäßigen Reminiszenzen.

2. Bei den Reminiszenzen im Mikro-Bereich wäre zu differenzieren auf der semantischen Ebene zwischen figuralen, motivlichen und dinglichen Reminiszenzen; auf der formalen etwa zwischen syntaktischen, lexischen, graphemischen Reminiszenzen (dazu gehört denn die Interpunktion eines George oder Arno Schmidt).

Eine graduelle Einteilung würde differenzieren zwischen Bearbeitungen von Texten, Neufassungen, Umdichtungen, Umsetzungen in andere Gattungen usw.”

<sup>243</sup> Hans Robert Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, in: *Poétique*, 1, 1970, pp. 79-101 (*Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: M. Delbouille (ed. lit.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Vol. I. Heidelberg, Carl Winter, 1972, pp. 103-138)

Aí (a pp. 81-82) se defende que o género proporciona as informações necessárias para a recepção de uma obra: « Tout comme il n'existe pas de communication par le langage qui ne puisse être ramenée à une norme ou une convention générale, sociale ou conditionnée par une situation, on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer

características de conteúdo ou nas características formais das obras, mas no horizonte de expectativa dos leitores. Tal como já havia exposto previamente, o horizonte de expectativa torna-se um elemento fundamental do sistema da comunicação literária e define-se como uma espécie de procedimento que permite ao público receber uma obra, enquadrando-a dentro de uma tradição histórica precisa, com normas estabelecidas, e reportando as novidades ou o tradicionalismo que a consubstanciam a outras obras já conhecidas de tal modo que, mesmo as mais inovadoras e revolucionárias, pressupõem um determinado conjunto de traços comuns. Aliás, já os formalistas russos, muito particularmente Tynianov, defendiam que a experiência do género, e o seu reconhecimento, é um processo comum, quer ao produtor do texto, quer ao receptor, uma vez que é intrínseca à expectativa histórica do fenómeno literário<sup>244</sup>.

Não deve esquecer-se, no entanto, que também Gerhard R. Kayser, na esteira de Mattenklott, já considerava a questão dos géneros como uma das áreas privilegiadas da ciência literária comparada, definindo-a mesmo como a “semântica histórica de formas estéticas e das suas determinações poetológicas”. Valorizando a historicidade dos géneros, eles são mais do que moldes que configuram determinados conteúdos: cristalizados em si, alguns géneros – e a epopeia é talvez o caso mais paradigmático, devido ao facto de ser um género tão codificado – comportam certos elementos semânticos que vão orientar a interpretação das obras de maneira mais precisa e permitem que elas sejam equacionadas com

---

purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative. »

<sup>244</sup>Cf. Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 252. Sobre a questão do impacto da noção de género sobre a criação literária, adianta Kibédi Varga, em “Recepção e classificação: Letras-Artes-Géneros”, in: Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 173: “O escritor, por seu lado, pretende sem dúvida comunicar uma nova visão do mundo contemporâneo; mas não pode certamente impedir-se de integrar o seu texto numa tradição formal. Pode ser – como de resto qualquer utente de discurso – conservador e moderno de duas maneiras diferentes: pode aceitar as convenções formais mais estritas e oferecer, nesse âmbito, uma

o momento histórico em que foram compostas ou em que foram lidas e valorizadas. Deste modo, importa não esquecer também uma certa evolução no âmbito dessas formas, consubstanciada no contributo inovador de cada obra dentro da série literária em que se insere e que, de certo modo, se justifica pelo ajustamento ao gosto da época e ao momento do processo histórico em que surge<sup>245</sup>. Colocando a questão noutros termos, será difícil, portanto, fazer coincidir a teoria explícita sobre o poema épico, por mais pormenorizada que seja a sua formulação, com a prática, a produção literária, ou, conseqüentemente, com a poética imanente. Se estes aspectos dizem respeito à evolução de qualquer género literário, o certo é que não podem considerar-se como norma apenas os textos teóricos geralmente de carácter prescritivo que determinam as regras de composição, neste caso da epopeia. Daí o antagonismo existente entre os textos teóricos, por vezes aceites de modo acrítico, e a poética imanente, mais permeável às alterações e à evolução histórica desses mesmos géneros<sup>246</sup>. Pelos aspectos enumerados, compreendem-se as razões que tantas vezes obrigam a equacionar outros aspectos do âmbito da teoria da literatura, da história literária, da história social ou métodos próprios da sociologia da literatura<sup>247</sup>.

---

mensagem audaciosa (Racine), ou procurar modificar a forma, embora dando à mensagem um carácter mais conforme ao gosto do público (Corneille).”

<sup>245</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, p. 133.

<sup>246</sup>Cf. Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 90.

<sup>247</sup> Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, p. 410: “Uma insistência nas questões literárias gerais é imprescindível à literatura comparada porque só a partir da mais avançada reflexão estética – sobre a teoria da literatura, sobre o conceito de forma e sobre a poética dos géneros, sobre a norma, o valor e a função estética – se poderão entender adequadamente os respectivos fenómenos de culturas distantes no tempo ou no espaço.”

Acentuando esta vertente da sociologia da literatura, Pierre V. Zima (em “Literatura e sociedade: Para uma sociologia da escrita”, p. 250, in: Kibédi Varga, *op. cit.*, pp. 237-251) resume do seguinte modo a importância das condicionantes sociológicas na composição de uma obra literária: “[...] Devemos insistir na impossibilidade de compreendermos de modo concreto a função social de um texto literário enquanto ele não for definido em relação à “evolução literária” ou (como diria T. Todorov) ao “discurso literário”. Esta ideia encontra-se numa crítica que E. Köhler dirige ao “estruturalismo genético” de L. Goldmann: “O seu estruturalismo genético não considera a importância da mediação pela tradição literária” Esta mediação é indispensável para a compreensão sócio-histórica de um texto na medida em que a sua ruptura com textos literários precedentes não for explicada senão num plano sociológico: no quadro de uma nova situação sociolinguística que torna impossível (anacrónica) certas formas do velho discurso literário.”

Nesta perspectiva, a evolução dos géneros consuma-se pelas alterações, a um tempo inesperadas e enriquecedoras, patentes em cada obra, introduzindo uma dinâmica na modificação do horizonte de expectativa, sobretudo no que se refere às regras de composição próprias do género em causa<sup>248</sup>. Assim, as alterações que um género sofre numa perspectiva diacrónica podem ter a ver com o sistema de formas literárias privilegiados numa dada época, denunciando a evolução social, a reformulação do gosto, a interferência ou contaminação de elementos dos outros géneros mais em voga<sup>249</sup>, a adopção de temas e motivos, enfim, um rol de factores que mostram como esse complexo de géneros se encontra exposto a condicionalismos, não só de ordem estética e literária, mas também de teor sociológico<sup>250</sup>. Daí a possibilidade, por mais rígida que seja uma categoria literária, de a ajustar, alargar, alterar, apesar de se continuarem a respeitar os códigos fundamentais previstos pelo género a que

---

Por sua vez H. R. Jauss, em “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 97, refere: « Étant donné que les genres littéraires sont enracinés dans la vie et ont une fonction sociale, l'évolution littéraire doit elle aussi être définie par sa fonction dans l'histoire et l'émancipation de la société, la succession des systèmes littéraires être étudiée dans leur corrélation avec le processus historique général. [...] Les littératures anciennes restent le plus souvent muettes sur les questions concernant la fonction, la réception et l'influence des œuvres et des genres littéraires dans leur réalité historique et leur environnement social, et les rares documents de l'histoire social ne nous apportent guère une réponse directe. »

<sup>248</sup>Cf. Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 91. Ainda sobre este assunto, veja-se Regina Zilberman, *op. cit.*, pp. 33-37.

<sup>249</sup>Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 95: « Il faut aussi se débarrasser de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-mêmes et chercher leurs interrelations, qui constituent le système littéraire à un moment historique donné. Pour les interrelations diachroniques et synchroniques entre genres littéraires d'une même époque, les formalistes russes ont commencé d'élaborer des méthodes qu'il serait certainement profitable d'appliquer à la littérature médiévale. »

<sup>250</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, p. 194-201. Veja-se igualmente sobre este assunto a obra de Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, em que defende que uma tipologia do discurso deveria permitir estabelecer uma relação entre o o(s) discurso(s) do texto literário e o “sociolecto” da colectividade que o acolhe, no âmbito de uma sociologia da escrita.

Por outro lado, considerem-se ainda os diferentes níveis de abordagem no âmbito da sociologia da literatura que Pierre V. Zima distingue em “Literatura e sociedade: Para uma sociologia da escrita”, *loc. cit.*, p. 237: “Decidindo – muitas vezes com uma desenvoltura de diletante para a qual a palavra “literatura” convida – analisar os fundamentos sociais da produção e recepção literárias, o sociólogo pode, num primeiro tempo, lançar-se em duas vias radicalmente diferentes: 1. Pode decidir só tomar em consideração os elementos exteriores ao texto literário: a posição do autor na sociedade, o mercado do livro, o público de uma certa época ou através das épocas, a edição, etc. 2. Pode igualmente, adoptando uma perspectiva distinta, encarar a estrutura textual como sendo mediatizada por estruturas sociais e/ou económicas heterónimas, isto é, analisar a sociedade e as suas transformações históricas no texto.”

pertence<sup>251</sup>. Estes não são, pois, arquétipos fixos; vão-se adaptando à medida que novas obras da mesma série vão surgindo<sup>252</sup>, pois observam as normas existentes, mas alargam-no, dilatam-no, ao introduzirem novas características<sup>253</sup>. Por isso mesmo, dentro do mesmo género, será possível falar de subgéneros mais ou menos privilegiados, e caracterizados, de acordo com factores cronológicos, ou melhor, periodológicos, como a épica clássica, a épica renascentista, a épica barroca, a épica neoclássica... não tanto em função do tempo da escrita, mas por reflectirem, naturalmente, aspectos, abordarem temas e utilizarem recursos estilísticos próprios desses períodos<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p.281.

<sup>252</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 282. Por outro lado, não esqueçamos que já em 1889, F. Brunetière, em *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (Paris, Librairie Hachette, 1890) defendia uma posição semelhante, a da evolução dos géneros numa perspectiva positivista, de acordo com a mundivisão própria da época, ao propor-se apresentar uma descrição dos géneros literários como organismos vivos, em transformação contínua, embora subtil, exactamente como a dos seres vivos objecto de estudo da biologia.

Por outro lado também Jauss adianta, em “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 85: “[...] Seule l'étude diachronique permet de constater la relation entre éléments constants et éléments variables, les seconds n'apparaissant que dans le cheminement historique. »

<sup>253</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 294, e Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, p. 248, sobretudo quando aborda as teorias de Benedetto Croce sobre o conceito de género.

Também Jauss reforça esta ideia em “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 86: « Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une atente et des règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. [...] Lorqu'un texte se contente de reproduire les éléments typiques d'un genre, d'introduire une autre matière dans des modèles déjà éprouvés, de reprendre simplement la topique et les métaphores traditionnelles, il naît une littérature stéréotypée où l'on voit se dégrader des genres qui ont eu du succès [...] »

<sup>254</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 295. Aliás também F. Brunetière (em *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1890), fortemente influenciado por teorias positivistas, partilha uma perspectiva semelhante, ao conceber a transformação dos géneros como se estes fossem seres orgânicos, com um nascimento, um crescimento, uma fase de perfeição, outra de declínio e, finalmente, a morte. Segundo ele, haveria mesmo leis de transformação dos géneros tão ineluctáveis quanto as biológicas.

À luz das novas teorias, H. R. Jauss, em “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 86, afirma: « L'historicité d'un genre littéraire se manifeste dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées. [...] Le postulat méthodologique selon lequel la création ou la fin de formes littéraires, voire tout changement dans l'histoire d'un genre, trouve une correspondance dans la situation historique d'une société ou reçoit du moins une impulsion de celle-ci, n'est plus maintenu par la théorie marxiste et la sociologie de la littérature avec la naïveté de la théorie classique de la Wiederspiegelung (littérature comme reflect dela société). Même ces méthodes reconnaissent maintenant que les genres “représentent pour ainsi dire un a priori de la réalité littéraire”. Elles cherchent l'interdépendance entre l'infrastructure sociale et la superstructure littéraire, surtout là où les modifications des conditions économiques, politiques et sociales de base “ont un caractère de mutation historique”, se transforment en éléments structurels de l'art, et “bouleversent les formes, styles et concepts de valeur traditionnellement fixés”. Elles ne méconnaissent plus, d'autre part, comment les genres littéraires, après avoir reçu le sceau de la société, “acquièrent une vie propre et une autonomie qui dépasse l'heure de leur destin historique”. »

A teoria dos géneros tem, pois, a sua validade como princípio prescritivo, pelo facto de proporcionar ao leitor elementos para a constituição do horizonte de expectativa no caso de um estudo de recepção<sup>255</sup>. No parecer de Alastair Fowler, a teoria dos géneros proporciona pistas de leitura e interpretação, mais até do que meios de classificação<sup>256</sup>. No entanto, apesar de se considerar o caso das modalidades de diferentes períodos, continua a ser o mesmo paradigma, por se respeitarem os princípios relacionados com o aspecto formal e a intenção a que preside a composição de cada poema.

Não considerando agora oportuno determinar se os géneros possuem o estatuto de um conjunto de instrumentos classificadores, se são apenas arquétipos formais, ou complexos de traços estáticos; nem tão pouco entrar em considerações acerca da determinação da função dos géneros para além da sua função classificadora, ou quanto ao modo de se definir e explicar a sua dinâmica, ou as suas implicações semânticas<sup>257</sup>, o certo é que na perspectiva da teoria da recepção, constituem um factor determinante na leitura de uma obra, tanto mais se for uma epopeia, por fornecerem grande parte da informação que condiciona o horizonte de expectativa dos leitores<sup>258</sup>. Se os géneros não são de considerar como entidades *ante rem*, no sentido dos universais, nem é de considerar a sua função exclusivamente nominal-classificativa *post rem*, ou, numa perspectiva histórica, *in re*<sup>259</sup>; será mais prudente

---

<sup>255</sup> René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 282: “A teoria dos géneros é um princípio ordenador: classifica a literatura e a história literária não em função da época ou do lugar (por épocas ou línguas nacionais), mas sim de tipos especificamente literários de organização ou estrutura. Todo e qualquer estudo crítico e valorativo (em contraposição aos históricos) acarreta, de alguma maneira, o apelo a essas estruturas.

<sup>256</sup>Cf. Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, 1982, p. 37, apud Jean-Marie Schæffer, *op. cit.*, p. 125: Si afferma spesso che i generi forniscono un mezzo di classificazione. È un errore venerabile[...] In realtà [...] la teoria generica serve a tutt'altro: svolge una funzione di lettura e di interpretazione.”

<sup>257</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, pp. 173-175.

<sup>258</sup>Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 82: « En supprimant la valeur intemporelle des notions de genre de la poétique classique. il ne s'agit nullement de rendre caduc tout caractère de généralité qui révèle des analogies ou des parentés dans un groupe de textes. [...] La continuité qui crée le genre peut se trouver dans le regroupement de tous les textes d'un genre [...]. »

<sup>259</sup>Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 82.



considerá-los como um conjunto específico de traços, existentes numa série de obras com características comuns<sup>260</sup>. Nesta acepção, não é muito diferente o conceito de género que Margarida Vieira Mendes adianta, quando sustenta que “Os géneros existem dentro e fora das obras: são princípios virtuais, repertórios de conteúdos, catálogos de soluções formais e de funções arquetípicas, possibilidades de actuação, códigos de comportamentos – depositados, disponíveis e combináveis numa série de tradições móveis, que só se conhecem e realizam em cada uma das obras”<sup>261</sup>.

Naturalmente que as obras de referência da teoria dos géneros são os textos de poética de Aristóteles e de Horácio. Neles se estabelecem os princípios fundamentais que determinaram a identificação dos principais géneros literários e, entre eles, a épica. Segundo Gottfried Willems<sup>262</sup>, a história da teoria dos géneros confunde-se até com a história do aristotelismo na literatura ocidental. No entanto, se Aristóteles valoriza a tragédia, no Renascimento, Scalígero chega a considerar a épica como o género mais elevado, pelo facto de incluir aspectos dos restantes<sup>263</sup>. E depois da abundante produção de poéticas no século XVI, nos dois séculos seguintes o sistema tradicional dos géneros é respeitado e aceite de forma indiscutível. A *Poética* de Aristóteles é, assim, aproveitada para a confecção de

---

<sup>260</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, p. 193. Aliás, no que diz respeito à concepção do género como um conjunto específico de traços característicos, Jauss refere, em “Littérature médiévale et théorie des genres”, pp. 83-84: « Si nous tentons de discerner des genres littéraires du point de vue synchronique, il nous faut poser d'abord que la délimitation et la différenciation ne peuvent être effectuées à partir de caractéristiques exclusivement formelles ou thématiques. [...] La] “forme interne” ne peut être saisie suivant un seul critère. Ce qui organise l'aspect particulier ou la structure autonome d'un genre littéraire, apparaît dans un ensemble de caractéristiques et de procédés dont quelques-uns dominant et peuvent être décrits dans leur fonction, indice d'un système. »

<sup>261</sup> Margarida Vieira Mendes, “Gil Vicente: o génio e os géneros”, p. 328, in: *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP / Universidade de Lisboa, 1990, pp. 327 – 334. E conclui: “Um autor apropria-se deles e eles apropriam-se do autor, mas os modos de actualização nunca se repetem e são antes modos de transformação. Os constrangimentos e convenções de cada género tornam-se potencialidades e sugestões para a invenção singular; a criação não lhes é alheia e muito menos prejudicada por eles.”

<sup>262</sup>Cf. Gottfried Willems, *Das Konzept der literarischen Gattungen*, Tübingen, Niemeyer, 1981, p. 244.

<sup>263</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 288.

modelos canónicos a que a obras se deveriam ajustar<sup>264</sup>, juntamente com a poética horaciana, mais pragmática no seu teor. Apesar de a distinção entre eles não se basear exclusivamente nos temas tratados, na estrutura, formas versificatórias, tom ou mundivisão partilhada, o certo é que a noção de género é apresentada de modo convincente<sup>265</sup>. E a epopeia surge aí como “a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificado, quer não, e, quando metrificado, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica”<sup>266</sup>. Não se reflecte sobre a natureza da epopeia, mas apenas se enumeram os aspectos que a distinguem da tragédia, evidenciando o modo de enunciação, considerado como uma distinção óbvia, a partir da qual se consolida a atitude normativa que passa a imperar na classificação das obras<sup>267</sup>. Por isso, não admira que a subdivisão dos textos se faça segundo os meios utilizados, os assuntos representados e a modalidade da representação. O recurso ao ritmo, linguagem e melodia fazem com que a epopeia se distinga dos restantes géneros precisamente pela ausência deste último factor<sup>268</sup>. E mediante a caracterização que Aristóteles faz da tragédia e do epopeia, verifica-se que, para ele, a noção de género é a de uma substância dotada de uma evolução interna<sup>269</sup>. Assim concebidos os géneros, torna-se perfeitamente compreensível que seja possível acompanhar a sua evolução natural, verificando-se mesmo uma certa convergência com o conceito que René Wellek e Austin Warren propõem, para quem o género pode ser definido como um conjunto de obras literárias com fundamento, tanto

---

<sup>264</sup> Cf. Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 240.

<sup>265</sup> Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, pp. 286-287.

<sup>266</sup> Aristóteles, *Poética*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira; Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenbian, 2004, p. [38].

<sup>267</sup> Cf. Jean-Marie Schæffer, *op. cit.*, pp. 11-13.

<sup>268</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 15-16.

<sup>269</sup> Cf. *idem, ibidem*, p.19.

na sua forma exterior (metro e estrutura), como na sua forma interior (atitude, tom, finalidade, sujeito e público)<sup>270</sup>.

A teoria clássica dos géneros acaba, assim, por assumir-se normativa e prescritiva, e, com o tempo, estabelece regras precisas e distintivas para cada um, que se devem manter sem contaminações, e respeitando a coesão intrínseca determinada pela unidade de tom, pureza e simplicidade de acção e sentimentos<sup>271</sup>. A épica devia, pois, ser à partida um género com um estilo e uma dicção adequados, versando temas e acções relacionados com personagens socialmente elevadas.

Por outro lado, a *Poética* de Aristóteles parte também de meios de expressão diferenciadores e da sua adequação ao objectivo do texto para melhor se identificar o género. Aí, a épopeia requer o verso dactílico pelo tom majestoso que confere à matéria narrada e pela facilidade em incluir palavras alheias e metáforas, bem como ornamentos de várias espécies. Também a estrutura é fundamental, pelo conjunto de características que são respeitadas, como o início *in medias res* ou a clara identificação das diferentes partes constitutivas do poema<sup>272</sup>, apesar de manter as mesmas componentes da tragédia, exceptuando o acompanhamento do canto e o próprio espectáculo. Separa-se ainda desta última pelo metro e extensão. Por se tratar de um poema narrativo, pode abordar várias partes simultâneas da acção, aspecto que sobremaneira a engrandece<sup>273</sup>.

Como será fácil de compreender, um grande fosso separa a concepção de género da Antiguidade Clássica do modo como hoje em dia é entendido. Peter Szondi apresenta de modo bastante esquemático a maneira como, a partir de Hegel (em quem o conceito de género

---

<sup>270</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 289.

<sup>271</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 292.

<sup>272</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 291.

<sup>273</sup>Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 239.

aparece associado ao de uma unidade constituída por conteúdo e forma, e em que cada obra é determinada por leis evolutivas intrínsecas ao próprio género, permitindo a identificação de três formas poéticas fundamentais: lírica, épica e dramática), se determina a evolução dos géneros no século XX, segundo três orientações, representadas pelas posições extremas de B. Croce, pela de E. Staiger e R. Hartl, e pela de Lukács, W. Benjamin e Theodor W. Adorno<sup>274</sup>.

Abalada com o ataque crociano, a ideia de género é objecto de revisão no século XX.

No entanto, deve entender-se que a própria *imitatio* é um processo hermenêutico através do qual, se seguirmos a perspectiva de Gadamer, a repetição reprodutiva da produção mental original constitui a chave para a compreensão e interpretação da obra literária<sup>275</sup>. Neste sentido, o próprio fenómeno de recepção procura, através do horizonte de expectativa criado, como atrás vimos, conduzir o leitor, sem esquecer que, como também já sublinhámos, a obra literária resulta de um contexto historicamente definido e localizado<sup>276</sup>. Heidegger, em *Sein und Zeit*, acentua esta perspectiva hermenêutica, ao defender que a própria compreensão e recepção de uma obra se radica num momento preciso da existência e, apesar da existência de uma série de factores que pressupõem uma anterioridade à obra, o certo é que estes factores se inserem numa componente historicamente individualizável, não sendo necessariamente de ordem ontológica<sup>277</sup>. Neste sentido, nem a interpretação autoral vale mais do que qualquer outra. As defesas que Tasso faz da *Gerusalemme Liberata* na *Apologia*, nos próprios *Discorsi* ou nos textos da polémica com a Crusca são decisivos para a compreensão do poema e para orientarem a sua recepção, mas devem ser definitivamente compreendidos à luz do contexto

---

<sup>274</sup>Cf. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971 (1ª ed.: 1956), pp. 10-11.

<sup>275</sup>Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 53.

<sup>276</sup> A estética da recepção como proposta metodológica hermenêutica é apresentada por Regina Zilberman, *op. cit.*, pp. 63-73.

<sup>277</sup>Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 55.

histórico em que surgiram e dos condicionalismos que contribuíram para a sua génese e configuração<sup>278</sup>.

No entanto, também esta posição hermenêutica de feição heideggeriana vem a ser revista por Gadamer, em *Wahrheit und Methode*. Segundo este filósofo, cada interpretação da obra literária, cada fase da sua recepção, deverá ser entendida como uma actualização, uma adequação ao presente, através da qual se verifica um contributo produtivo do receptor, com a aplicação do manancial de conhecimentos que constitui o seu horizonte de expectativa<sup>279</sup>. Do mesmo modo, nenhuma reconstrução interpretativa é completamente objectiva<sup>280</sup> e compreende-se, daqui, a importância da codificação do género, tão importante para Torquato Tasso, visto que a acessibilidade aos princípios que presidiam à sua concepção de poema épico se torna fundamental para a identificação das linhas de força, dos códigos, que prefiguram e determinam a compreensão do poema<sup>281</sup>. Depreende-se, então, que, seguindo Gadamer, a recepção de um texto resulta da articulação de uma componente subjectiva, condicionada pelo momento histórico, com outra marcadamente objectiva fornecida por essas normas poéticas aceites e respeitadas<sup>282</sup>. Por este motivo é determinante a importância atribuída por Gadamer ao receptor – aspecto que contribui para se compreenderem as razões

---

<sup>278</sup> Sobre esta matéria, vejam-se os seguintes estudos: M. R. Ruggeri, “Aspetti linguistici della polemica tassesca”, in: *Lingua nostra*, VI, 1944-1945, pp. 44-51; M. Sansone, “Le polemiche antitassesche della Crusca”, in: *Torquato Tasso*, Milano, Marzoratti, 1957, pp. 527 – 574; B.T. Sozzi, “Tasso contro Salviati”, in *Studi Tassiani*, I, 1951, pp. 37-66.

<sup>279</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 56.

<sup>280</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 64.

<sup>281</sup> Compreende-se mais facilmente este aspecto se recorrermos às palavras de Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 72, ao expor as ideias de Gadamer: “O significado de um discurso não se estabelece senão através das convenções, valores e critérios de classificação que forjam a preconcepção internalizada pelos sujeitos históricos.”

<sup>282</sup> *Idem, ibidem*, p. 65, afirma a este fim: “[...] A interpretação – não se entenda a feita apenas por profissionais – não se separa da obra, mas a integra. E ainda: como a essência da obra de arte está em sua “Darstellung”, é próprio dela ser sempre outra, sem que essa alteridade negue a unidade que lhe subjaz e sem que esta unidade implique uma constante uniformidade.[...]”

[...] Todo o juízo interpretativo é parcial, historicamente marcado e nunca capaz de apreender o “em si” da obra, “em si” por sinal negado desde a refutação heideggeriana do Ser como substância. Daí a leitura definir-

que fazem das suas ideias o fundamento filosófico de toda a estética da recepção e do seu efeito, expurgando-se a componente expeculativa e desenvolvendo-se uma metodologia de análise mais pragmática. Apesar de críticas posteriores, mais concretamente da responsabilidade de Habermas<sup>283</sup> – afirmando que Gadamer confunde “preconceito” (*Vorurteil*) e “preconcepção” (*Vormeinung*)<sup>284</sup>, noções que na realidade se encontram bastante associados –, o certo é que, na recepção e compreensão de uma obra literária, além destes dois factores, é determinante também o modo consensual de jogar com os elementos que os integram.

E se actualmente se segue uma orientação descritiva, não se prescrevendo regras fixas e admitindo-se a formação de novos géneros, resultantes da combinação de princípios identificados com outros já bem determinados, não se privilegia tanto a distinção entre eles, mas identificam-se os meios usados, seus objectivos e o denominador comum das obras neles incluídas<sup>285</sup>. Na crítica dirigida aos formalistas, Medvedev e Bakhtin deixam transparecer uma concepção menos rígida do conceito de género: são como que um conjunto de grelhas que se interpõem entre a realidade empírica e o mundo ficcional, seleccionando de modo diferente a matéria a transpor para o universo literário. Cada género incorpora um feixe de traços, que corresponde a expectativas por parte do leitor e condicionam a selecção possível

---

-se como apropriação (*Aneignung*) válida apenas se, em vez de se impor “sobre” o texto, permite que o texto fale a partir da preconcepção que o intérprete traz e aplica.” (*Idem, ibidem*, p. 69)

<sup>283</sup>Cf. J. Habermas, “Zu Gadammers 'Wahrheit und Methode'“ in: *Hermeneutik und Ideologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

<sup>284</sup>Para a distinção destes dois conceitos, veja-se Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 71: “[...] Toda actividade compreensiva e interpretativa é condicionada por nosso lugar temporal e por nossa posição espacial dentro da sociedade. Em suma, portanto, a reflexão de Gadamer contra o objectivismo é extremamente importante, desde que não confundamos preconcepção e preconceito. A primeira é inconsciente, diz respeito ao uso de regras que aplicamos ao mundo ao redor e que só temos condições de objectivar quando deixam de ser nossas. [...] O preconceito, de sua parte, é um elemento potencialmente passível de tornar-se consciente e, assim, de ser reconhecido ao longo da existência.”

<sup>285</sup>Cf. René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, p. 293.

da realidade<sup>286</sup>. Como consequência, os géneros deixam de constituir realidades com existência *a priori*, ou convenções passíveis de serem actualizadas<sup>287</sup>. Nas palavras de Luiz Costa Lima, transformam-se em quadros de referência, historicamente situáveis, susceptíveis de variarem, de acordo com o sistema literário, com a estrutura social e com os valores culturais de uma cultura<sup>288</sup>. E, apesar de Northrop Frye ainda falar dos géneros como se se fixassem aprioristicamente, sem considerar decisivo o modo como os receptores reagem perante eles, atende, no entanto, ao modo como autor e receptores a eles reagem, para, deste modo, os poder distinguir entre si<sup>289</sup>. Em vez de o género preservar um número determinado de traços, apresenta um conjunto instável de marcas que orientam, no entanto, a composição, a leitura e a recepção de cada obra, deixando eles de serem entidades formalizáveis<sup>290</sup>.

Bem vistas as coisas, foi o que Torquato Tasso fez nos seus *Discorsi dell'Arte Poetica*, ao seleccionar um determinado número de características do poema heróico, e aprofundando-as, depois, segundo critérios que tanto têm a ver com a sua adequação à poética aristotélica, como com a mundivisão predominante na época da Contra-Reforma, marcada por uma forte religiosidade. São esses códigos que em Portugal servem de base para os autores e críticos debaterem na abundante produção teórica e crítica que adiante analisaremos, visando, deste modo, conferir uma identidade à produção épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo.

No entanto, para melhor se compreender o funcionamento dos mecanismos da teoria da recepção no âmbito da evolução dos géneros, é aconselhável não esquecer que a épica

---

<sup>286</sup>Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 255.

<sup>287</sup>Cf. Jean-Marie Schæffer, *op. cit.*, p. 115: “È vano sperare di trovare un'identità nella scelta dei livelli testuali pertinenti da essi implicati, e ciò anche se si mette fra parentesi la varietà delle funzioni che la designazione del genere assume, anche cioè se si considera, come mi sembra legittimo per il mio scopo, esclusivamente la sua funzione conoscitiva.”

<sup>288</sup>Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 255.

<sup>289</sup>Cf. *idem ibidem*, p. 264.

renascentista, barroca e neoclássica se desenvolveu à sombra dos grandes modelos clássicos, segundo códigos consagrados, num período em que o princípio da imitação era uma norma universalmente aceita<sup>291</sup>. No que diz respeito à épica, a aplicação prática dos códigos intrínsecos ao género e respectivo funcionamento, apontados de acordo com fundamentos críticos, encontra-se estreitamente ligada à concepção de poesia, tal como era entendida na época clássica: a literatura é o campo de eleição das repetidas tentativas de imitar os modelos clássicos. O princípio da imitação e da emulação torna-se, deste modo, inseparável da teoria dos géneros, e esta afirma-se através das normas fixas e abstractas que remetem para os textos arvorados em paradigma<sup>292</sup>.

A imitação era mais do que um conceito da poética clássica, era um dos princípios basilares da criação literária. A *imitatio* dos Antigos confundia-se mesmo com a ideia de tradição literária de índole clássica<sup>293</sup>. À luz da estética da recepção, este conceito pode ser encarado como a recodificação de textos seleccionados, de valores ou de normas, segundo princípios estabelecidos pelo receptor, segundo os quais se concretiza a sua relação com o mundo. Sob este ponto de vista, o texto literário é visto numa perspectiva dinâmica<sup>294</sup>. Não se tratava, pois, de cópia, plágio, ou servilismo literário<sup>295</sup>. A imitação contribui, antes, para uma

---

<sup>290</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 269.

<sup>291</sup>Cf. Jaus, “Littérature médiévale et théorie des genres”, *loc. cit.*, p. 79: « Les philologues la [la théorie des genres littéraires] développèrent surtout à partir d'exemples tirés des époques classiques de la littérature, qui avaient l'avantage de définir la forme d'un genre d'après des règles consacrées et permettaient ainsi de suivre son histoire d'une œuvre à l'autre, suivant les intentions et les réussites des auteurs. [...] Il semble à présent intéressant de développer une théorie des genres littéraires dont le champ d'expérience se situerait entre les termes opposés de la singularité et de la collectivité, du caractère esthétique et de la fonction pratique ou sociale de la littérature. »

<sup>292</sup>Cf. Jean-Marie Schæffer, *op. cit.*, p. 31.

<sup>293</sup>Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 84.

<sup>294</sup>Cf. Wolfgang Iser, “Zur Problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie. Das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe”, [Trad. port. de Luiz Costa Lima, “Problemas da Teoria da Literatura Atual: O imaginário e os conceitos-chaves da época”, *loc. cit.*, p. 375.

<sup>295</sup>Sobre esta questão, veja-se Ferruccio Ulivi, *L'Imitazione nella Poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973; D. A. Russel, “De imitatione”, in: David West



síntese de formas e conteúdos clássicos com formas e conteúdos modernos a partir de um princípio selectivo<sup>296</sup>. A presidir a esse processo de escolha, invoca-se o decoro como preceito fundamental. Possibilita-se a identificação de semelhanças em intertextos, resultantes da capacidade do imitador para captar os aspectos relevantes do texto que lhe serve de modelo, para os moldar a novos conteúdos, respeitando embora os códigos semântico-pragmáticos do seu tempo<sup>297</sup>. Importa, por isso, verificar a convergência entre o modelo tassiano assimilado e a componente resultante da experiência pessoal de cada poeta.

Deste modo, se Torquato Tasso não aborda a questão da imitação nos seus *Discorsi* sob esta perspectiva<sup>298</sup>, os seus émulos portugueses não deixaram de a considerar como um

---

& Tony Woodman (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, 1979, p. 16 e ss.; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, 1983, p. 525 e ss.; Aníbal Pinto de Castro, “Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento aos Barroco. Seus Fundamentos. Seus Conteúdos. Sua Evolução.”, in: *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, 1984, pp. 505-532; G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca & London, 1986; A. Michel “Imitation et poétique”, in: *Letterature Comparate. Problemi e Metodi. Studi in Onore di E. Paratore*, Vol. 2, Bologna, 1981, pp. 1721-1735; M. Maclaughlin, *Literary imitation in the Italian Renaissance*, Oxford, 1995; António Manuel Ribeiro Rebelo, “A Problemática da Tradução-Imitação em duas Elegias de António Ferreira”, *loc. cit.*, pp. 235-236, e “Imitação”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa, Verbo, 1997, col. 1158-1170.

<sup>296</sup>Cf. Aníbal Pinto de Castro, “La Poétique et la Rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l’Humanisme portugais”, p. 717, comunicação ao *XXI Colóquio Internacional de Estudos Humanísticos, L’Humanisme Portugais et l’Europe, Tours, 1978*, Paris, 1984, pp. 699 – 721: « La culture littéraire et les connaissances théoriques devenaient donc les conditions les conditions de la plus haute importance pour la création. Et, avec elles, l’imitation des modèles, non pas envisagée comme une copie servile de n’importe quel texte, mais comme une assimilation originale de ce que l’on trouvait de mieux dans les meilleurs poètes, écrivains ou orateurs. D’ailleurs l’intérêt de l’imitation était double: elle permettait l’acquisition de la bagage littéraire et culturel et, en même temps, elle offrait les exemples de perfection esthétique que tout créateur devait avoir sous les yeux pour essayer de les égaler ou – ce qui serait préférable – de les surpasser. »

<sup>297</sup>Cf. Gian Biagio Conte, *The Rhetoric of Imitation*, London, Ithaca, 1986, p. 28: “Even when resemblances do not appear gratuitous – that is, even where some form of intentionality seems undeniable – my concern is with describing how such resemblances function within the literary text. In studying such functions one must examine how the process that shapes the production of a literary text and permits its readability absorbs and transforms not just a single work but a whole series of texts.”

De igual modo, veja-se António Manuel Ribeiro Rebelo, “A Problemática da Tradução-Imitação em duas Elegias de António Ferreira”, *loc. cit.*, pp. 243-244.

<sup>298</sup> Torquato Tasso apenas considera a imitação enquanto ‘mimesis’ da natureza, de modo a identificá-la com a essência da poesia com a imitação “(La poesia non è in sua natura altro che imitazione; e questo non si può richiamare in dubbio; e l’imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, però che tanto significa imitare, quanto fare simile: non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile [...])”, in: Torquato Tasso, *Discorsi dell’Arte Poetica*, p. 354, in: Torquato Tasso, *Prose*, Milano / Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954, pp. 349-410), inspirado em Alessandro Piccolomini (sobretudo em “Proemio”, p. III, in: *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, Venezia, presso Giovanni Guarisco, & Compagni, 1572), para quem a “Poesia significa imitazione non solo di cose o naturali o artificiose, ma principalmente di azioni, di

dos princípios fundamentais a seguir no acto da criação literária – reflexão que acompanha o processo de recepção da obra tassiana, ao mesmo tempo que é tida como paradigma a reproduzir. Mais na esteira de Petrarca, Poliziano, Pico della Mirandola, Erasmo e Giulio Camillo<sup>299</sup>, o parecer lavrado por Diogo de Paiva de Andrade sobre o poema de Francisco de Sá de Meneses, *Malaca Conquistada*, privilegia o conceito de imitação e é com base nele que a epopeia, não só é apreciada, como o seu valor resulta do confronto com outros poemas do passado:

“Com muito vagar, & curiosidade vi este liuro de Francisco de Sá de Meneses; & achei nelle tanta erudição, & artificio, que me pareceo não sò imitador, se não verdadeiro competidor dos mais celebres Poemas do tempo antigo. Faz o Autor ser de mayores quilates a perfeição desta sua obra, com os da pureza do seu sangue, e das virtudes naturais de que he dotado; com que também não sò imita, senão iguala ou ainda excede a prudencia, valor, & merecimento de seus illustres antepassados; autorizando com a excelencia de seus versos a patria ã elles tanto honraraõ cõ o esforço de seus braços.”<sup>300</sup>

Mais do que a imitação, reconhece Diogo Paiva de Andrade nesta obra o princípio da emulação, na medida em que os modelos de que se serviu foram superados perante “a

---

costumi e d'affetti umani: fatta col mezzo principalmente del parlare o ver della locuzione nel loro universale, al fine di dilettere e dilettaudo giovare alla vita umana.”

Ao reformular os *Discorsi dell'Arte Poetica*, amplifica esta matéria, embora respeitando na generalidade os limites antes estabelecidos e conferindo-lhe uma vertente mais edificante. Nos *Discorsi del Poema Eroico*, declara que “La poesia è dunque imitazione de l'azioni umane, fatta per ammaestramento dela vita” (Torquato Tasso, *Discorsi del Poema Eroico*, p. 497, in: *idem, ibidem*, pp. 487-729), e põe em dúvida a qualidade da poesia que não seja imitação verosímil: “[...] Se i poeti sono imitatori, conviene che siano imitatori del vero, perchè il falso non è; e quel che non è, non si può imitare: però quelli che scrivono cose in tutto false, se non sono imitatori, non sono poeti, ed i suoi componimenti non sono poesie, ma finzioni più tosto: laonde non meritano il nome di poeta o non tanto” (*Idem, ibidem*, p. 522). E conclui esta questão, distinguindo dois tipos de imitação, a icástica e a fantástica, na sequência de Mazzone: “Scrive il Mazzone, ne l'introduzione de la Difesa di Dante, che l'imitazione è di due maniere, l'una icastica, l'altra fantastica, seguendo in ciò la dottrina insegnataci nel Sofista; e chiama icastica quella ch'imita le cose che si trovano o si sono trovate, fantastica l'altra specie ch'è imitatrice de le cose che non sono; e questa vuol che sia la perfetta poesia, la qual ripone sotto la facoltà sofistica di cui è l'oggetto il falso e quel che non è; ma per consolare i poeti, e me con gli altri, a cui fa più d'aiuto e di consolazione mestieri, fa due o tre specie d'arte sofistica, e ripone la poesia sotto la prima ch'è la più antica; e questa, s'io non m'inganno, è quella medesima ch'è in tanti luoghi rifiutata da Socrate e da Platone” (*Idem, ibidem*, pp. 524-525).

<sup>299</sup> Cf. nota 3 deste capítulo.

prudência, o valor e o merecimento” das façanhas aqui exaltadas, e pela perfeição evidenciada no poema. Também D. Francisco Manuel de Melo, no *Hospital das Letras*, não esquece esta questão e, mais de acordo com o que Angelo Poliziano diz a Paolo Cortese, sustenta que a verdadeira imitação não é a que apenas segue um modelo único, pelo que Lípsio, declara no diálogo que trava com o autor, Quevedo e Bocalino:

“A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai diante, pertence aos animais e não aos homens. Quem *imita, melhore*, acrescente, diminua e troque; ou, senão, seja tido por bisonho.”<sup>301</sup>

Detendo-se na obra poética Bartolomé Leonardo de Argensola e Lupércio, seu irmão, dois poetas que D. Francisco Manuel admirava, concebe a imitação como superação do modelo tido em vista, fazendo-a equivaler a emulação. No entanto, a verdadeira imitação é um acto nobre, distinto daquele que é apanágio do mundo animal, como Poliziano também pressupunha.

No entanto, este assunto merece a atenção de outros autores deste período. Já no século XVIII, Francisco Leitão Ferreira, na *Nova Arte de Conceitos*<sup>302</sup>, dedica uma atenção particular a este princípio. Depois de tratar da significação própria e metafórica dos vocábulos, dos fundamentos da metáfora e da sua importância para a elaboração do discurso poético, bem como do modo de a construir, mediante o furor criativo, inclui a imitação como

---

<sup>300</sup> Diogo de Paiva de Andrade, “Licença”, in: Francisco de Sá de Meneses, *Malaca Conquistada por o Grande Afonso de Albuquerque*, Lisboa, por Mathias Rodrigues, 1634, Fol. [3].

<sup>301</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Le Dialogue “Hospital das Letras”*, loc. cit., p. 39.

<sup>302</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 2 Volumes, Lisboa, na Officina de António Pedrozo Galram, 1718 e 1721.

um dos meios capazes de o refrear, a par do exercício, da prática, lição, reflexão e categoria (ou predicação)<sup>303</sup>.

Na Lição VII, quando trata deste conceito e se preocupa em o definir, circunscreve-o à épica, porventura por se tratar do género em que se manifesta de modo mais evidente:

“Quero v.c. imitar a Lusíada de Camoens; não só devo imitar este exemplar no character da Poesia epica, universal a todos os Poemas heroicos, mas tambem no character do estylo de Camões, particular à sua locução; & fazendome assim bom imitador, sahirá semelhante o meu ao seu Poema. Donde se colhe que em cada exemplar ha dous caractéres, duas semelhanças, & duas imitações, de que o imitador ha de formar duas ideias, as quaes deve unir, exprimir, & copiar na sua obra para se dizer perfeitamente imitação.”<sup>304</sup>

Apresentada deste modo, urge, pois, estabelecer a distinção entre os dois tipos de imitação possíveis, a imitação livre e a imitação servil. Melhores exemplos não poderia Francisco Leitão Ferreira encontrar noutra âmbito da produção poética, aproveitando o ensejo para ir enunciando os aspectos que caracterizam a epopeia:

“[...] Chamo imitação livre, àquella em que o imitador independente de outro exemplar, imita a sua mesma ideia, como invento proprio. Homero v.c. para compor a Iliada, não teve outro poema epico, de quem tomasse o character da Epopeia; independente de algum prototypo, traçou na fantasia aquella grande fabrica, parte tecida de historia verdadeyra, & parte de successos verisimeis; & adornando-a de deleytaveis episodios, a foy imitando com palavras, para nos dar a ideia de hum Heroe apayxonado, qual foy o seu Achilles; & esta foy em Homero h ã a livre, & engenhosa imitação; se bem, que alguns dizem que imitou a outros em ambos os Poemas.

Chamo porém Imitação àquella em que o imitador dependente do exemplar alheyo, o vay fielmente seguindo, & copiando, sem já mais se apartar de suas linhas, nem desmentir hum passo de suas cores, como faz o aprendiz que copea a pintura de seu mestre: assim Vasco Mousinho de Quebedo em seu Affonso Africano, imitou, ou copiou no episodio de Antheo, o Adamastor de Camões, com tanta semelhança nos accidentes, & circunstancias todas, que só os distinguem os nomes, & os lugares. Esta

---

<sup>303</sup> Sobre o conceito de imitação, tal como é abordado na *Nova Arte de Conceitos*, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 161 e ss, 174 e ss e, sobretudo, 203-206 e 223-224. Para os autores imitados por Leitão Ferreira, veja-se ainda a p. 183.

<sup>304</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Vol. I, *loc. cit.*, pp. 152-153.

imitação he servil, mas tem muyto de engenhosa; & se passa a exceder o imitado, já deyx a ser servil, pois se adianta; & torna-se competencia, ou nobre emulação de melhorarse no que outrem fez.”<sup>305</sup>

Independente de se esboçarem aqui os dois tipos de imitação – a livre e a servil –, verificamos que parece ecoarem nas palavras de Leitão Ferreira as da *Poética* de Aristóteles, no que diz respeito à definição de poema épico – segundo as quais a epopeia é imitação de uma acção heróica, resultante de uma hábil combinação de acontecimentos de história verdadeira, que na realidade tiveram lugar e persistem na memória de um povo, com outros verosímeis, *revestidos de um tratamento* ficcional e embelezados com episódios deleitáveis, denunciando as funções fundamentais atribuídas à literatura, de *delectare* e *docere*. Por esse mesmo motivo, o herói deve ser pelo menos apaixonado pela empresa a que se entrega.

Curiosamente, a Homero contrapõe-se, no segundo parágrafo citado, Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco, como exemplo paradigmático de imitação servil, denunciando o facto de grande parte da produção épica mais recente não conseguir distanciar-se dos modelos seguidos e decalcá-los, modificando apenas ligeiros pormenores.

De modo não muito diferente, actua Francisco de Pina e Melo, já na segunda metade do século XVIII, quando o gosto neoclássico se difundia em Portugal. Primeiro, nos “Prolegomenos para a boa Intelligencia, e Conhecimento do Poema”<sup>306</sup>, anteposto ao seu *Triumpho da Religião. Poema Épico-Polémico*, aborda o conceito da imitação<sup>307</sup>, tendo como referente a composição de um poema épico, pelo que toma em consideração as respectivas partes integrantes. No entanto, à semelhança de Torquato Tasso, equaciona-o tendo em conta o modo como Aristóteles o fizera, reconduzindo-o a sua teoria à matriz da teorização

---

<sup>305</sup> *Idem, ibidem*, pp. 154-155.

<sup>306</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos para a boa Intelligencia, e Conhecimento do Poema”, in: Francisco de Pina e Melo, *Triumpho da Religião. Poema Épico-Polémico*, Coimbra, na Oficina de António Simoens Ferreyra, 1756, pp. I-LV.

poética<sup>308</sup>, muito embora também faça incidir o sucesso da imitação na verosimilhança, como o Poeta italiano havia salientado. Mais tarde, ao compor a *Arte Poética*<sup>309</sup>, volta a abordar este assunto, mas não se afasta muito de quanto antes havia sustentado<sup>310</sup>. Valorizando a imitação da natureza no âmbito da literatura, distingue-a das outras artes, como na dança, na música, na pintura ou na escultura, quer pelos meios, quer pelos resultados alcançados. Sempre remetendo para Aristóteles, mas servindo-se também de Ignacio Luzán e Ludovico Muratori<sup>311</sup>, remete para os três mundos tradicionalmente aceitos (o celestial ou superior; o material ou inferior; e o humano ou intermédio), precisa com pormenor as esferas dignas de imitação<sup>312</sup>. E remata esta questão, aliando-a a outro preceito de índole horaciana, relacionado

---

<sup>307</sup> Sobre o modo como Francisco de Pina e Melo trata do conceito de “imitação”, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Poética em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 653-656.

<sup>308</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos para a boa Intelligencia, e Conhecimento do Poema”, loc. cit., p. XIX: “Tendo definido Aristoteles que a *Epopéia* he: *Imitação de huma acção illustre*: devemos advertir, pela doutrina do mesmo philosopho, que nesta *Imitação* se devem considerar três pontos principaes: a saber: o *Instrumento*, comque se imita: o modo, comque se hãde imitar: a coiza, que deve ser imitada.

A coiza que se imita hê a *Fabula* do Poema; e os *costumes*, e *pertubaçoens*, que se produzem dos successos tristes, horridos, e tragicos: o *instrumento*, com que se imita, he a *locução*: e neste *instrumento* differe tambem a *Epopéia* da *Tragedia*, e da *Comedia*; porque estas imitaõ com a musica, e com os adornos dos vêtidos, e perspectivas da Scenas: O modo, com que se imita hê a *Narração*; outra differença da *Epopéia* com os Poemas dramaticos; pois a *Epopéia* imita narrando, e os outros representando. Estes não fallaõ em nome, ou pessoa do Poeta; mas na dos Interlocutores; e na *Epopéia* falla o Poeta em seu nome, e pessoa, ainda que deve introduzir outras Personagens, que fallem para se conseguir a *Imitação*; porque raras vezes se logra quando o Poeta hê o que falla no Poema.

A *Imitação* não se deve apartar da regra, e modo, com que procede a Natureza; e lhe compete propor as acçoens, que imita, taõ naturaes, e taõ vivas, como se estivessem diante dos olhos. As *acçoens*, e não os *costumes*, hê que principalmente se devem imitar; porque ainda que se imitem os *costumes*, hê só por amor das *acçoens*; A felicidade, ou infelicidade da *Fabula* depende da *acção*; e a maldade, ou a bondade, he que depende do *costume*: O principal intento da *Epopéia*, não attende a que seja bom, ou máo o *costume*, mas a que seja a *acção* ou desgraçada, ou venturosa. Com que temos na *Imitação* a *Fabula*, os *costumes*, as *Pertubaçoens*, as *Locuçãoens*, a *Narração*, e as *Dramas*.”

<sup>309</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poetica*, Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1765. Utilizei a versão transcrita em António Manuel Esteves Joaquim, *A Arte Poética de Francisco de Pina e Melo. Estudo introdutório, edição e notas*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001, pp. 79-135.

<sup>310</sup> *Idem, ibidem*, p. 85, vv. 81-86: “A *Poesia* se inculca, ou se define / Por uma *imitação de quanto aos olhos*, / De quanto à *intelecção propõe no mundo* / A vasta natureza: este fecundo / Teatro de maravilhas portentosas, / A descrição harmónica do verso.”

<sup>311</sup> Sobre os autores tomados como modelos a imitar por Pina e Melo, consulte-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Poética em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 647-649.

<sup>312</sup> *Idem, ibidem*, p. 86, vv. 95-110: “A representação a tudo chega: / Sobe ao trono de Deus, ao claro empíreo, / Aos Anjos, aos Espíritos Celestes, / Ao Sol à Lua, à todo o firmamento: / Todo o objecto mortal, todo o elemento, / Toda a máquina etérea, e ser humano / Pode ser imitado da cadência; / Não inclui a geral

com a dupla função da poesia: o deleite estético e a utilidade. É precisamente com base nesta dupla finalidade, que a Poesia consegue superar a História na imitação do universal<sup>313</sup>, uma vez que a capacidade de sugestão, tendo em conta a componente artística, torna mais enérgica e expressiva a realidade imitada.

“Tão viva de há-de dar, que nos pareça  
Ter o objecto imitado à nossa vista;  
Há quem pretenda que o primor consista  
Nesta viva eficácia, e na verdade  
Que o proveito se logra, e a suavidade,  
Quando nesta hipotipose percebo  
Que não se encontra, no cadente ornato,  
O original diverso do retrato”.<sup>314</sup>

Deste modo, ora mais próxima do modo como Aristóteles a concebia, ora atribuindo-lhe uma importância determinante no processo criativo, a imitação constitui um conceito fundamental para se entenderem as relações intertextuais na épica do barroco e do neoclassicismo, bem como o processo de recepção da epopeia tassiana em Portugal.

Contudo, para além da obediência que os barrocos e neoclassicistas portugueses manifestam pelos modelos clássicos ou mesmo por outros mais recentes, como é o caso de Tasso, verifica-se que os seguem de mais perto e com maior facilidade, se esses modelos estiverem moldados por normas previstas ou adequadas à poética aristotélica e consagradas por outros poetas do passado. Aliando a imitação da natureza à imitação dos grandes modelos literários do passado, objectivo visado consiste em mais facilmente se alcançar a perfeição<sup>315</sup>.

---

circunferência, / Ou espírito, ou corpo, ou alma, ou ente / Animado, ou sem vida, que presente / O não ponha o desenho da *poesia*; / Mas nesta imitação não basta a guia / Do deleite que nela se procura; / É preciso chegar a mais altura, / Pois para ser o plectro luminoso / Deve o *útil* seguir-se ao *deleitoso*.”

<sup>313</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 86-88.

<sup>314</sup> *Idem, ibidem*, p. 88, vv. 156-163.

<sup>315</sup> Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 239.

Em suma, a partir da reflexão desenvolvida no Renascimento sobre a *Poética* aristotélica, uma forte articulação surge entre a *imitatio* e a normatividade dos géneros, até que o advento do Romantismo vem pôr termo a esta perspectiva<sup>316</sup>. Apesar de tudo, como lembra Aníbal Pinto de Castro, a imitação estava longe de ser um decalque: antes se identificava com um processo em que se assimilavam os elementos constituintes do texto literário, ao nível da *inventio*, da *elocutio* e da *dispositio*<sup>317</sup>. Daí a frequência e importância do fenómeno da contaminação. E o seu impacto no acto de criação poética é de tal forma significativo, que se tornou mesmo necessário distinguir entre ‘recepção’ e ‘efeito’, no decurso dos estudos da Escola de Constança.

Se na obra de Wolfgang Iser a distinção entre estes dois conceitos não aparece muito explícita e um parece decorrer do outro, naturalmente articulados por uma relação intrínseca, para Gunter Grimm, é flagrante a distinção entre os dois conceitos<sup>318</sup>. Ao considerarmos este

---

<sup>316</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 244.

<sup>317</sup>Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Os Códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus Fundamentos. Seus Conteúdos. Sua Evolução*, pp. 518-519, in: Revista da Universidade de Coimbra, Vol. XXXI, 1985, pp. 505-532: “Como Horácio recomendara aos Pisões a leitura diurna e nocturna dos autores gregos (vv. 268-269), os quinhentistas insistem na necessidade de imitar para cada género, os paradigmas mais perfeitos. [...] O processo não andava isento de perigos e de críticas. Se levado às últimas consequências, podia arrastar o poeta á tradução, ou reduzir as suas composições a meros centões de tópicos e estilemas já gastos. Em qualquer caso, a sua observância implicava um perigo constante para o princípio da originalidade, que não era menos importante e recomendado. [...] A imitação servil era radicalmente repudiada pelos seus próprios defensores. [...] A imitação não podia, pois, ser um decalque; antes pressupunha uma superação do modelo, tanto na invenção, como na disposição e na elocução poética, obtida através de uma verdadeira e completa assimilação de alguns dos elementos constitutivos do discurso. [...] Só deste modo podia aplicar-se com vantagem o processo da “contaminação”, que insistia em aproveitar elementos conteudísticos e formais colhidos em vários modelos, para a criação de obras tão novas e perfeitas quanto possível.”

<sup>318</sup>G. Grimm, *op. cit.*, p. 29, ao retomar a concepção de “história do efeito”, segundo Karl Robert Mandelkow, afasta-se do conceito de “efeito” proposto por Jaus: “Unter Wirkungsgeschichte könne so verschiedenes verstanden werden wie: “Urteilsgeschichte, Einflußgeschichte, Geschichte des Ruhms, Darstellung der Soziologie des Publikums, das Fortleben von Formen, Gattungen und Inhalten usw.

[...] Eine Neubestimmung der begriffe Rezeptionsgeschichte und Wirkungsgeschichte muß vom Leseakt als einem Interaktionentypus ausgehen, bei dem der Leser als das verarbeitende Subjekt den wesentlichen Anteil hat.

[...] Begrifflich zu unterscheiden ist von dieser immerhin wenn auch schwierig realisierbaren Rezeptionsgeschichte die neue Wirkungsgeschichte. Im Gegensatz zum älteren Modell basiert sie nicht auf einem innerliterarischen Kausalmechanismus von Ursache und Wirkung, sondern bezieht außerliterarische Bedingungen und Motivationen ein. [...] Statt des Textes und seines Einflusses stünde im Zentrum der Darstellung der Rezipient und seine Verhaltensweise. »



complexo processo numa perspectiva histórica, privilegiam-se, pois, os casos e os fenómenos em que determinadas obras foram ou são os pontos de partida, como acontece no caso presente. No entanto, é sobretudo a Gunther Grimm que se deve a sistematização desta tendência e o aprofundamento da distinção dos diferentes modos de recepção. Foi ele, com efeito, que estabeleceu a diferenciação entre interpretação (exegeses literárias que têm em consideração as condições subjacentes à produção dos textos) e concretização – conceito amplo que abarca processos tão diferentes, que vão da simples leitura à elaboração de novas criações ou à sua tradução. Mediante este tipo de abordagem muito mais rigoroso e especializado, foi possível reavaliar o estudo das ditas “influências” e o da imitação, fenómeno que por longos séculos foi determinante para a produção literária. G. Grimm vem dotar os estudos de recepção com meios metodologicamente convincentes que articulam o acto de recepção com o de produção literária. Daí que recorra e faça, por vezes, sentir a necessidade de reabilitar noções e métodos já muito antes enunciados por Gérard Genette, em *Palimpsestes. La littérature au second degré*<sup>319</sup>, que nos facilitam no trabalho de análise e confronto de episódios ou excertos.

Noutros casos, tratando-se de adaptações de textos já existentes, somos levados a preferir, a terminologia utilizada por Gunter Grimm, pelo seu carácter sugestivo e funcional, se tivermos em conta as várias alternativas de sistematização deste fenómeno: perante os casos de adaptação dos passos ou aspectos da epopeia tassiana, temos de admitir que a generalidade dos poemas mencionados serão considerados em maior ou menor grau como

---

Esta distinção aparece igualmente exposta com grande clareza na obra de Regina Zilberman, *op. cit.*, p. 64.

<sup>319</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982. Para além das noções de ‘hipertexto’ e ‘hipotexto’, funcionais para um trabalho desta natureza, a análise das transformações verificadas num processo de recepção, visando não só a paródia, a imitação ou a pastiche, mas todo um horizonte denominado de ‘literatura de segundo grau’, em que são determinantes os casos de ‘transmodalização intermodal e intramodal’, entre outras situações, serve de ponto de partida para G. Grimm estruturar as suas ideias, actualizando estas noções e processos à luz da teoria da recepção.

exemplos da “recepção produtiva”<sup>320</sup>, passando-se o mesmo com os textos normativos ou polémicos que tratam dos aspectos teóricos sobre a codificação do poema épico. Além disso, e tendo ainda presente a classificação exposta por G. Grimm para distinguir os diferentes tipos de obras que se incluem neste complexo da recepção, podemos verificar que nem sempre os casos referenciados se inserem na primeira das categorias enunciadas<sup>321</sup>. Noutros, o processo de recepção torna-se menos evidente, aproveitando o autor apenas alguns aspectos, ideias ou figuras, razão pela qual a obra daí resultante deverá ser compreendida na segunda categoria da escala apresentada<sup>322</sup>. Tratando-se, no caso específico dos poemas, de obras de extensão bastante considerável, não é difícil acusarmos dentro da mesma obra passos que podem ser incluídos nas diferentes categorias aqui enunciadas.

Com toda esta reflexão sobre o processo de recepção explícita da obra tassiana em Portugal, na elaboração deste trabalho, não nos pretendemos, pois, inserir numa corrente definida e exclusiva da estética da recepção<sup>323</sup>; antes, atendendo ao material com que

---

<sup>320</sup> Gunter Grimm, *op. cit.*, pp. 147-148: “Der Bereich der 'produktiven Rezeption'umfaßt den gesamten von Rezeption entweder veranlaßten oder stark beeinflussten Produktionsprozeß eines Werkes. Naturgemäß überwiegt in diesem Bereich, bei Betonung der Aktivität des 'handelnden' Subjekts, der produktions- gegenüber dem rezeptionsästhetischen Aspekt, da die Rezeption hier eindeutig im Dienst der Produktion steht und als eines ihrer Mittel unter anderen fungiert. Von der älteren Einflußforschung unterscheidet sich die Erforschung der produktiven Rezeption oder der rezeptiven Produktion durch die Umkehrung der Perspektive: Das frühere Werk wirkt nicht mehr kausalmechanisch auf das spätere, sondern der Produzent des späteren eignet sich das frühere durch intensive Arbeit an.”

<sup>321</sup> *Idem, ibidem*, p. 148: “1. Ein Autor verarbeitet in seinem eigenen Text den älteren als Gesamtheit; es handelt sich also um eine Umforschung oder Neuformung eines Textganzen. Das Spektrum der hierher gehörigen Texte reicht von Bearbeitungen, Neufassungen über Nachdichtungen bis zu eigenen, durch die Textvorlage jedoch entscheidend gebundenen Neuformungen.”

<sup>322</sup> *Idem, ibidem*, p.148: “2. Ein Autor verarbeitet nur inhaltliche Teilmomente der Vorlagentexte (bzw. des -textes): Ideen, Probleme, Motive, einzelne Themen; Handlungen und Figuren mit bestimmtem Ideengehalt; auch Gestaltungen nicht textgebundener Motive und Figuren.”

<sup>323</sup> De acordo com Klaus Dirscherl, *op. cit.*, p. 87, assim se definem as diferentes correntes da estética da recepção: “Ao pretender ordenar os resultados desta “provocação” [da Escola de Constança], logo ressaltam três tipos de investigação que hoje se podem considerar como desenvolvimento dos primitivos postulados da estética da recepção ou, pelo contrário, como reacção crítica a esta teoria:

- a) a investigação empírica de um N. Groeben,
- b) a história da recepção, à qual Grimm forneceu uma instrumentária bem pormenorizada e
- c) a estética dos efeitos tal como ela foi depois desenvolvida em diversos sentidos pela maioria dos discípulos imediatos de Jauss.”

deparámos, tentaremos aproveitar vários contributos das propostas metodológicas que, dentro de cada uma, nos parecem mais úteis e, naturalmente, de acordo com os resultados visados.

A distância temporal não nos permitirá seguir os métodos propostos por um N. Groeben, por exemplo, que se dedica à investigação empírica da recepção, munindo-se de um manancial de dados resultantes de inquéritos, estatísticas, testes de leitura, etc., que tornam viável uma verificação quase matemática da reacção do público leitor a uma dada obra, daí partindo para a fundamentação das suas afirmações sobre o processo de recepção. É natural que, assim, se torne transparente e previsível o comportamento do leitor, sobretudo se tais métodos forem apoiados em estratégias de ordem lógica e sociológica. Neste caso concreto, a recepção é fundada nos testemunhos de autores e em obras que o texto de Tasso veio a inspirar. A leitura da *Gerusalemme liberata*, por exemplo, deveria ter sido muito mais ampla e o seu conhecimento mais alargado, como evidencia o texto de Leonardo Torriani, *Descrição e História do Reino das Ilhas Canárias antes ditas Afortunadas. Com o parecer das suas fortificações*<sup>324</sup>. Com tais dados não nos será possível contar, uma vez que desses actos de leitura não nos chegaram muitos testemunhos<sup>325</sup>. O estudo aqui desenvolvido remete, pois, para um tipo específico de recepção, muito mais limitado e especializado, mas também com resultados muito mais profícuos para a história da literatura e para o conhecimento das

---

<sup>324</sup> Leonardo Torriani, *Descrição e História do Reino das Ilhas Canárias antes ditas Afortunadas. Com o parecer das suas fortificações*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999 (Reproduz e traduz o ms. 1594, Res. Cod. 314 da BGUC).

<sup>325</sup>G. Grimm distingue vários tipos de leitores possíveis. Segundo a sua classificação, por exemplo, todos os leitores incluídos no primeiro dos tipos aqui não terão lugar, situando-se a maior parte dos leitores nas categorias 2 e 3.

Cf. Gunter Grimm, *op. cit.*, pp. 77-78: “1. Lesende (hörende) Publikum (Auditorium); die Leserschaft (Typus des 'reinen' Rezipienten; auch Autoren als Leser ohne Verwertungsintention)[...];

2. Der rezipierende Rezensent (Zweck-Leser mit Vermittlungsfunktion, Typus des publikumsorientierten Berufslesers: Buch-, Film-, Theaterkritiker) [...];

3. Der rezipierende Autor, d.h. Produzent 'primärer' Texte, in seiner Funktion als Autor (Typus des 'produktiven Rezipienten') [...];

4. Der rezipierende Literaturhistoriker (Zweck-Leser mit Erklärungsfunktion; vom Rezensenten unterscheidet er sich durch stärkere Hinwendung auf die ursprüngliche Kommunikationssituation).”

relações literárias e culturais entre os países da Europa ocidental, nomeadamente entre Portugal e a Itália.

Contudo, para além de N. Groeben, surgem Warning, Stierle e Gumbrecht, embora este último apresente algumas particularidades que o distinguem dos dois primeiros, no que se refere especificamente à estética da recepção. Com este novo grupo, dá-se particular atenção às estruturas das obras que possuem funções comunicativas. Valorizam-se determinados tipos de textos e géneros literários<sup>326</sup> por determinarem diferentes funções estéticas e sociais, proporcionando assim vários modos de significação com efeitos diferenciados<sup>327</sup>. Aproveitando alguns pressupostos do estruturalismo e concebendo o acto de recepção como um fenómeno pertencente ao domínio da pragmática<sup>328</sup>, foi com o apoio da sociologia que se alcançaram resultados mais convincentes<sup>329</sup>. É que a situação da comunicação ficcional possui

---

<sup>326</sup> Aliás, H. R. Jauss já se referira a esta dimensão da história da literatura (em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, loc. cit., pp. 166-167), quando a afirma a propósito da escola formalista: “[...] Die formalistische Schule [ist] im Bereich der Entstehung, Kanonisierung und Dekadenz der Gattungen einem neuen geschichtlichen Verständnis der Literatur schon sehr nahe gekommen. Sie lehrte, das Kunstwerk auf neue Weise in seiner Geschichte, das heißt im Wandel der Systeme literarischer Gattungen und Formen sehen.”

<sup>327</sup> Alguns dos títulos mais marcantes que vêm abrir novas vias no estudos literários, inseridos nestas novas tendências da estética da recepção, contam com: G. Grimm (Hrsg.), *Literatur und Leser. Theorien und Methoden zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart, Reclam, 1975; Manfred Naumann et alii, *Gesellschaft. Literatur. Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1976; Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, *Das Komische. Poetik und Hermeneutik*, München, Fink Verlag, 1976; Norbert Groeben, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma- durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispiele*, Kronberg/Ts., Athenäum Verlag, 1977; Henry Schmidt “Reception Theory and its Applications”, in: *New German Critique*, 17, 1979, 157-169; Peter Bürger, *Vermittlung- Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979; Elrud Ibsch und Dick H. Schram, *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik*, Amsterdam, Rodopi, 1987.

<sup>328</sup> Sobre a componente pragmática do texto literário, veja-se Wolfgang Iser, “Zur Problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie. Das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe” [Trad. port. de Luiz Costa Lima, “Problemas da Teoria da Literatura Atual: O imaginário e os conceitos-chaves da época”, loc. cit., p. 373]: “[...] A relação do texto literário com o seu contexto – tanto do ponto de vista do material incorporado, quanto do ponto de vista da abordagem intencional do mundo ressaltado por essa incorporação – é condicionada pelas situações históricas e possui, portanto, um carácter apenas pragmático. Daí que cada determinação funcional do texto requer uma margem mais alta de interpretação do que a análise de suas estruturas.”

<sup>329</sup> Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, “W. Iser, Der Akt des Lesens” [in *Poetica*, 9,3, Amsterdam, 1977. Trad. port. de Ingrid Stein, com o título “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”, p. 435, in: de Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, loc. cit., p. 417 – 441]: “Um prognóstico do livro de Iser evidenciou-se – quase paradoxalmente – pelo facto desta teoria estético-recepcional do texto ter ampliado o

um carácter específico e distingue-se da situação pragmática da comunicação imediata e não ficcional<sup>330</sup>. Do mesmo modo que os teóricos da recepção estudam o modo de ler das diferentes obras literárias, as várias tendências que surgem dentro da Escola de Constança resultam também do carácter teórico ou histórico que as define apenas na sua recepção, mediante os sentidos que os leitores lhes atribuem, os quais resultam, por sua vez, de horizontes de expectativa e de experiência bastante diversificados<sup>331</sup>.

Além disso, a recepção implícita manifesta em tantos poemas épicos portugueses do barroco e neoclassicismo, evidencia-se muitas vezes também no decalque e na adaptação, enfim, num processo de reescrita, entendido em todos os cambiantes possíveis já enunciados por Marta Anacleto<sup>332</sup> a propósito de um fenómeno, porventura ainda mais complexo – o da recepção da novela pastoril *Diana*, de Jorge de Montemor, pelos autores do barroco francês –, que encontra aqui algo de correspondente no tratamento de episódios de inspiração nitidamente tassiana, como o de Olindo e Sofrónia ou o de Gildippe e Odoardo. Deste modo, a prática da tradução-adaptação torna-se um importante factor de preservação, por um lado, e de flutuação do género, por outro, pois, contribui para uma incisiva renovação do padrão representado pelo texto que serve de paradigma, uma vez que os traços pertinentes do género a que o texto pertence adquirem um valor distinto no texto de chegada, graças à combinação com aspectos introduzidos pelo autor deste último<sup>333</sup>. Tal fenómeno ocorre com maior

---

campo dos fenómenos extratextuais relevantes para a teoria da literatura. Pois, desde o “Acto da Leitura”, cada vez mais representantes e receptores da estética da recepção levaram em conta não só “o” ou “os” leitores, mas também o autor como instância de sentido [...].”

<sup>330</sup>Cf. *idem, ibidem*, pp. 429-430: “A situação ficcional da comunicação deve ser distinguida da situação pragmática do tipo face a face, segundo três características: a impossibilidade de escalrecimentos de confirmação recíproca entre parceiros da comunicação; a ausência de uma orientação institucionalizada com relação à finalidade e, como impulso para a comunicação, a substituição da contingência de expectativas recíprocas dos parceiros da comunicação pela assimetria entre texto e leitor.”

<sup>331</sup>Cf. *idem, ibidem*, p. 434

<sup>332</sup>Maria Marta Teixeira Dias Anacleto, *op. cit.*, pp. 9-80.

<sup>333</sup> Cf. Jean-Marie Schæffer, *op. cit.*, p. 124.

insistência em determinados poemas épicos portugueses, como *Os Novíssimos do Homem*, de Child Rolim de Moura, ou *Virginidos*, de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, por exemplo, onde a natureza religiosa do assunto tratado condiciona as características formais do género, verificando-se, por vezes, fortes contaminações com outros modelos literários, como acontece no primeiro com *A Divina Commedia*. Ao nível discursivo, é a apropriação de fórmulas e expressões, conotadas com situações bem identificadas para o leitor da época, que torna este processo mais transparente. Naturalmente que este fenómeno de *pastiche* literário se deve concretamente à existência de verdadeiras modas literárias e de determinadas correntes epocais.

Mas, a par das adaptações, surgem também as traduções. Para esse tipo específico de fenómenos de recepção, considerámos igualmente conveniente recorrer a métodos que os estudos mais recentes sobre a tradução literária<sup>334</sup> proporcionam, sobretudo se tivermos em mente a análise das versões portuguesas da *Gerusalemme Liberata*, feitas no período literário em que nos situamos. Apoiamo-nos, contudo, na reflexão realizada por autores que têm contribuído para que a compreensão do fenómeno da tradução literária seja tão acessível quanto possível. De Martinho Lutero<sup>335</sup>, a Schleiermacher<sup>336</sup>, e a Johann Wolfgang von Goethe<sup>337</sup>, de Wilhelm von Humboldt<sup>338</sup> a Walter Benjamin<sup>339</sup> ou a Ortega y Gasset<sup>340</sup>, de Jiri

---

<sup>334</sup>Sobre o conceito de “tradução”, veja-se a definição apresentada, de forma bastante sucinta, por António Manuel Ribeiro Rebelo (em “A Problemática da Tradução-Imitação em duas Elegias de António Ferreira”, *loc. cit.*, p. 234: “[...] A tradução é a forma mais simples, mais cómoda e mais óbvia da transposição, de uma língua para a outra, dos aspectos linguísticos, estilísticos, literários, ideológicos, etc., presentes num determinado texto.”

Desenvolve esta questão, centrando-se sobretudo na realidade da época do Renascimento e visando a tradução de obras gregas e latinas, Gilbert Highet, *op. cit.*, no capítulo 6, “The Renaissance. Translation”, pp. 104-126.

<sup>335</sup> Martinho Lutero, *Sendbrief vom Dolmetschen*, in: Hans Joachim Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 14-32.

<sup>336</sup> Friedrich Schleiermacher, *Methoden des Übersetzens*, in: *idem, ibidem*, pp. 38-70.

<sup>337</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Drei Stücke vom Übersetzen*, in: *idem, ibidem*, pp. 34-37.

<sup>338</sup> Wilhelm von Humboldt, *Einleitung zu “Agamemnon”*, in: *idem, ibidem*, pp. 71-96.

<sup>339</sup> Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *idem, ibidem*, pp. 156-179.

Levy<sup>341</sup> a Georges Mounin<sup>342</sup> e a Hans J. Vermeer<sup>343</sup>, ou às reflexões de Karl Heinz Delille<sup>344</sup>, é com base na súpula das suas ideias que procuraremos assentar a abordagem crítica das traduções existentes, atrás enunciadas.

Pela importância assumida no âmbito da literatura comparada, o estudo das traduções da obra de um autor não deixará de ser menos representativo pelas revelações que possibilita, dadas as alterações verificadas, bem como a sensibilidade da época em que foram feitas e lidas<sup>345</sup>. Se as traduções seguem como meta a transposição de obras estrangeiras para uma língua diferente daquela em que foram compostas, além dos problemas levantados com a procura de equivalentes tão próximos quanto possíveis, interessa verificar os fenómenos resultantes da recontextualização do texto de chegada – factor que contribui para que as traduções da mesma obra feitas em épocas distintas apresentem necessariamente divergências, ou deformações, no sentido de adaptar o texto traduzido às normas poéticas predominantes, condicionantes essas que ainda não existiam quando o texto de partida surgiu<sup>346</sup>.

Nesta perspectiva é natural que também tenha de considerar-se o contexto para devida apreciação de uma tradução. Se as traduções acabam por constituir um género literário específico porque, na realidade, nunca deixarão de ser obras de arte estrangeiras em língua nacional<sup>347</sup>, o certo é que vêm preencher lacunas e satisfazer necessidades sentidas na

---

<sup>340</sup> Ortega y Gasset, *Glanz und Elend der Übersetzung*, in: *idem, ibidem*, pp. 296-321.

<sup>341</sup> Jiri Levy, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main / Bonn, Athenäum Verlag, 1969.

<sup>342</sup> Georges Mounin, *Les Problèmes Théorique de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1963; *La Machine a Traduire*, Haia, Mouton, 1964; *Teoria e Storia della Traduzione*, Torino, Einaudi, 1965; *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.

<sup>343</sup> Hans J. Vermeer, *Esboço de uma Teoria da Tradução*, Porto, Asa, 1986.

<sup>344</sup> Karl Heinz Delille et alii, *Problemas da tradução literária*, Coimbra, Livraria Almedina, 1986.

<sup>345</sup> Cf. M.-F. Guyard, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>346</sup> Cf. Jean-Marie Schæffer, *op. cit.*, p. 129.

<sup>347</sup> Sobre o conceito de “obra estrangeira”, veja-se a definição apresentada por Yves Chevrel, *op. cit.*, pp. 11-12: « Une œuvre étrangère peut être définie, dans une première approche, comme un texte écrit dans une langue autre que celle du lecteur; peut-on, de ce fait, poser comme point de départ, qu'un texte étranger, lu dans l'original ou en traduction, est moins familier qu'un texte émanant de la littérature nationale (= celle du lecteur)? »

literatura receptora. Além disso, se os textos assim produzidos, normalmente eram avaliados tendo em conta a sua fidelidade ao texto de partida, na perspectiva da estética da recepção, deverão ter em conta as potencialidades linguísticas e estilísticas da tradução, as normas sociais e de gosto, bem como os preceitos normativos no âmbito literário da língua de chegada. Como Gerhard R. Kayser refere, o contexto funcional da tradução não é o da literatura do contexto de partida, mas aquele para o qual a obra foi traduzida<sup>348</sup>.

Torna-se significativo, no entanto, que, quando se verificam certos fenómenos de desvio, certamente justificados por uma explicação ou resultantes de uma opção do tradutor, tenham em conta o horizonte de expectativa do público leitor. Alterações ao título, o uso de edições truncadas, a inserção de prefácios (no caso da *Gerusalemme Liberata*, de alegorias do poema), são alguns aspectos que Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux referem e para os quais chamam a atenção, pela pertinência que detêm na condução da leitura de uma tradução<sup>349</sup>. Por outro lado, também será de ter em conta a importância das traduções pela sua função divulgadora de modelos literários, movimentos e estilos. Em suma, na evolução dos géneros literários, da estilística, ou das ideias, as traduções representam um precioso meio de acesso à compreensão da mentalidade e da sensibilidade de determinados períodos<sup>350</sup>. Apesar de as primeiras traduções do poema tassiano serem relativamente tardias e até posteriores à primeira grande vaga de produção de poemas épicos que denunciam um forte impacto desse paradigma, a sua aparição denuncia o manifesto interesse com que essa obra é recuperada com relativa frequência, durante um período bastante longo.

---

[...] Lire, écouter, voir représenter une œuvre étrangère, c'est prendre le risque de se confronter à une parole qui ne m'est pas adressée d'emblée, de devoir envisager de répondre, peut-être, à des questions que je ne m'étais pas posées jusqu'alors et qui, d'ailleurs, ne me concernaient peut-être pas. »

<sup>348</sup>Cf. Gerhard R. Kayser, *op. cit.*, 261.

<sup>349</sup> De igual modo, Gunter Grimm, *op. cit.*, pp. 109 –116, ao enumerar pormenorizadamente as diferentes categorias de testemunhos, distingue testemunhos imediatos, mediatos, secundários, informativos e ainda testemunhos indirectos.



Não será um arco de tempo histórica, social e culturalmente uniforme e as distinções nele verificadas contribuem necessariamente para que surjam também novas formas de se compreender a multiplicidade de formas que a épica portuguesa do barroco e neoclassicismo adopta, em parte derivadas da recepção produtiva da *Gerusalemme Liberata*, possibilitando o aparecimento de novas perspectivas ou a valorização de outros aspectos do poema<sup>351</sup>.

Por conseguinte, compreende-se que, a acompanhar a natural curiosidade com que um a *Gerusalemme Liberata* é recebida, lida, discutida e imitada durante séculos, surjam também alusões directas, mais ou menos explícitas, ao autor e à sua biografia, como um modo de superar a distância espacial e temporal a que se encontra, muito embora por todos reconhecido com o mérito adequado a um grande Poeta Épico de todos os tempos, a par de Homero e Virgílio – dados que normalmente sempre acompanham a recepção do Poema.

---

<sup>350</sup>Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, op. cit, p.25.

<sup>351</sup>Explicitando as ideias de Gadamer, Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, loc. cit., p. 72, afirma: “A passagem do tempo não representa um obstáculo, mas, ao invés, é a condição para o aumento da compreensão: “Na verdade, importa reconhecer a distância temporal como uma possibilidade positiva e produtora da compreensão” (WM, 281). E isso se dá por duas razões: (a) porque só a distância no tempo possibilita a fixação de um contexto bem delimitado; (b) porque só ela permite que o objecto não seja recebido com a mesma preconcepção de seus contemporâneos, assim tornando possível o seu questionamento.”



### III

#### **A génese do mito tassiano em Portugal**

Desde muito cedo que a biografia de Torquato Tasso despertou desvelada e constante atenção, fosse pela sua componente aventurosa, pelos ambientes que frequentou, pela sua visão melancólica da vida ou pela infelicidade que o perseguiu. Compreende-se por isso que, com o passar do tempo, o poeta, pela sua existência e pela sua obra, tenha pouco a pouco atingido a dimensão do mito. Logo no século XVII, em boa parte devido à difusão das suas obras, o percurso existencial desta personagem-símbolo foi objecto de tratamento na literatura, nas artes plásticas e na música. Ainda estávamos, porém, longe do Romantismo, que o havia de arvorar em paradigma do poeta criador e sofredor, de apurada sensibilidade, mas indomável de carácter.

Nascido em Sorrento, a 11 de Março de 1544, Torquato Tasso era filho de Bernardo Tasso, poeta e secretário do Príncipe de Sanseverino, cuja sorte partilha, e de Porzia de' Rossi, de origem bergamasca.

Marcado por uma infância atribulada, acompanha o pai no exílio e cedo estabelece contacto com as letras, começando por compôr poemas líricos de feição petrarquista, primeiro

no âmbito da Academia dos Etéreos, de Pádua, com o nome de Pentito, depois no ambiente cortesão de Ferrara, para onde se desloca a fim de acompanhar o Cardeal Luigi d' Este. Aos dezoito anos, publica *Rinaldo* (1562)<sup>352</sup>, poema em doze cantos em que tenta conciliar a tradição da poesia épico-cavaleiresca com os princípios da poética aristotélica<sup>353</sup>. Na sequência desta obra, redige *Aminta. Una favola boschereccia* (1573)<sup>354</sup>, drama pastoril caracterizado pelo ambiente bucólico e pela fina sensibilidade no tratamento dos sentimentos. Inicia também a tragédia *Galealto, re di Norvegia*<sup>355</sup>. A partir de então centra a sua atenção na composição de um poema épico, que respeite por completo as regras clássicas. Dessa reflexão, resultam os *Discorsi dell'Arte Poetica*, publicados posteriormente em 1587. Redige primeiro um pequeno esboço, o *Gerusalemme*(1559-1561)<sup>356</sup>, e, depois, a *Gerusalemme*

---

<sup>352</sup> Tasso, Torquato, *Rinaldo*, Veneza, appresso Francesco Senese, 1562. Possivelmente iniciado em 1559, o autor ainda assistiu ao lançamento de nove edições deste poema em vida, mas é a supostamente impressa em 1570 que apresenta algumas variantes em relação à edição *princeps*, apesar de apresentar no frontispício a mesma data de 1562.

Sobre a datação do poema e as circunstâncias que envolveram a sua composição, veja-se Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, vol. I, pp. 42-52; E. Proto, *Questioni tasseseche: G. M. Verdizzotti e il 'Rinaldo'*, in: *Saggi critici*, Ravenna, Longo, 1969, pp. 259-272.

<sup>353</sup> Na introdução ao poema, afirma sobre esta aproximação aos princípios da poética aristotélica (in: Torquato Tasso, "Ai Lettori", pp. 60-61, in: *Rinaldo*, Ravenna, Longo Ediotre, 1990, pp. 59 – 62): "Né credo che vi sarà grave che io, discostandomi alquanto da la via de' moderni, a quei migliori antichi più tosto mi sia voluto accostare... non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d' Aristotele, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente vi spiaccia dunque di vedere il mio Rinaldo parte ad imitazione de gli antichi e parte a quella de' moderni composto."

<sup>354</sup> A 1ª edição deste drama apenas tem lugar alguns anos mais tarde: Torquato Tasso, *Aminta. Una favola boschereccia*, Cremona, Appresso Christoforo draconi, 1580. A partir de então, são mais de duas centenas as edições que pudemos compulsar.

<sup>355</sup> Sobre o texto desta tragédia inacabada, veja-se B. T. Sozzi, *Il Galealto* [1573], que a publicou em *Studi Tassiani*, nº 2, 1952, pp. 27-62.

<sup>356</sup> Torquato Tasso, *Il Gerusalemme*, incluído no manuscrito Urbinate-Latino 413 (previamente 818), apenas foi publicado por Bonifazio Collina, na edição veneziana de Tasso, *Opere*, a cura di Giuseppe Mauro [pseudónimo de Collina], Veneza, 1722, Vol. I, pp. 319-332. Depois de mais seis edições ao longo dos séculos XIX e XX, a mais recente é da responsabilidade de Lanfranco Caretti (Tasso, Torquato, *Il Gerusalemme*, Parma, Zara, 1993), que segue a edição crítica de 1957 ( Torquato Tasso, *Opere*, a cura di L. Caretti, Vol. I, Milano, 1957, pp. 493 e ss., depois reproduzida em Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, 1979, pp. 497 e ss). Quanto à datação do poema, é divergente a opinião dos críticos. Se uns defendem que a sua composição tenha ocorrido durante a permanência do poeta em Bolonha, em 1563 (Pierantonio Serassi; Angelo Solerti, numa primeira abordagem da questão; Santino Caramella), outros antecipam a sua génese para 1559, durante a estada de Tasso em Veneza (Giuseppe Campori; Angelo Solerti; Antonio di Pietro). Sobre esta questão, veja-se o ensaio de Antonio di Pietro, *Il 'Gierusalemme' nella storia della poesia tassiana*, Milano, 1951, em que se demonstra que a composição do poema deve recuar mesmo a 1559-1560 e, depois, tenha sido reelaborado por volta de 1561., ou ainda o resumo da questão apresentado por Lanfranco Caretti, no ensaio "Sul 'Gerusalemme'"

*Liberata* (1575)<sup>357</sup>, em vinte cantos, que canta a conquista da Cidade Santa durante a primeira cruzada, em 1099. A partir de 1577, começa a sofrer de uma persistente doença psíquica e de profunda melancolia, devido à sua debilidade física, às intrigas na corte e às críticas que lhe são dirigidas. Passa por iiso largos períodos internado no Hospital de Sant'Anna, em Ferrara, de 1579 a 1586.

Em simultâneo com sucessivas edições, inicia de imediato a correcção do poema, tentando corresponder às críticas que lhe são tecidas. A partir de 1584, vê-se envolvido na polémica com a Academia da Crusca, de Florença, sobre a composição da epopeia, as regras do poema épico e o uso da língua italiana. Em paralelo, escreve a primeira série de *Diálogos*<sup>358</sup> e o intenso epistolário dirigido aos seus amigos, em busca de apoio.

Em 1587, retoma a tragédia iniciada anos antes, mudando-lhe o título para *Il Re Torrismondo*<sup>359</sup>. Depois de libertado, em Nápoles, inicia no ano seguinte o poema *Il Monte Oliveto*<sup>360</sup> e compõe *Della vita di San Benedetto*. O sentimento religioso assume então uma importância que o torna um homem devoto, que procura o recolhimento e, por esse motivo,

---

(in: *Studi Tassiani*, 3, 1953, pp. 3-23) ou nas notas ao texto da citada edição do poema, de 1993, pp. LXXI-LXXIII.

<sup>357</sup> Se bem que desde 1575 se comece a divulgar este poema, embora de modo parcial, só em 1580 é publicada a primeira edição considerada inteira, com o título de *Il Goffredo*, talvez porque fora feita sem a autorização do autor, e sem um número considerável de cantos. Só a partir da edição de 1581, já com o título de *Gerusalemme Liberata* (em Veneza, appresso Domenico Cauualcalupo), começa a verdadeira difusão do texto que chegou aos nossos dias, muito embora ainda com algumas oscilações.

<sup>358</sup> Circulando ora manuscritos, ora impressos de modo disperso, só em 1824-1825 foram coligidos em *Dialoghi*, Milano, Typ. di Commercio (3 vols.)

<sup>359</sup> A tragédia apresenta o desditoso amor de Torrismondo, rei de Gótia, por Alvida, princesa da Noruega pretendida por Germondo, amigo de Torrismondo e rei da Suécia. Por motivos políticos, Germondo vê-se impossibilitado de pedir a mão de Alvida, de quem se tinha apaixonado. Solicita ao amigo Torrismondo que a peça em casamento como se fosse para ele próprio. Mas a força do destino leva Torrismondo a apaixonar-se também pela princesa e, na viagem de regresso, consuma-se aquele amor. Alvida ignora o engano em que caíra, bem como a verdadeira identidade do marido, que, pelo se vem a saber era seu irmão. Ambos caem nos abismos da dor, por se aperceberem do incesto cometido. O suicídio de ambos conduz à catástrofe final.

Sobre esta obra, veja-se o interessante estudo de M., Pastore Passaro, “‘Il Re Torrismondo’ del Tasso”, in: *Studi Tassiani*, 38, 1990, pp. 129-141.

<sup>360</sup> Torquato Tasso, *Il Montoliveto*, Ferrara, per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1605.

dedica o seu tempo à composição de outras obras, como *Lagrime di Maria Vergine*<sup>361</sup>, *In Meditazione della Passione del N. S. di Gesù Cristo*<sup>362</sup> e *Sette Giornate del Mondo Creato*<sup>363</sup>.

Em 1593, conclui a longa revisão do seu poema maior, sob o título de *Gerusalemme Conquistata*<sup>364</sup>, agora com vinte e quatro cantos. Quando se prepara a sua coroação poética no Campitólío, morre em Roma, no Convento de Sant'Onofrio, aos cinquenta e um anos de idade, a 25 de Abril de 1595<sup>365</sup>.

A partir do período romântico, a biografia de Tasso tornou-se um símbolo das dificuldades sentidas pelo poeta nas relações com a sociedade e com o Poder, e a sua figura

---

<sup>361</sup> Torquato Tasso, *Per le Lagrime di Maria Vergine Santissima*, Roma, presso à Giorgio Ferrari, 1593.

<sup>362</sup> Torquato Tasso, *In Meditazione della Passione del N. S. Giesu Christo*, Firenze, per Giouantonio Caneo, 1597.

<sup>363</sup> Torquato Tasso, *Le Sette Giornate del Mondo Creato*, Viterbo, appresso Girolamo Discepolo, 1607.

<sup>364</sup> Torquato Tasso, *La Gerusalemme Conquistata*, Roma, presso à Guglielmo Facciotti, 1593.

<sup>365</sup> Múltiplas são as obras que apresentam breves sínteses biográficas de Torquato Tasso. Entre as mais acessíveis ao leitor dos nossos dias, contamos com as seguintes: G.B. Manso, *Vita di T. Tasso*, Venezia, Deuchino, 1621 (2ª ed.: Roma, Cavalli, 1634); B. Serassi, *La vita di T. Tasso* (1705), Firenze, Le Monnier, 31858; J. Black, *Life of T. Tasso*, London-Edinburg, 1810; B. Capasso, *Tasso e la sua famiglia a Sorrento*, Napoli, 1866; E. Campori – A. Solerti, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino, Loescher, 1888; A. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del sec. XVI*, prefazione alla ristampa dei *Discorsi* di A. Romei, Citta di Castello, Lapi, 1891; P. D. Pasolini, *I genitori di T. Tasso*, 3 Vol., Torino, Loescher, 1895; V. Prinziavalli, *T. Tasso a Roma*, Roma, 1895; A. Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895; G. Bertoni, *Lucrezia Bendidio e T. Tasso*, in: *Poeti e poesie del Medio Evo e del Rinascimento*, Modena, Orlandini, 1922; F. D' Ovidio, “Il carattere, gli amori e le sventure di T. Tasso”, in: *Opere*, XI, Roma, 1926; Eugenio Donadoni, *Torquato Tasso. Saggio Critico*, Firenze, La Nuova Italia, 1936; Aldo Capasso, *Il “Tassino”. L’Aurora di Torquato Tasso: 1544-1565*, Genova/Roma/Napoli/Città di Castello, Società Anonima Dante Alighieri, 1939; G. Firetto, *T. Tasso e la Controriforma*, Palermo-Milano, Sandron, 1939; G. Toffanin, *Il Tasso e l’eta che fu sua*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1945; E. Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma Ed. di Storia e Letteratura, 1951; A. Lazzari, *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense ai tempi di T. Tasso*, Rovigo, Ster, 21952 (*Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria*, n. s., vol. VI); G. Getto, *La corte estense di Ferrara*, in: *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954; L. Firpo, “Tasso e la politica dell’età sua”, in: *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 1- 28; A. Lazzari, *T. Tasso e la ferrarese Lucrezia Bendedei, Gli Estensi nella “Gerusalemme Liberata” di T. Tasso*, in: *Studi tassiani*, Rovigo, Ster, 1958 (*Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria*, n. s., vol. XII); N. Bonifazi, *G. B. Pigna il Tasso e il “Ben divino”*, in: *Studi tassiani*, 1960; M. Javion, “A propos du séjour en France du poète T. Tasso”, in: *Cahiers Algériens de Littérature comparée*, 1966; C. Dionisotti, “La guerra d’Oriente nella letteratura italiana”, in: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967; C. Dionisotti, “La letteratura italiana nell’età del concilio di Trento”, in: *ibid.*; L. Montano, “Il Tasso e la Controriforma”, in: *Umanesimo*, 1968; L. Caretti, Le tre “corone” estensi, in: *Ferrara*, Vol. I, Bologna, Ed. Alfa, 1969; G. Venturini, *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell’opera del Tasso*, Longo, Ravenna, 1970; Walter Moretti, *Torquato Tasso*, Bari, Laterza, 1974; F. Pittorru, *T. Tasso*, Milano, Bompiani, 1982; Franco Di Carlo, *Invito alla Lettura di Tasso*, Milano, Mursia, 1990; Giampiero Giampieri, *Torquato Tasso. Una psicografia*, Firenze, Le Lettere, 1995. Para além destas obras, cada História da Literatura Italiana apresenta uma resenha mais ou menos desenvolvida da biografia tassiana.

aliou-se ao ambiente bucólico da idade do ouro, reconstituído no *Aminta*. Tornava-se, assim, um protótipo da figura do vate romântico.

Os elementos aqui referidos em breve síntese fazem da sua vida um percurso biográfico único, que desperta a admiração do leitor pela figura do Poeta. E é logo ao próprio autor que se deve a primeira versão poética dos acontecimentos referentes à sua biografia. Na canção ao Metauro (“O del grand’ Apennino”)<sup>366</sup>, que ficou inconclusa, Tasso começa por elaborar uma versão do seu percurso biográfico. Se, numa primeira estrofe, se dirige ao rio e solicita a protecção do alto Carvalho / “L’alta Quercia”, metonímia do brasão da casa dos Della Rovere, de Urbino, molda o discurso de modo a aflorar aspectos das suas vivências mais recentes: a procura de um porto de abrigo, o anseio de paz, tranquilidade e segurança (“per sicurezza vengo e per riposo”), e a afirmação, tantas vezes expressa através do lamento, de se sentir uma vítima da fortuna e da justiça, situação que o transforma num verdadeiro peregrino sem paradeiro fixo (“fugace peregrino”):

“O del grand’ Apennino  
figlio picciolo sì ma glorioso,  
e di nome più chiaro assai che d’onde,  
fugace peregrino  
a queste tue cortesi amiche sponde  
per sicurezza vengo e per riposo.  
L’alta Quercia che tu bagni e feconde  
con dolcissimi umori, ond’ella spiega  
i rami sì ch’i monti e i mari ingombra,  
mi ricopra con l’ombra.  
L’ombra sacra, ospital, ch’altrui non niega  
al suo fresco gentil riposo e sede,  
entro al più denso mi raccoglie e chiuda,  
sì ch’io celato sia da quella cruda

e cieca dea ch'è cieca e pur mi vede,  
ben ch'io da lei m'appiatti in monte o 'n valle  
e per solingo calle  
notturno io mova e sconosciuto il piede;  
e mi saetta sì che ne' miei mali  
mostra tanti occhi aver quanti ella ha strali.”

Só então, em analepse, recua ao momento do seu nascimento e narra as suas desventuras, num acto de confessional desafogo. Os seus dias parecem marcados pela hora em que veio ao mundo, e até o modo como refere o lugar, o seu berço junto do túmulo de Parténope, denuncia desde logo um fatídico prenúncio para os seus futuros dias. Remete assim para dois momentos dramáticos: a separação da mãe em tenra idade a morte do pai, entre os quais se situa uma juventude passada numa contínua errância, em que segue os passos do pai, Bernardo, no exílio:

“Ohimè! dal dì che pria  
trassi l'aure vitali e i lumi apersi  
in questa luce a me non mai serena,  
fui de l'ingiusta e ria  
trastullo e segno, e di sua man sofferesi  
piaghe che lunga età risalda a pena.  
Sassel la gloriosa alma Sirena  
appresso il cui sepolcro ebbi la cuna:  
così avuto v'avessi o tomba o fossa  
a la prima percossa!  
Me dal sen de la madre empia fortuna  
pargoletto divelse. Ah! di quei baci  
ch'ella bagnò di lagrime dolenti,  
con sospir mi rimembra e de gli ardenti  
pregghi che se 'n portâr l'aure fugaci:  
ch'io non dovea giunger più volto a volto

---

<sup>366</sup> Torquato Tasso, *Poesie*, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1952, pp. 813-815. Sobre esta canção, consulte-se o estudo de A. Daniele, “La Canzone al Metauro”, in: *Studi Tassiani*, 27, 1979, pp. 91-117.



## Para a Recepção Portuguesa de Torquato Tasso

---

fra quelle braccia accolto  
con nodi così stretti e sì tenaci.  
Lasso! e seguii con mal sicure piante,  
qual Ascanio o Camilla, il padre errante.”

Devido ao exílio, às dificuldades económicas e às errâncias daí resultantes, amadurece antes de tempo, endurecendo o seu espírito e tendo como mestres das lições da vida as preocupações e as amarguras.

“In aspro essiglio e ‘n dura  
povertà crebbi in quei sì mesti errori:  
intempestivo senso ebbi a gli affanni;  
ch’anzi stagion, matura  
l’acerbità de’ casi e de’ dolori  
in me rendé l’acerbità de gli anni.  
L’egra spogliata sua vecchiezza e i danni  
narrerò tutti. Or che non sono io tanto  
ricco de’ propri guai che basti solo  
per materia di duolo?  
Dunque altri ch’io da me dev’esser pianto?  
Già scarsi al mio voler sono i sospiri,  
e queste due d’umor sì larghe vene  
non aguaglian le lagrime a le pene.  
Padre, o buon padre che dal ciel rimiri,  
egro e morto ti piansi, e ben tu il sai,  
e gemendo scaldai  
la tomba e il letto: or che ne gli alti giri  
tu godi, a te si deve onor, non lutto:  
a me versato il mio dolor sia tutto.”

E se são todas estas recordações dolorosas que lhe dão a inspiração poética e o levam a compôr a canção, é também a intensidade dos males passados que lhe corta o discurso e o impede de a concluir. A imagem do pai, agora recordada pelo sofrimento da separação,

apenas vem contribuir para que o último verso seja sentido com muito maior intensidade, pela dor e solidão em que se encontra.

De modo semelhante se exprime noutras composições, como na canção “A le signore Principesse di Ferrara”(“O Figlie di Renata”)<sup>367</sup>, composta durante a prisão em Sant’Anna, em que traduz toda a angústia da reclusão, a humilhação do poeta afastado do trato do mundo, bem como a noção da sua degradação física e moral. E se as memórias da felicidade perdida e de um passado recente feliz ainda perduram e se projectam num discurso patético, a arquitectura da canção é preservada de modo lúcido e grave. De toda a composição sobressai, então, o tom angustiado, que não sufoca a consciência da própria dignidade moral. Como tal, não será difícil encontrar outras composições, que são para um verdadeiro desafogo, perante os infortúnios da vida.

Mais intensos se tornam os lamentos expressos no seu imenso epistolário que permitem reconstituir os sentimentos experimentados até ao momento da sua morte, num tom dramático dificilmente igualável. No entanto, nalgumas das epístolas elabora uma imagem da sua própria vida, que pretende passar, seleccionando naturalmente os dados biográficos que mais lhe importava divulgar.

No entanto, se as cartas interessam sobremaneira pelas informações que facultam, pelas penas sofridas, pelas infelicidades narradas, bem como pelos consequentes pedidos de protecção e auxílio, os interesses culturais do homem, assim como as experiências do Poeta não deixam de estar bem presentes. De entre todas essas cartas recordarei três: a primeira, dirigida a Scipione Gonzaga, datada de 15 de Abril de 1579<sup>368</sup>. Ao regressar de Turim a Ferrara, chega no preciso momento dos preparativos das núpcias do Duque Alfonso II d’Este

---

<sup>367</sup> *Idem, ibidem*, pp. 834-837.

com Margherita Gonzaga. Acreditando ter sido esquecido, no dia 11 de Março ousa enfrentar a família ducal, num estado de espírito completamente consternado, pelo que foi encarcerado no Hospital de Sant'Anna e tratado como frenético, sob a vigilância do P.<sup>e</sup> Agostino Mosti. A carta que então redige é um testemunho denso e dramático das suas experiências de prisioneiro. É essa análise detalhada dos acontecimentos que passa em revista que melhor permitem reconstituir a imagem de um Tasso amargurado, que dificilmente aceita a plena responsabilidade das atitudes anteriormente assumidas.

A segunda epístola foi composta entre Fevereiro e Maio de 1580 e é dirigida ao “Seggi”, isto é, ao Conselho dos Magistrados, e ao Povo Napolitano<sup>369</sup>, embora jamais tenha chegado aos destinatários. Incidindo sobre o seu passado recente, analisa o tempo em que permaneceu ao serviço do Duque e, depois, a fase em que andou algo marcada pelas suas errâncias, desde 1578. Todo o discurso reconstitui essa fase, visando a sua defesa e um possível auxílio para a sua libertação.

A terceira epístola, composta igualmente em Ferrara, em 23 de Maio de 1581, é endereçada ao Cardeal Giovan Girolamo Albano<sup>370</sup>, de origem bergamasca. Nela, faz novo relato das suas desventuras, e solicita a intercessão do prelado para o ajudar a comprovar o seu estado de sanidade mental. Ao mesmo tempo que dá informações sobre si próprio, faculta-lhe o conhecimento das diligências em tempos tomadas pelo pai para readquirir os bens confiscados e refere as suas para receber a herança materna, facto que nunca se concretizou.

---

<sup>368</sup> Torquato Tasso, “A Scipione Gonzaga – Roma”, in: *Idem, Prose*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1949, pp. 827-863.

<sup>369</sup> Torquato Tasso, “A’Seggi ed al Popolo Napolitano, Torquato Tasso Figliuolo di Bernardo Tasso e di Porzia Rossi”, in: *idem, ibidem*, pp. 863-872.

<sup>370</sup> Torquato Tasso, “Al Cardinale Giovan Girolamo Albano – Roma”, in: *idem, ibidem*, pp. 874-882.

Não é, por isso, de estranhar que ainda mais popular se tenha tornado quando estas informações começam a ser objecto de relatos biográficos de maior envergadura e fidedignidade. Entre os mais conhecidos, a biografia tassiana redigida por Giovan Maria Manso teria alta probabilidade de circular nalguns sectores da vida literária nacional. Difundida só a partir da segunda década de Seiscentos<sup>371</sup>, esta obra do aristocrata napolitano, amigo e mecenas do poeta, rapidamente adquiriu a fama literária que as restantes obras de sua lavra antes não tinham alcançado. Se a história desta biografia justifica a aceitação que veio a ter, pelo facto de ser amplamente anunciada e longamente esperada, a sua popularidade é reforçada pelo facto de o autor ser alguém que tratou de muito perto com o poeta que lhe dedicou um dos diálogos, *Il Manso o de l'amicizia*, em que o apresenta como um dos interlocutores e elogia os seus dotes e qualidades humanas. Giovan Battista Manso, ao delinear a biografia do poeta, fá-lo segundo esquemas e parâmetros da época e de acordo com o objectivo de exaltar o percurso de uma personalidade excepcional. Não lhe interessa, pois, fornecer ao leitor uma série de dados de modo frio e distanciado, mas apresentar um carácter e um destino de excepção, em parte reflectidos nas obras, nos ditos famosos, nas próprias vivências do biografado. Movendo-se com uma precisão documental e desenvoltura singular na apresentação dos factos, quase elabora uma narrativa romanesca, não escapando a deixar transparecer a interpretação pessoal de episódios ou acontecimentos. Reconstruindo a parábola existencial de Torquato Tasso com um fascínio que contagia o leitor, lança luz sobre os momentos mais obscuros da vida (os amores, as fugas da corte, a loucura, a reclusão no Hospital de Sant'Anna), ou revela simultaneamente o modo de amadurecimento do génio poético pelo sofrimento, o temperamento esquivo e melancólico, bem como os devaneios

---

<sup>371</sup> Embora sejam incertos os termos cronológicos que delimitam a composição da biografia tassiana por Giovan Battista Manso, situa-se o seu início provável depois de 1604 e a conclusão em 1619. Só em 1621 foi

amorosos ou as ambições e a glória pretendida. Estruturalmente dividida em duas partes, reserva para a segunda a apresentação dos dotes físicos do poeta, as qualidades morais e uma série inumerável de prováveis ditos e sentenças espirituosas que lhe foram atribuídos. Dos 27 capítulos fica-nos o testemunho vivo de um homem que acompanhou um amigo durante a existência e, depois de morto, pretendeu compor mais do que um simples retrato. Com os olhos de um literato, entrança o percurso de uma vida com o labor do poeta. Refere as obras literárias e chega a dedicar-lhes algumas palavras de sua responsabilidade, adiantando um parecer, quando não mesmo pistas de interpretação<sup>372</sup>.

Em Portugal, os séculos XVII e XVIII *coincidem* também com o período em que Torquato Tasso é recebido, conhecido e admirado como um dos grandes poetas épicos e um dos modelos a seguir. Por esse motivo, a sua figura e sua biografia começam por despertar o interesse do público leitor da *Gerusalemme*. Sem a exuberância e a riqueza de elementos que este fenómeno alcançou no contexto italiano, não passou, no entanto, totalmente despercebido o fascínio pela sua vida; e desse fenómeno de recepção não faltam provas que mostrem como, antes do Romantismo, se pode falar de uma fase de formação do mito tassiano no contexto das letras portuguesas, em sentido mais restrito, e da nossa cultura, em geral.

Apesar de a biografia de Luís de Camões da autoria de Pedro de Mariz e inserida na edição de *Os Lusíadas* de 1613 remeter a dado passo para Torquato Tasso, numa estratégia de exaltar o poeta português, mediante o confronto com os épicos dos seu tempo, e afirmar

“E concluindo, digo, que todos os Poetas famosos de seu tempo o reconhecerã & confessarão por superior: até El diuino Herrera, que se imaginava o mais leuantado de todos os do mundo, dizia que em Hespanha sò Luiz de Camões fora verdadeyro Poeta heroico. E o grande Torcato Tasso (que no verso

---

apresentada para impressão nas oficinas de E. Deuchino, em Veneza, e publicada nesse mesmo ano.

<sup>372</sup> Cf. Bruno Basile, “Introduzione”, pp. XI-XXXV, in: Giovan Battista Manso, *Vita di Torquato Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 1995.

heróico excedeo a todos os Toscanos) dizia em Roma, que a nenhum Poeta temia nesta vida, se não a Luiz de Camões.”<sup>373</sup>

no que diz respeito à biografia, em si, não poderíamos esperar qualquer influência da biografia tassiana, tanto mais que esta ainda nem tinha sido publicada. No entanto, serve como termo de comparação com a *Vida de Luís de Camões*, de Manuel Severim de Faria, inserida estrategicamente após o Discurso Segundo, intitulado “Da Língua Portuguesa” nos *Discursos Vários Políticos*<sup>374</sup>. Às seis páginas de Pedro de Mariz, contrapõe-se agora a meia centena de Severim de Faria. No entanto, apesar de não haver qualquer referência à biografia tassiana de Giovan Maria Manso, as alusões a Tasso e à *Gerusalemme Liberata* denotam um bom conhecimento não só do poema, como até das polémicas que se seguiram à sua publicação. Curiosamente, quando se aborda o mesmo tópico da admiração do poeta italiano pelo português, repetindo quase as mesmas palavras de Pedro de Mariz, acrescenta-se um comentário que vai contribuir durante décadas para justificar a atitude favorável dos portugueses perante o poema de Tasso:

“Por todas estas partes [do poema épico] foi Luiz de Camões tão louvado, e conhecido no mundo, que Fernando de Herrera, chamado de muitos o Divino, só a ele dava ventagem [sic], e o excelente Torcato Tasso confessava que só a ele temia, e se admirou tanto de ver os seus Lusíadas, que inflamado nos louvores do Autor publicou o que dele sentia neste soneto, que não ficou para ele menos honroso que pera quem o compôs [...]”<sup>375</sup>

A composição do soneto de Tasso dedicado a Camões, que vem a seguir transcrito, é para os portugueses da época como que um tributo de reconhecimento do valor e da qualidade da epopeia lusa. Esse será então um dos motivos evocados para que, num momento em que a

---

<sup>373</sup> Pedro de Mariz, *Vida de Camões, Vida de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980, p. [4]. (1ª ed. in: Luís de Camões, *Os Lusíadas*, commentados pelo Lic.º Manuel Correa [...], Lisboa, por Pedro de Crasbeeck, 1613, pp. [7]-[12], com o modesto título de “Ao Estudioso da lição Poética”)

independência nacional era um alto valor pelo qual se lutava e *Os Lusíadas* o poema que melhor a traduzia, Tasso fosse colocado a par de Camões e o seu génio reconhecido. No entanto, num momento em que o espírito da Contra-Reforma se fazia sentir de maneira tão acutilante, não deixa de ser surpreendente como Severim de Faria se mantém fiel ao modelo camoniano quando defende o uso da mitologia greco-latina no maravilhoso do poema, o princípio da verosimilhança e a pureza da língua portuguesa, aspectos em que, no seu entender, Camões superou a epopeia italiana; e logo invoca o nome de Torquato Tasso para fazer valer os seus argumentos<sup>376</sup>.

Porém, se procurarmos entrever com mais atenção o que se encontra para além do discurso e considerarmos a estrutura da biografia camoniana, bem como as partes que a constituem ou até a concepção de biografia que a enforma, verificaremos que se aproxima muito da de Giovan Maria Manso. A sua extensão é mais reduzida, não se encontra dividida em capítulos, e esta conta com algumas partes que estarão, depois, ausentes da biografia camoniana, como a da enumeração dos ditos espirituosos. Contudo, quase ousaríamos poder falar de um paralelismo quanto à exposição das matérias, facto que também se pode justificar porque ambas podem obedecer a regras pré-estabelecidas para a construção dos textos do género. Sendo ambos poetas, autores de poemas épicos de reconhecido mérito e de outras obras em que o génio se manifesta de modo análogo, é natural que, depois da referência mais ou menos detalhada à genealogia e local do nascimento, se passe à narração dos acontecimentos que constituem marcos de referência na vida de cada um dos poetas. Para o caso de Camões, na ausência de dados objectivamente documentáveis, Severim de Faria vê-se na necessidade de recorrer à Lírica e a *Os Lusíadas* para reconstituir o percurso existencial do

---

<sup>374</sup> Manuel Severim de Faria, *Discursos Vários Políticos*, Lisboa, 1999 (1ª ed.: 1624), pp. 97-152.

<sup>375</sup> *Idem, ibidem*, pp. 138-139.

poeta. Deste modo, enquanto Giovan Maria Manso, ao reconstituir a vida de Tasso vai enumerando as suas obras e tecendo comentários, Manuel Severim de Faria toma as próprias obras como o material documental para a construção de uma biografia poética. Mas como ambos pretendem exaltar dois poetas de excepção, o italiano detém-se com largas considerações sobre as obras, enumerando os aspectos que, de algum modo, as tornam originais perante a tradição literária em que, cada uma delas se insere. De modo paralelo, Severim de Faria, sensivelmente a meio do discurso, alonga-se em considerações sobre o poema épico, enumerando as suas partes constituintes e argumentando sobre as vantagens das características do modelo camoniano, numa atitude polémica que melhor se adequaria a um texto de cunho diferente do de uma biografia. Outros pormenores, contudo, parecem corroborar a ideia da proximidade de Severim de Faria em relação ao biógrafo italiano: depois de ambos terem concluído a narração do percurso existencial de ambos os poetas, Giovan Maria Manso, no início da segunda parte, dedica particular atenção á descrição dos traços fisionómicos de Torquato Tasso, actuando Faria de modo semelhante. E se não entra em pormenores sobre qualidades morais, nem lhe atribui ditos espirituosos dignos de memória, preenche a parte final com composições encomiásticas que exaltam o valor do vate português. Como tal, se Manuel Severim de Faria jamais refere a biografia tassiana, nem estabelece um paralelo entre a vida dos dois poetas, a estratégia usada na apresentação da biografia camoniana parece denunciar um modelo que segue de perto. Ou então, as coincidências serão por demais flagrantes.

---

<sup>376</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 121-122, 126, 131 e 134.



A biografia de Camões da lavra de Manuel de Faria e Sousa<sup>377</sup> vai mais longe que as anteriores. A presença de Torquato Tasso, aí, está mais presente do que nunca, embora estruturalmente este texto se ache mais distante do modelo preconizado por Giovan Maria Manso. Valorizando outros aspectos quanto à genealogia camoniana, como a significação do brasão de armas dos Camões, em perfeita sintonia com o gosto da época, Faria e Sousa segue de perto Severim de Faria quanto ao modo da reconstituição biográfica e recorre também a excertos de composições poéticas para assim justificar episódios, encontrar argumentos e comprovar passos da vida do poeta. Também outra das preocupações de Faria e Sousa é a datação, quer de composições líricas, quer das diferentes partes da epopeia, já para não referir as partes integrantes do poema heróico e suas características – que ele pretende ver perfeitamente concretizadas n’*Os Lusíadas*. Apesar da presença de Torquato Tasso ao longo de todo o texto, para Faria e Sousa, a *Gerusalemme Liberata*, não obstante tratar-se de um modelo épico indiscutível, é indigna de emparceirar com o poema português, porque este teria sido para Tasso fonte de inspiração, criando-se assim a lenda da pretensa filiação de partes da sua obra em Camões e das possíveis relações intertextuais, que assim era possível estabelecer<sup>378</sup>.

Dividida em trinta e um capítulos de curta extensão, no capítulo XIII, ao focar a falta de reconhecimento do génio do poeta português no seu tempo, Faria e Sousa considera oportuno estabelecer um paralelo com a biografia de Torquato Tasso, com o fim de comprovar que, mesmo no que diz respeito à falta de glória e à miséria em que caíu, Camões em muito superou o poeta italiano, sem que à sua volta se tivesse ainda construído uma aura mítica sobre as suas aventuras e viagens:

---

<sup>377</sup> Manuel de Faria e Sousa, “Vida del Poeta”, col. 32, in: Camões, Luis de, *Lusíadas*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

“Torquato Tasso vino despues, e assi no tiene gloria, que no sea segunda a la de Luís de Camões; por lo que ai acabamos de dezir, es el padre de la Poesia de Europa despues de Griegos, i Latinos que merecieron nombre por ella; i que primero corrio en este Circo, i felizmente imitò, e aun vencio en algo, la grandeza Virgiliana. I porque no falta quien dude, di nuestro P. fue primero que el Tasso, conviene saber, que no lo fue menos que con 27. años de distancia: porque el Tasso, como consta de su entierro, que vimos en la Iglesia de san Onofre desta ciudad de Roma, nacio el año 1544. Aviendo nacido el Camões por los de 1517. Yo he averiguado quando estampò la primera vez su Poema, aunque no hallè esto en personas de buenas noticias. Lo cierto es, que se imprimiò en el año 1581. I aun no entero entonces: porque en la impression del año 1582, que fue en Venecia, como essotra, dize Celio Malespina en la dedicatoria escrita este año al Senador Iuan Donato, que agora le ofrece entero el Poema del Tasso, que el año passado le avia ofrecido no entero: tal era la fama de aquel escrito, que le hizo imprimir la primera vez imperfeto, assi como lo pudieron coger: I este mismo año ya el Tasso estava falto de juyzio, como lo confiessa Felippo Pigafeta, en el discurso que se sigue a aquella carta. Despues que el Tasso bolviò algo en si, dio a la estampa la Conquistata el año 1592. Pareciendole que se vengava de los que le imprimieron la Liberata sin su consentimiento, i de su Mecenas, de quien no se hallò satisfecho. De modo, que esta segunda obra saco el con mas de 20. años despues de aver visto la de Camões, i la primera con casi diez: porque este Poema fue impresso la primera vez el de 1572. como ya se dixo. Concurren a esto las imitaciones, que seria duro de negar, del Tasso en lugares de los que mas le ilustran, como se vera por todo esse comento. Assi se vè, que el Camões no alcançò a ver el Poema del Tasso, pues murio dos años antes de su impression.”<sup>379</sup>

Sem se deter com grandes pormenores na biografia tassiana, até porque esse não seria o seu objectivo, Faria e Sousa selecciona já as datas e os marcos fundamentais da vida do poeta italiano. Nascido em 1544, vem a falecer em 1595. Entre estas duas datas, apenas valoriza dois momentos, ambos de relevo como etapas do percurso biográfico de Tasso: a data da edição, e respectivos condicionalismos, da *Gerusalemme Liberata*, 1582, e, depois, a data da publicação da *Conquistata*, sendo esta como que o ponto de chegada de um processo criativo iniciado logo após a divulgação da primeira versão do poema.

---

<sup>378</sup> Cf. supra pp. 14-18.

<sup>379</sup> Manuel de Faria e Sousa, *op. cit.*, col. 32.

A perspectiva adoptada é, pois, a de apresentar a vida de um poeta que gira à volta de uma obra, porventura a mais perfeita, aquela que o catapulta para a eternidade, a ponto de se confundir a génese do poema com os acontecimentos de referência das vivências de quem o escreveu. Toda a existência do poeta se equaciona em função de um momento central: não o momento do seu nascimento, mas do nascimento da obra-prima que ele criara. A centralidade assumida pela *Gerusalemme Liberata* na produção poética tassiana vê-se logo aqui evidenciada por Faria e Sousa, que não pretende abordar (ou sequer remeter para) outras obras que tivessem dado a glória e a fama ao poeta de Ferrara. O seu discurso constrói-se tendo em conta *Os Lusíadas*, que se propõe comentar, e o seu autor. Por conseguinte, importa confrontar ambos os poemas e pôr ambos os poetas a par, muito particularmente quando são as respectivas vidas que estão na mira do seu discurso, abordadas sob o mesmo prisma: ambos são criadores de poemas que traduzem e consubstanciam o espírito da epopeia.

Por outro lado, também a inserção de relatos sobre a vida de Torquato Tasso em edições italianas da *Gerusalemme Liberata* que circulavam em Portugal contribuiu para a consolidação deste fenómeno. Dos exemplares que ainda hoje se encontram nas bibliotecas portuguesas, a de Veneza, de 1746, por exemplo, apresenta logo a abrir uma *Vita del Signor Torquato Tasso estratta dagli Elogj del Sig. Lorenzo Crasso*<sup>380</sup>. Tendo em conta as afinidades e o paralelismo possível de estabelecer ao tomar a *Liberata* como referência, o autor inicia o discurso moldando-o segundo o modelo das narrativas biográficas de Homero, ao parecer pretender esclarecer um dos dados mais indiscutíveis e aceites sem questionação da biografia tassiana: o lugar de nascimento. Depois de referir a família, data e lugar de origem, esboça resumidamente alguns traços do rosto e do carácter do poeta, trata da educação e da ida para

---

<sup>380</sup> Lorenzo Crasso, *Vita del Signor Torquato Tasso estratta dagli Elogj*, in: Torquato Tasso, *Il Goffredo ovvero la Gerusalemme Liberata*, in Venezia, appresso Tommaso Bettinelli, 1747, pp. 3 – 7.

Pádua a fim de estudar Direito. A partir desse momento, apresenta-se uma narrativa em que alterna a enumeração das obras compostas com as viagens feitas, quer por necessidade, quer devido à sua inconstância e melancolia. Assim, depois da publicação do *Rinaldo*, refere a sua transferência para Bolonha, onde vem a conhecer o Cardeal d'Este e, por seu intermédio, o definitivo estabelecimento em Ferrara. Evidencia o processo da composição da *Gerusalemme Liberata*, bem como as conseqüentes polémicas com a Crusca. Complicando-se o estado de saúde do poeta, agravado pela prisão – já aí explicados pela possibilidade de um amor impossível –, Tasso dedica-se à revisão do poema, resultando daí a *Conquistata*. Depois da libertação, refere o autor a peregrinação que fizera pela Itália, numa busca constante de paz, a composição do *Mondo Creato*, os preparativos da coroação em Roma e, finalmente, a morte.

Depois da difusão de todas estas versões, e já na segunda metade do século XVIII, Francisco de Pina e Melo resolve fazer uma síntese das informações disponíveis sobre o Poeta de Ferrara, que considera mais pertinentes para um leitor do seu tempo. Como seria de esperar, a biografia de Torquato Tasso é introduzida quase no início dos “Prolegómenos para a boa Intelligencia, e Conhecimento do Poema”<sup>381</sup>, a fim de pôr em paralelo a cegueira dos portugueses, que não reconheceram o talento de Camões e o tratamento dado ao épico italiano:

“Mas não foraõ só os Portuguezesos que se infamaraõ com o tratamento, que deraõ ao maior Poeta da sua Naçaõ: Tambem os Italianos praticaraõ a mesma insolência com outro homem igual ao nosso Camoens.

Bernardo Tasso natural de Surrento, e sua mulher Porcia de Rossi, nobilissima Veneziana, tiveraõ a felicidade de serem ilustres Genitores de Torquato Tasso. Sendo o Principe de Salerno despojado dos seus dominios por Carlos V. ficou comprehendido Bernardo Tasso na mesma desgraça, por ser muito familiar deste Principe; porem ainda ficou com alguns meios de sustentar o filho nos Estudos de Padua. Distinguiu-se muito nesta Academia; mas com a morte do Pai, deixou a applicação civil para seguir a

---

<sup>381</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos para a boa Intelligencia, e Conhecimento do Poema”, in: Francisco de Pina e Melo, *Triumpho da Religiaõ. Poema Épico-Polémico*, Coimbra, na Officina de António Simoens Ferreyra, 1756, pp. I-LV.

poetica, para onde o chamava o natural impulso do seu grande genio. As grandes honras, que recebo em França de Carlos IX. pelo patrocínio do Cardeal de Este, lhe não detiverão o desejo de voltar a Italia, aonde se fêz seu Mecenas o Duque de Ferrara; mas não bastou este patrocínio para não padecer varios desgostos nesta Corte; e dizem que pelos amores, que teve com huma Irman do mesmo Principe: Cahio pror esta causa em huma hypochondria, que o perseguio vinte annos, em que foi reputado por louco; e este infortunio o reduzio a huma grande calamidade, tanto pela falta de bens, como pela perseguição dos seus inimigos, até ser prezo por ordem do mesmo Duque; e depois de muitos tempos, sahio do Carcere na mais deploravel miseria. A pé, e quasi despido foi procurar huma sua Irman, que ainda vivia em Surrento; mas não achando aqui o socorro que esperava, voltou para Ferrara, e nella foi prezo segunda vez: depois de tantos damnos, perdeu tambem a saude, e a reputação dos seus grandes talentos.

Estando sem alguma esperança de surgir desta naufragio, o chamou a Roma o Pontifice Clemente VII. para o laurear no Capitolio, cerimonia de grande estimação, e applauso na Curia. Fora de Roma foi recebido por dois Cardeaes, e por hum grande numero de Prelados, que o conduzirão a audiencia do Papa: Eu quero (lhe disse Clemente) que vós honreis a Coroa de Louro, que tem honrado ategora a todos, que a conseguirão. Adoeceu o Tasso neste tempo, e morreu no mesmo dia, em que se esperava este triumpho: Este ultimo perido da sua vida deve parecer mais infelice, que os outros; pois o assaltou a morte entre as suas maiores esperanças.

Naõ sei se a Camoens, e a o Tasso lhe trouxerão os seus costumes bastante parte desta infelicidade; porem muito se deve perdoar aos espiritos de taõ alto character, como fizeraõ os Gregos, e Romanos aos seus mais distintos engenhos.<sup>382</sup>

Uma vida atribulada é quanto Pina e Melo pretende apontar da existência do Poeta. Não se fala de nenhuma das suas composições, mas é o Homem com as suas dificuldades, viagens e aventuras, amores, doença e perseguições, que se tornam o móbil do discurso. Os dados biográficos já constituíam matéria suficiente para que a figura do Escritor despertasse interesse e o mito ganhava assim, mesmo em Portugal, contornos definidos.

No entanto, apesar de todos estes contributos virem fortalecer a ideia central que preside à primeira fase de fixação do mito tassiano, mais que a vida do poeta, que acabará por ser o produto do historicismo romântico, Torquato Tasso continua antes de mais a ser o poeta inspirado, autor da *Gerusalemme Liberata*. Por isso, todos estes elementos apontam numa

---

<sup>382</sup> *Idem, ibidem*, pp. VII-VIII.

única direcção – a centralidade da *Liberata* no macrotexto da produção poética tassiana –, apesar de se reconhecer o seu génio nas outras composições, bem como as virtualidades das restantes obras. Ainda hoje a crítica literária reconhece esta estreita relação entre as vivências do autor e a obra-prima que lhe deu a fama, analisando o modo como amadureceu a ideia da composição do poema desde as investidas mais precoces no âmbito literário às últimas obras inconclusas<sup>383</sup>.

Outras referências dispersas revelam ainda até que ponto Tasso é também, em Portugal, um poeta popular. Não se chega ao ponto de se cantarem ou declamarem estrofes do seu poema pelas ruas – pelo menos nenhuns elementos remetem para tal hipótese-, mas a sua figura é a de uma celebridade reconhecida pelo grande público.

Num manuscrito hoje guardado na Biblioteca Pública de Évora<sup>384</sup>, contendo uma espécie de jornal sobre notícias de representações teatrais realizadas em Portugal entre 9 de Agosto de 1729 e 3 de Outubro de 1750, insere-se um extracto do *Folheto de Lisboa*, relativo ao ano de 1742, que nos relata alguns episódios de um espectáculo de rua, realizado em Santarém – uma espécie de triunfo das letras. Num cortejo presidido por Apolo, uma das personagens é Torquato Tasso, denunciando tal evidência o conhecimento e o interesse pelo poeta a ponto de empareceirar com Camões ou com os grandes épicos da Antiguidade Clássica<sup>385</sup>. Desconhecendo-se o texto que eventualmente Tasso-personagem declamaria, presume-se que, em semelhantes situações, fossem os elementos mais comuns e conhecidos do grande público que seriam invocados para mais fácil identificação das personagens. E aí, sem dúvida, não

---

<sup>383</sup> Cf. a título de exemplo, Riccardo Brusca, Lanfranco Caretti, Giorgio Luti, “Torquato Tasso. Profilo critico”, in: *Letteratura Italiana con Saggi Critici. Tomo secondo: Dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Mursia, 1995, pp. 439-442.

<sup>384</sup> Cod. CIV/1-10d, nº 37, da B. P. E..

<sup>385</sup> Sobre este códice, veja-se o artigo de Jacqueline Monfort, “Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. IV, Paris, 1972, pp. 566-599.

deixaria de fazer-se apelo a dados biográficos e à autoria das principais obras. Reza do seguinte modo a pitoresca notícia sobre o espectáculo de rua:

“Sabbado 31 de Março de 1742

Estremadura. Santarém.

Na mesma 3<sup>a</sup> feyra sobreveyo huma horrorosa trouvoada das 5 para as 6 horas da tarde... Quando esta trouvoada principiou, andavam os Coriozos representando pelas ruas publicas desta villa hum plauzível festim, o qual consistia em o Monte Parnazo, levado do Pegazo, e sobre o Monte hia o Apollo, recitando varias e admiravens Poezia cujo papel fazia o famoso Poeta Felix da Sylva Freyre: hia diante as 9 Musas, vestidas à tragica com instrumentos, e que cantavam e se enlaçavam em admiravens contradanças: Seguiam-se os 4 Principes da Poezia, Homero, Virgilio, Torcato Tasso e o grande Luiz de Camões, cada hum vestido conforme o uzo da sua Nação, alternando-se as Poezias com os instrumentos, muzicas e Danças, assim como o mandava executar o mesmo Apollo. Todos hiaõ com as mascaras taõ naturaes que se naõ diferenciavaõ das proprias caras, tudo artificiado pela admiravel coriozidade do engenhozo Antonio Jozé de Miranda. Fizeraõ paradas logo ao sahir, na Praça e no Terreyro do Collegio da Companhia; mas em nenhuã destas partes se completava a representação porque o terror do tempo a nada deu logar; tudo se dezordenou, recolhendo-se cada hum para onde podia.”<sup>386</sup>

Outro testemunho, que faz de Tasso uma figura da literatura universal conhecida do público português, e que contribui para compreender como o mito tassiano posteriormente vem a criar raízes com relativa facilidade no Portugal de Oitocentos, sempre a par do mito camoniano, encontra-se na representação da imagem do poeta através da pintura, de modo não muito diferente com o que sucedia a nível europeu. No Colégio do Espírito Santo da actual Universidade de Évora, a sala mais conhecida como a antiga Livraria e, depois, a Aula das Disputas dos Teólogos, incluída no corpo do Colégio construído a partir de 1666, entre a Igreja do Espírito Santo e a sala dos actos da Univeridade, ostenta uma abóbada acabada apenas em 1723 e que veio a ser posteriormente embelezada, já depois da extinção da

---

<sup>386</sup> Cod. CIV/1-10d, n° 37, da B. P. E., fls. [3]-[3v].

Universidade pelo Marquês de Pombal<sup>387</sup>. Remonta a decoração ao reinado da rainha D. Maria I e deve-se à iniciativa dos irmãos da Ordem Terceira de S. Francisco, a quem o edifício havia sido atribuído. Fazendo furor na época a predilecção pelas ruínas, gerada pela recente descoberta de Pompeia e Herculano, a pintura mural em questão adequa-se ao gosto da época, em estilo neoclássico, e inclui medalhões de secção ovóide e circular, contendo o retrato dos grandes poetas épicos das letras europeias, que, numa perspectiva semelhante à da representação dramática atrás referida, inclui as figuras mais eminentes, sendo duas delas da Antiguidade Clássica e outras duas poetas modernos. Monumentos da cidade concluem a composição. Adequam-se estes elementos à decoração da antiga Universidade, visto que, no claustro, se podiam já admirar painéis de azulejaria que abordam temas tão variados e de teor literário, como as nove musas, na sala 4, as *Bucólicas* de Virgílio e temas mitológicos, na sala 5, e episódios da *Eneida*, na sala 9<sup>388</sup>. Registe-se, no entanto, um pormenor curioso: seria de esperar que as quatro figuras retratadas na abóbada da sala fossem as mesmas que apareciam no desfile dos poetas em Santarém. Todavia, verifica-se que logo o primeiro deles, Homero, surge estranhamente substituído por Horácio. Sem que Horácio tivesse sido poeta épico, parece inexplicável que emparceire com autores de reconhecido mérito neste género. Porventura, aquele seu lugar explicar-se-à por ter composto a *Arte Poética*. Mas aí, escassas são as referências à epopeia. Onde dedica alguma atenção à épica é na *Epístola a Augusto*, por

---

<sup>387</sup> Sobre esta sala veja-se a descrição que dela faz Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal: Concelho de Évora*, Lisboa, 1966, p. 78a: “A [...] primitiva Livraria e depois Aula das Disputas dos Teólogos, situada paredes meias com a Sala dos Actos e fechada de abóbada no ano de 1723, foi embelezada no tempo dos frades franciscanos da Terceira Ordem da Penitência, em decoração mural do estilo dominante na época do neoclassicismo de D. Maria I – a Arte etrusca e Pompeiana.

A composição é caracterizada pela sábia inspiração da Renascença, onde figuram, em medalhões de secção ovoide e circulares, personagens da Literatura Grega e Latina, como Virgílio, Horácio, Torquato Tasso e Camões, e por monumentos evocativos de Évora (curiosos apenas por estarem representados na sua forma coeva), ligados ao movimento cultural do classicismo: Templo Romano, Janela da Casa de Garcia de Resende, Aqueduto da Água da Prata e Fonte das Portas de Moura. Outros elementos ornamentais, em delicado colorido, envolvem os retábulos, com aves exóticas, libélulas, albarradas de flores, rótulos e pendurados, cornucópias, instrumentos musicais, cupidos e mascarões, etc.”



sinal não tão divulgada. Possivelmente apenas conhecida por um escol de estudiosos, em que se poderiam contar os alunos da Faculdade de Artes da Universidade eborense. De qualquer modo, Torquato Tasso ali aparece, como que por direito próprio, numa posição de igualdade com os poetas que, desde a época clássica, eram os mestres incontestáveis do género épico nas letras europeias. Não teria sido difícil ao pintor anónimo reproduzir os traços do rosto do poeta italiano, tendo em conta as numerosas edições da *Gerusalemme Liberata* em circulação que ostentavam a efígie do autor, agora já por demais consagrado.

Trata-se de elementos parcos que atestam a recepção e popularidade de um Poeta como Torquato Tasso, se confrontados com os que se acham a nível europeu. Mas temos de admitir que o seu entusiástico acolhimento se verifica, em Portugal, no âmbito da intelectualidade, mediante a leitura e discussão das suas ideias sobre o poema heróico ou através da imitação do seu poema. No entanto, estes dados são reveladores do fascínio que a figura do Poeta também exercia entre nós.

E muitos foram os que, por toda a Europa, consolidaram o mito tassiano. De Goethe<sup>389</sup> a Goldoni<sup>390</sup>, e, depois, de Leopardi<sup>391</sup> a Giuseppe Compagnoni<sup>392</sup>, de Byron<sup>393</sup> a Chateaubriand<sup>394</sup>, em todos eles a biografia do Poeta é vista de ângulos diversos, e todos eles acabam por contribuir para o enriquecimento e difusão das histórias e lendas que à sua volta foram crescendo. A par dessa popularidade, e na sequência da representação do seu retrato, a propósito da crescente divulgação da *Gerusalemme*, a popularidade alcançada contribui para

---

<sup>388</sup> *Idem, ibidem*, p. 75b.

<sup>389</sup> Wolfgang Goethe, *Tasso*, Venezia, Marsilio Editore, 1988 (1ª ed.: 1790).

<sup>390</sup> Carlo Goldoni, *Il Torquato Tasso*, in: Carlo Goldoni, *Opere Complete*, Tomo XXXVIII, pp. 1-89.

<sup>391</sup> Giacomo Leopardi, “Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare”, in: *Operette Morali*, Milano, Feltrinelli, 1992 (1ª ed.: 1824).

<sup>392</sup> Giuseppe Compagnoni, *Le Veglie del Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 1992 (1ª ed.: 1803).

<sup>393</sup> George Gordon, *Childe Harold's Pilgrimage*, London, John Murray, 1812.

<sup>394</sup> François Auguste Chateaubriand, *Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, Paris, Chez Migneret, 1802.

que na primeira metade do século XIX fosse fácil encontrar medalhões românticos com uma iconografia que, na maior parte dos casos, já estava longe de reproduzir os verdadeiros traços do seu rosto.

No entanto, se esse é apenas o percurso final da génese do mito, que também se reflectiu em Portugal<sup>395</sup>, temos de reconhecer que foi a difusão das suas obras que inicialmente originou e promoveu o interesse pelas suas imagem e biografia. No contexto italiano, logo nas primeiras décadas subsequentes à sua publicação, a *Gerusalemme Liberata* teve um enorme sucesso popular, num fenómeno que se manifestou significativamente, quer através de uma transmissão oral, quer mediante reelaborações dos seus conteúdos diegéticos<sup>396</sup>. Gondoleiros ainda cantavam estrofes do poema quando Goethe visita Veneza<sup>397</sup>. E o interesse despertado por outras obras suas não foi menor: o *Aminta* torna-se uma das referências para a composição das fábulas pastorais e para o melodrama<sup>398</sup>; *Il Re Torrismondo* serviu de inspiração a várias tragédias no século XVII e XVIII<sup>399</sup>; o poema sacro *Il Mondo Creato* foi modelo seguido até Milton e Klopstock; as composições líricas, na sua multiplicidade de temas e formas poéticas, servem de hipotexto e referência à produção poética barroca ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Todavia, em paralelo com as emoções despertadas pela leitura de todas essas obras – que iam até à identificação com o autor –, a sua própria figura e as peripécias da sua existência despertavam a entusiástica adesão do público. Neste sentido, um passo decisivo

---

<sup>395</sup> Vide supra, pp. 25-29.

<sup>396</sup> Acerca das obras inspiradas na *Gerusalemme Liberata*, consulte-se Luigi Chiodi et alii, *La Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo*, Bergamo, Banca Piccolo Credito Bergamasco, 1960, pp. 205-208.

<sup>397</sup> Cf. Johann Wolfgang Goethe, *Italianische Reise. I. und II. Teil, München, DTV, 1962, pp. 55-86.*

<sup>398</sup> Alguns títulos são enumerados em se Luigi Chidi et alii, *La Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo, loc. cit., pp. 297-298.*

<sup>399</sup> A título de exemplo, cite-se a tragédia de Lodovico Rota, *Il Re Gerlando*, Venezia, Sarzina, 1624, talvez a mais representativa desta série de obras dramáticas.

para a consolidação do mito tassiano foi a composição do drama de Goethe, *Torquato Tasso*, publicado em 1790. Aí a figura sofrida do poeta contrapõe-se à de Antonio Montecatini, mais racional, enquanto amadurece a paixão, destinada ao fracasso, do poeta por Lucrecia d'Este. É com base nos episódios deste mesmo período da vida do poeta, que Lord Byron e Compagnoni vão conceber a personagem de Tasso nas obras que sobre ele compõem. Liga-as a intenção comum de pretenderem mostrar como a vida e a poesia se desencontram, em duelos desiguais, para conduzirem a uma desilusão final, em que Tasso é levado a optar pela primeira sempre que a escolha se lhe impõe.

Ao lado da figura nobre e melancólica do poeta, o mito foi alimentado também pela larguíssima difusão da *Gerusalemme*, bem como pelas polémicas que a acompanharam. Contam-se às dezenas as imitações e as adaptações ao teatro. A *Liberata* fornecia um manancial de situações dramáticas e líricas, que, logo os seiscentistas trataram de aproveitar, a começar por Marino e seus sequazes. Confrontado com o *pathos* da catástrofe presente nas acções construídas a partir do poema, Tasso tornou-se particularmente conhecido pelo rigor militar quando tratava de fazer a descrição das batalhas e duelos. Transformou-se mesmo num autor de referência sobre esta matéria, invocado por quantos litigavam e se debatiam acerca das regras relacionadas com as situações mais ambíguas<sup>400</sup>. Por outro lado, os cantores ambulantes declamavam parte do poema nas praças de Nápoles, e outras cidades, provocando uma tradição de manipulação do texto e tradução em dialecto, que iria alcançar larguíssima difusão ao longo de todo o século XVIII<sup>401</sup>.

---

<sup>400</sup> Cf. Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia, 1966 ( 1ª ed: 1827; 2ª ed.: 1842).

<sup>401</sup> Sobre o grande número de versões dialectais da *Gerusalemme Liberata*, veja-se Luigi Chidi et alii, *La Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo*, loc. cit., pp. 146 – 154.

Paralelamente, outras expressões artísticas viriam trazer um copioso contributo para esta popularidade, quer do poeta, quer do poema. A pintura e a música, sobretudo, elegeram algumas personagens e episódios da *Gerusalemme* e interpretaram-nos a seu modo. Libretistas, pintores e compositores, no século XVII e XVIII, não se cansaram de reproduzir o quadro idílico de Erminia entre os pastores, as peripécias amorosas entre Tancredo e Clorinda, ou ainda o “romance” amoroso de Rinaldo e Armida. Sobre este último par, recordem-se os melodramas de Giambattista Lulli<sup>402</sup>, de Carlo Pallavicini<sup>403</sup>, ou ainda, já no século XVIII, os de Tommaso Traetta<sup>404</sup>, Niccolò Jommelli<sup>405</sup>, Antonio Maria Sacchini<sup>406</sup>, Johann Gottlieb Naumann<sup>407</sup>, Antonio Salieri<sup>408</sup>, Christoph Willibald Gluck<sup>409</sup>, ... até Giochino Rossini, cuja *Armida*, data já de 1817<sup>410</sup>. De modo semelhante, no âmbito da pintura, temas tassianos foram aproveitados como fonte de inspiração de grande número de telas: Giambattista Tiepolo, por exemplo, dedica todo um ciclo a Armida e Rinaldo<sup>411</sup>.

---

<sup>402</sup> Giambattista Lulli, *Armida e Rinaldo*, com libreto de Philippe Quinault, Paris, Ópera, 15 de Fevereiro de 1686.

<sup>403</sup> Carlo Pallavicini, *Armida o la Gerusalemme Liberata*, com libreto de Corradi, Veneza, Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1688.

<sup>404</sup> Tommaso Traetta, *Armida (Azione teatrale)*, com libreto de G. Durazzo e Migiavacca, segundo Quinault, Viena, Burgtheater, 3 de Janeiro de 1761; *Armida*, com libreto de Sarago, Veneza, Teatro de S. Moisè, no Carnaval de 1767.

<sup>405</sup> Niccolò Jommelli, *Armida abbandonata*, com libreto de F. S. Di Rogali, Nápoles, S. Carlo, 30 de Maio de 1770; revista por J. da Silva, representada em Lisboa, no Teatro da Ajuda, em 31 de Março de 1773. Deste compositor, ainda consta sobre o mesmo assunto, *Armida placata* (Pasticcio / Opera seria), com libreto de Migiavacca, Viena, Burgtheater, 8 de Outubro de 1750 e *Armida* (Cantata), com libreto de E. V. de Romanis, Roma, 1746, hoje perdida.

<sup>406</sup> Antonio Maria Sacchini, *Armida* (Drama Heróico), com libreto de P. Quinault, Paris, Académie Royale, 23 de Setembro de 1777; *L'isola d'Amore* (Dramma giocoso), com libreto de A. Gori, Carnaval de 1766; versão revista, representada em Londres, no mesmo ano.

<sup>407</sup> Johann Gottlieb Naumann, *Armida* (Opera seria), com libreto de Bertati, Pádua, Teatro Novo, 13 de Junho de 1773.

<sup>408</sup> Antonio Salieri, *Armida* (Opera seria), com libreto de M. Coltellini, Viena, Burgtheater, 2 de Junho de 1771 e Leipzig, 1783.

<sup>409</sup> Christoph Willibald Gluck, *Armida*, com libreto de G. di Gamerra, Milão, Teatro Regio Ducale, no Carnaval de 1772; revisto, com o título de *Rinaldo*, representado a 22 de abril de 1780.

<sup>410</sup> Giochino Rossini, *Armida*, com libreto de Schmidt, 11 de Novembro de 1817. Ainda deste compositor, e relacionado com a *Gerusalemme Liberata*, conta-se o melodrama heróico, *Tancredo*, segundo Voltaire, Veneza, Teatro La Fenice, 6 de Fevereiro de 1813.

<sup>411</sup> Este ciclo de pinturas são frescos utilizados na decoração da Villa Valmarana, em Vicenza. Realizada nos fins da época veneziana de Tiepolo (1757), juntamente com o seu filho Gian Domenico, faz supor uma

## Para a Recepção Portuguesa de Torquato Tasso

---

Com estes precedentes, é natural que o Romantismo transformasse a figura do poeta num verdadeiro símbolo: era o vate inspirado, incompreendido, num desencontro contínuo entre a liberdade do Génio criador e a autoridade dos príncipes déspotas. Por isso a iconografia tassiana o representa quase sempre melancólico, com uma expressão anuviada, perturbada, insatisfeita, de alguém em constante busca de algo que nunca alcança.

---

mudança de estilo na produção deste pintor. Além dos espaços fantásticos e do delicado e luminoso colorido, tem de se assinalar uma aproximação ao naturalismo no tratamento das personagens e na escolha dos temas idílicos e tópicos. Neste caso concreto, ilustram essas composições um episódio da *Gerusalemme Liberata*, referente às relações conflituosas entre o cruzado Rinaldo e a sua namorada – e inimiga –, a jovem feiticeira Armida, que, para impedir a sua vitória, o seduz e o leva para uma ilha ditosa pela sua criação.

O mesmo tema foi ainda aproveitado para uma tela com o título “Rinaldo e Armida surpreendidos”, hoje no museu Art Institute, de Chigado.



**PARTE II**

**A TEORIA TASSIANA DO POEMA ÉPICO**

**E**

**A SUA RECEPÇÃO EM PORTUGAL**





# I

## Introdução

A recepção da teoria tassiana do poema épico em Portugal não pode deixar de ser abordada no contexto mais amplo da teorização poética do Barroco e Neoclassicismo, na medida em que a forte marca aristotélica da teoria que elabora representa simultaneamente o reequacionamento e revalorização dos códigos que regiam o género enunciadas na *Poética* do Estagirita<sup>412</sup>.

---

<sup>412</sup> Sobre o contexto da teorização poética do Barroco e Neoclassicismo, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 13-81; Aníbal Pinto de Castro, “Alguns Aspectos da Teorização Poética no Neoclassicismo Português”, in: *Bracara Augusta*, Vol. XXVIII, 1974, n.ºs 65-66 (77-78), pp. 5-17; Aníbal Pinto de Castro, “Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus Fundamentos. Seus Conteúdos. Sua Evolução”, in: *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º XXXI, 1985, pp. 505-531; Aníbal Pinto de Castro, “La Teoria Poetica Italiana e la Formazione dei Codici Letterari del Barocco Portoghese”, in: Brigitte Winklehner (Hrsg.), *Italianische-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1991, pp. 317 – 330; Aníbal Pinto de Castro, “Da Teorização à Escrita Literária”, in: *História da Literatura Portuguesa, Vol. III: Da Época Barroca ao Pré-Romantismo*, Lisboa, Alfa, 2002, pp. 37-46; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1986, pp. 437-529; José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953 (Sep. da Revista Biblos, Coimbra, Vol. XXVIII); Massaud Moisés, *As Estéticas Literárias em Portugal. Séculos XIV a XVIII*, Vol. I, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 141-288.

Na realidade, só depois da tradução latina da *Poética*, em 1536, por iniciativa de Alessandro de' Pazzi<sup>413</sup>, se inicia um processo de verdadeira divulgação deste texto, de primordial importância em toda a teorização subsequente. Doze anos depois, publicaria também Robortello as *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*<sup>414</sup>, comentário onde se estabelecem as linhas fundamentais para a criação literária do Renascimento na sua segunda fase<sup>415</sup>. Castelvetro<sup>416</sup>, Escalígero<sup>417</sup>, Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi<sup>418</sup>, Minturno<sup>419</sup>, Alessandro Piccolomini<sup>420</sup>, Fracastoro<sup>421</sup>, Francesco Patrizi<sup>422</sup> iriam ser depois outros tantos exegetas responsáveis pela difusão das ideias aristotélicas em Portugal, como no resto da Europa, oferecendo elos seguros de transmissão, acessíveis aos novos críticos e teorizadores pelo conhecimento que possuíam do latim e do italiano.

Apesar de a poética implícita apreendida na leitura da *Gerusalemme Liberata*, logo após a sua divulgação em Portugal, condicionar de imediato a composição de alguns dos poemas épicos que entretanto foram surgindo, a difusão da teoria tassiana sobre o poema

---

<sup>413</sup> Aristoteles, *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium florentinum, in Latinum conuersa, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi, & Andreae Asulani soceri, 1536.*

<sup>414</sup> Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*, Basileae, per Ioannem Heruagium iuniorem, 1555 (1.<sup>a</sup> ed.: 1548).

<sup>415</sup> Sobre o contexto do Renascimento italiano em que tem lugar toda esta actividade de difusão e estudo da poética aristotélica é fundamental a consulta da obra de Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Vol.s, Chicago, The University Chicago Press, 1961, complementada pelo monumental edição de *Trattati di Poetica e Retorica del '500*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1974; assim como a de J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York / Harcourt, Brace and World, <sup>3</sup>1963. Ainda a ter em conta a obra de Lubomír Dolezel, *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp, 27-57.

<sup>416</sup> Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Roma – Bari, Laterza, 1978 (1.<sup>a</sup> ed.: Vienna-Basilea, 1570-1576).

<sup>417</sup> Giulio Cesare Scaligero, *Poetices Libri VII*, Stuttgart, Frommann, 1964 (1.<sup>a</sup> ed: 1562).

<sup>418</sup> Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi, *In librum Aristotelis de Poetica explanationes*, München, Fink, 1969 (1.<sup>a</sup> ed.: 1550).

<sup>419</sup> Minturno, *Arte Poetica*, München, Fink, 1971 (1.<sup>a</sup> ed: 1563).

<sup>420</sup> Alessandro Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica*, Vinegia presso Giovanni Guarisco & Compagni, 1575.

<sup>421</sup> Fracastoro, Hieronymus, *Naugerius, sive de poetica dialogus. Ad Ioannem Baptistam Rhamususium*, in: Fracastorii, Hieronymii Veronensis *Opera Omnia*, Venetiis, Apud Iuntas, 1584, pp. 111-121.

<sup>422</sup> Francesco Patrizi, *Della poetica*, Ferrara, per Vittorio Baldini stampatore ducale, 1586; Francesco Patrizi, *Della retorica*, Venezia, appresso Francesco Senese, 1562.

heróico só verdadeiramente se verifica no contexto da abundante corrente hermenêutica suscitada pela epopeia camoniana que, desde as primeiras décadas de Seiscentos, procura esclarecer os aspectos mais obscuros do poema e exaltar o valor paradigmático d'*Os Lusíadas*. É essa atitude que faz sentir aos críticos a necessidade de se apoiarem em conceitos fundamentais próprios do género, a fim de poderem rebater alguns espíritos mais rigorosos que desde logo começaram a tecer críticas cerradas a certos aspectos da epopeia camoniana. Para isso, invocam-se aspectos já codificados e aceites, mas nem sempre interpretados de maneira unívoca<sup>423</sup>. Gera-se deste modo a polémica, debatem-se princípios, citam-se e analisam-se os poemas marcantes não só do passado, como da actualidade, recorre-se à autoridade dos teorizadores antigos e modernos. Ora de entre estes, era Torquato Tasso quem apresentava uma teoria mais estruturada e consistente. Ponto de chegada dos grandes comentadores quinhentistas da *Poética* de Aristóteles e fruto dos aspectos que haviam sido objecto, primeiro, da reflexão que acompanhou a génese da *Gerusalemme Liberata* e, depois, de debate do próprio Tasso com os académicos da Crusca, a sua teoria era, sem sombra de dúvida, a que estava em maior consonância com os novos tempos e os códigos estéticos entretanto elaborados.

Em Portugal, esse debate viu-se ainda condicionado por factores de natureza histórica. Embora sob o domínio político espanhol, o espírito nacionalista está desperto e faz de Camões o maior representante da identidade nacional. Compreende-se, pois, que os aspectos

---

<sup>423</sup> Sobre esta matéria e este período que antecede o da recepção de Tasso nas letras portuguesas, remetemos para o estudo de Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

estéticos se articulem com a componente ideológica do poema. Daí que, na polémica, se invoque a autoridade de Tasso como modelo alternativo a Camões<sup>424</sup>.

Tendo em conta todos estes factores, poderemos, pois, distinguir, se bem que de modo um tanto artificial e mais com um intuito sistematizador, quatro fases no processo de recepção das ideias estéticas de Torquato Tasso no período do Barroco em Portugal. Um primeiro

---

<sup>424</sup> Sobre a polémica dos camonistas e tassistas, ver Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa. III. Os Seiscentistas*, Lisboa, Europa-América, s.d., pp. 297 – 346; José da Costa Miranda, “Torquato Tasso, Poeta Épico: Repercussões em Portugal e confronto com Camões”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, loc. cit., pp. 130 – 166; e Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no séc. XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 27 – 39.

Quanto ao espírito que inspira uma caudalosa produção literária neste período e que afirma os valores da identidade nacional, numerosos são os autores e as obras que aqui se podem mencionar. Além da prodigiosa quantidade de poetas e poemas épicos deste período, outras obras são compostas por historiógrafos de reconhecido valor, polígrafos, ou ainda nomes eminentes dos estudos teológico-políticos. Entre os cronistas religiosos citem-se os nomes de Fr. Luís de Sousa, P.º António de Vasconcelos (*Anacephalesoses*, 1621), ou D. Rodrigo da Cunha. Entre os cronistas laicos, Manuel de Faria e Sousa, Jacinto Freire de Andrade e Francisco Soares Toscano (*Paralelos*, 1623); Fr. Amador Arrais (*Da glória e triunfos dos Portugueses*), Fr. Bernardo de Brito (*Defensam da monarchia Lusitana*) e Fr. António Brandão.

Dos polígrafos, citem-se Duarte Nunes de Leão (*Origem da Língua Portuguesa*, 1606), Manuel Severim de Faria (*Discursos Vários Políticos*, 1624), Leitão de Andrade (*Miscelâneas*, 1629), D. António de Sousa de Macedo (*Flores de Espanha, Excelências de Portugal*, 1631, e *Lusitana Liberata ab injusto Castellorum jugo*, 1642); Pedro de Mariz (*Diálogos de Vária História*) e Fr. B. de Brito (*Elogios dos Reis de Portugal*). Dos estudos teológico-políticos, refiram-se Fr. Serafim de Freitas (*De justo imperio Lusitanorum asiatico*, 1625), Dr. Pedro Barbosa Homem (*Discursos de la juridica y verdadera razon de estado*, 1625), Salgado de Araújo (*Ley regia de Portugal*, 1625, e *Marte Portuguez contra emolaciones Castellanas, o justificaciones de las armas del rei de Portugal contra Castilla*, 1642), Dr. Pinto Ribeiro (*Tratado da usurpação, retenção e restauração de Portugal*, impresso em 1730), Vila Real (*Anti-caramuel, o Defesa del Manifesto del Reyno de Portugal*, 1643), Caravinho Parada (*Justificação dos Portugueses sobre a acção de libertarem seu reino da obediência de Castella*, 1643), Velasco de Gouveia (*Justa aclamação do sereníssimo rei D. João IV*, 1644, e *Fidelidad de los Portugueses en la aclamacion de su legitimo Rey D. João IV*). A juntar a todo este elenco de literatura autonomista, não se deverá esquecer a fé messiânica expressa nas trovas de Bandarra, bem como a utopia do Quinto Império, à qual o P.º António Vieira acabará por conferir os devidos contornos.

Sobre este assunto, poderão ser consultados os seguintes títulos: Martim de Albuquerque, *A Consciência Nacional Portuguesa*, Lisboa, 1974; Martim de Albuquerque, “O valor politológico do Sebastianismo”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. VIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 265-294; J. Lúcio de Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, 1947; Hernâni Cidade, “A autonomia sob os Filipes”, in: *Dicionário de História de Portugal*, Vol. I, Lisboa, 1963; Jean Colomès, “Hispanisants portugais du XVII.ºme Siècle. D. Agostinho Manuel de Vasconcelos et la défense des Bragances”, in: *Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra, XI, 1947, pp. 186-287; Pilar Vásquez Cuesta, *A Língua e a Cultura Portuguesa no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, 1988; Diogo Ramada Curto, *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1988; João Francisco Marques, *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*, Porto, INIC-CHUP, 1986; João Francisco Marques, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668*, 2 vol., Porto, INIC-CHUP, 1986; António de Oliveira, *Poder e Oposição Política em Portugal no Período Filipino (1580-1640)*, Lisboa, 1990; Joaquim Veríssimo Serrão, “Fontes de direito para a história da Sucessão de Portugal”, in: *Boletim da Faculdade de Direito*, Coimbra, Vol. XXXV, 1960; Joel Serrão e Joaquim Veríssimo Serrão, “Autonomia sob os Filipes”, in: *Grande dicionário da Literatura Portuguesa e Teoria Política*, Vol. I, Lisboa, 1977; Luís dos Reis Torgal, *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, 2 Vol., Coimbra,

momento remete para o período compreendido entre a chegada e divulgação da *Gerusalemme Liberata*, logo em meados da década de oitenta do século XVI, e a altura em que os primeiros críticos estabelecem um contacto directo com os textos teóricos do autor, servindo-se deles para o seu exercício de crítica. Neste primeiro período, a figura mais relevante é, sem dúvida, Manuel Severim de Faria, cujas objecções ao poema de Camões surgem insertas numa biografia do poeta incluída nos *Discursos Políticos*, de 1623<sup>425</sup>. As censuras aí apresentadas revelam que o autor já teria em mente um modelo diverso do que apreciava, apesar de se tratar da biografia camoniana mais circunstanciada até então elaborada e não obstante a sua intenção laudatória. Talvez esse aspecto evidencie que, desde muito cedo, *Os Lusíadas* tenham merecido a atenção e os reparos de uma camada de leitores mais atentos e informados. Em contrapartida, Tasso aparece como um poeta já consagrado, embora os princípios teóricos enunciados resultem mais da sua leitura e apreciação que dum domínio seguro da teoria. Por essa razão é possível rastrear algumas sugestões tassianas na caracterização de personagens, na criação de ambientes ou no recurso ao maravilhoso – como veremos no próximo capítulo. No entanto, no plano teórico, a presença do Autor não vai além de meras alusões pontuais.

Um segundo momento identifica-se com o período das polémicas depois travadas à volta da epopeia camoniana em termos tais que o poema tassiano é apresentado como um paradigma contraposto a *Os Lusíadas* e os *Discorsi*, agora já conhecidos, bem como as *Lettere Poetiche*, proporcionam regras, modelos e argumentos para os juízos expendidos acerca do poema de Camões. Inicia-se com as intervenções de Manuel Pires de Almeida, que, graças às suas viagens a Itália, lá estabelece um contacto directo, não só com os comentadores

---

BGUC, 1981 / 1982; João Francisco Marques, “Autonomista (Literatura n o período filipino), in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, loc. cit.*, Col. 472-483.

italianos de Aristóteles, mas também com os autores das poéticas de Quinhentos e, nesse ambiente, com a obra tassiana. Ao apresentar à Academia dos Ambientes, de Évora, em 1626, um trabalho intitulado *Juízo crítico sobre o Indo e Ganges, rios da Índia, a El-rei D. Manuel, representada nos Lusíadas de Camões em o canto quarto*<sup>426</sup>, vai despoletar a polémica em torno do poema camoniano, centrando-se na sequência que narra o sonho do Venturoso. Se considerarmos os textos produzidos em resposta a este, embora espaçados no tempo, por vezes com intervalos de décadas, teremos de admitir que o debate à volta do passo em questão acaba por dar lugar a uma polémica entre camonistas e tassistas, se bem que, como refere Maria Lucília Pires, muitos textos tenham sido obliterados, tendo desaparecido ou sido sonegados os que evidenciavam uma maior hostilidade contra Camões em favor de Torquato Tasso<sup>427</sup>.

A fase seguinte, de certa extensão cronológica, inclui textos de carácter diverso, não exclusivamente de natureza teórica, quase sempre inseridos em prólogos a alguns poemas épicos<sup>428</sup>, e um ou outro de teorização poética, onde foram sistematizados os princípios a que a composição de poemas do género devia obedecer. Vejam-se, por exemplo, desde o de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, responsável pelo “Prólogo”<sup>429</sup> ao seu *Virginidos*,

---

<sup>425</sup> Manuel Severim de Faria, *Vida de Luis de Camões com um particular juízo sobre as parte que há-de ter o poema heróico e como o poeta as guardou todas nos seus Lusíadas*, in: *Discursos Vários Políticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 99 – 152 (1ª ed.: Évora, por Manuel Carvalho, 1623, fl. 106 e ss.).

<sup>426</sup> Manuel Pires de Almeida, *Juízo crítico sobre o Indo e Ganges, rios da Índia, a El-rei D. Manuel, representada nos Lusíadas de Camões em o canto quarto*, ms. 1096-B do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fol. 215 – 232.

<sup>427</sup> Maria Lucília G. Pires, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>428</sup> Sobre este tipo de paratextos, veja-se A. Porqueras Mayo, *El Prologo como Genero Literario. Su Estudio en el Siglo de Oro Español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957; Maria Lúcia Lepecki, “Sobre algumas Formas de Modernidade em Textos Prefaciais Portugueses de 1550 a 1650” e Maria Lucília G. Pires, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, in: Maria Lúcia Lepecki, Maria Lucília Gonçalves Pires e Margarida Vieira Mendes, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, pp. 7-30 e 31-59, respectivamente.

<sup>429</sup> Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, “Prólogo”, in *Virginidos*, Lisboa, na officina de Diogo Soares de Bulhoens, 1667, pp. [6] – [19].

que se apresenta seguido de um *Juízo Poético*<sup>430</sup>, da autoria de Fr. André de Cristo, de 1667, ao *Prolegómeno para a boa inteligência e conhecimento do Poema [Triunfo da Religião]*, de Francisco de Pina e Melo<sup>431</sup>, em que os códigos épicos do barroco começam a dissolver-se, dando expressão a um gosto já marcado pelo neoclassicismo. A considerar ainda como um texto representativo deste período temos a *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira<sup>432</sup>, onde a presença de Tasso não é despicienda.

Finalmente teremos de considerar uma quarta fase, que abrange a revisão a que Luís António Verney vai submeter a teorização da epopeia, substituindo a exposição das regras específicas do género, pelas qualidades que considera imprescindíveis ao poema épico, na Carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar*<sup>433</sup>, bem como as declarações de José Agostinho de Macedo, antepostas a alguns dos seus textos<sup>434</sup>. Mas aí já a épica entrara em ocaso definitivo, não obstante a importância de posições teóricas como a de Cândido Lusitano na *Arte Poética*<sup>435</sup>.

Ao longo deste vasto período, que vai dos fins de Quinhentos à segunda metade de Setecentos, a epopeia, enquanto género, evolui<sup>436</sup>; as contaminações com outros géneros

---

<sup>430</sup> Fr. André de Cristo, *Juízo Poético*, in: Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, *Virginidos*, *loc. cit.*, pp. [22] – [90].

<sup>431</sup> Francisco de Pina e Melo, *Prolegómeno para a boa inteligência e conhecimento do Poema [Triunfo da Religião]*, in: *Triunfo da Religião*, Coimbra, na Oficina de António Simões Ferreira, 1756, pp. I-LV.

<sup>432</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 2 Vol., Lisboa, na Oficina de António Pedroso Galvão, 1718 e 1721.

<sup>433</sup> Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à Republica e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal. Exposto em várias cartas, escritas pelo R. P. \*\*\* Barbadinho da Congregação de Itália, ao R. P. \*\*\* Doutor na Universidade de Coimbra*, 2 Vol., Nápoles, 1746.

<sup>434</sup> José Agostinho de Macedo, “Advertência” a *Viagem extática ao Templo da Sabedoria*, Porto, Typ de Francisco Pereira d’Azevedo, 1854, pp. 3-17; José Agostinho de Macedo, “Prefacção” a *A Criação*, Lisboa, Typ. do Panorama, 1865, pp. V-IX, por exemplo.

<sup>435</sup> Francisco José Freire, *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juízo critico*, Lisboa, na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759 (1ª ed.: 1748).

<sup>436</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco”, *loc. cit.*, p. 526, sobre a evolução dos géneros: “É que os códigos estéticos, como quaisquer outros da mesma natureza, não constituem sistemas rígidos, cujas regras caduquem por decreto, ou cujas infracções se reprimam por

condicionam claramente a composição de poemas, numa evolução de que resulta uma clara adaptação do épico ao gosto dos novos tempos. Camões será sempre uma presença viva, um paradigma de referência, o que não impede que, em paralelo com o seu modelo, se valorizem os poemas de Virgílio e Homero. Só Torquato Tasso por vezes lhe disputa a primazia, através de um tenaz movimento de recepção que compreende a matéria factual da diegese, as personagens, o estilo e as regras do cânone.

---

sanções. Bem pelo contrário – são entidades dinâmicas, sujeitas a uma evolução que permanentemente as transforma, muitas vezes até antes de se verem fixadas nos textos teóricos que constituem como que uma “gramática da literatura”.”



## II

### **Os *Discorsi dell'Arte Poetica* / *Discorsi del Poema Eroico* e a teorização do poema épico no contexto da poética tassiana**

Conhecido sobretudo enquanto poeta durante vários séculos, Tasso prosador alcançou igual recepção por toda a Europa. Os diálogos, os discursos e o epistolário cedo despertaram a atenção de estudiosos e filólogos<sup>437</sup>, visando, no entanto, um horizonte mais restrito de receptores do que daquele que se interessou, desde logo, pela *Gerusalemme*. Entre as obras em prosa, aquela que desde o início mais captou as atenções foi, sem dúvida, o tratado a que dera o título de *Discorsi dell'Arte Poetica e in Particolare sopra il Poema Eroico*<sup>438</sup>, composto na juventude, por volta de 1564, embora iniciado provavelmente no período

---

<sup>437</sup> Como exemplo, vejam-se os seguintes estudos de G. Aquilecchia, “Nota sulla prosa del Tasso”, in: *Cultura neolatina*, 1949; “La prosa del Tasso e la tradizione stilistica medievale”, in: *Cultura neolatina*, 1951; “Precisazioni sulla prosa del Tasso e la retorica medievale”, in: *Studi Tassiani*, 1958, que tabordam a prosa do Poeta na sua globalidade.

<sup>438</sup> Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poetica Poetica e in Particolare sopra il Poema Eroico*, in: Torquato Tasso, *Prose*, Milano- Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, pp. 349-410 (1.ª ed.: Venezia, per G. Vasalini, 1587).

Numerosos são os estudos dedicados a estes *Discorsi*, mas no ensaio de Guido Baldassarri, “Introduzione ai *Discorsi dell'Arte Poetica* del Tasso”(in: *Studi Tassiani*, 26, 1977, pp. 5-38), o autor não só procede a uma súmula das principais linhas de força sobre a abordagem desta obra, como ele próprio elabora um estudo introdutório fundamental para o estudioso da poética tassiana.

veneziano da sua vida (1559-1560), mas só publicado em 1587, para ser reeleborado posteriormente nos *Discorsi del Poema Eroico*<sup>439</sup>, editados em 1594<sup>440</sup>. Reflectem estes discursos a sua preocupação em teorizar e justificar as opções defendidas sobre a composição do poema épico, tendo em conta o contexto quinhentista das polémicas sobre o poema cavaleiresco e a demarcação desse género face ao poema épico. Integram-se num *corpus* teórico, em que o autor aborda questões de natureza literária mais ampla, como a composição dos diálogos<sup>441</sup> ou a lírica<sup>442</sup>, embora sem esquecer temas tão comuns como a virtude feminina<sup>443</sup>, o heroísmo e a caridade<sup>444</sup>, as funções do secretário<sup>445</sup> ou alguns factos históricos seus contemporâneos<sup>446</sup>. Esses mesmos temas vêm a ser abordados nos diálogos<sup>447</sup>, redigidos quase todos no período de clausura no hospital de Sant'Anna: uns tratam da moral<sup>448</sup>, da

---

<sup>439</sup> Torquato Tasso, *Discorsi del Poema Eroico*, in: *idem, ibidem*, pp. 487-729 (1.ª ed.: Napoli, nella Stamparia dello Stignola, 1594).

<sup>440</sup> Sobre os manuscritos destes *Discorsi*, consulte-se L. Poma, “I manoscritti dei ‘Discorsi dell’Arte Poetica’”, in: *Studi Tassiani*, 1961.

<sup>441</sup> Torquato Tasso, *Discorso dell’arte del dialogo*, in: Torquato Tasso, *Rime e Prose*, Parte IV, Venezia, appresso Giulio Vasalini, 1586, pp. 131-153 (Também incluído em Torquato Tasso, *Prose*, Milano- Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, pp. 331-346).

<sup>442</sup> Torquato Tasso, *Considerazioni sopra tre canzoni di G. B. Pigna*, Firenze, 1724; *Lezione sopra un soneto di Mons. Della Casa*, in: Torquato Tasso, *Rime e Prose*, Parte II, Venezia, presso Aldo, 1582.

<sup>443</sup> Torquato Tasso, *Discorso della Virtù Feminile e Donnesca*, Vinegia, appresso Bernardo Giunti e Fratelli, 1582.

<sup>444</sup> Torquato Tasso, *Discorso della Virtù Heroica e della Charità*, Vinegia, appresso Bernardo Giunti e Fratelli, 1582.

<sup>445</sup> Torquato Tasso, *Il Secretario*, Ferrara, Appresso Giulio Cesare Cagnacini, & Fratelli, 1587.

<sup>446</sup> Torquato Tasso, *Discorso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia, nella quale si parla delle cagioni onde ha avuto origine, e del fine che è per avere*, ms., publicado pela primeira vez na *Biblioteca Italiana, o sia Giornale di Letteratura Scienza ed Arti*, Milano, Tomo IV, maggio 1817, pp. 193-219.

Sobre estes discursos, consultem-se os estudos de G. Getto, “Tra pensiero e poesia: i *Discorsi*, Prosa poetica”, in: *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1955; F. Flora, *I “Discorsi del poema eroico” di T. Tasso*, Milano, Malfasi, 1951; B. T. Sozzi, “Nota sui “*Discorsi*” del Tasso, Tasso contro Salviati, Torquato Tasso e Iacopo Mazzoni”, in: *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954; G. Ragonese, “Sui ‘*Discorsi*’”, in: *Dal “Gierusalemme” al “Mondo creato”*, cit.; G. da Pozzo, “A proposito dei “*Discorsi*” del Tasso”, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 1965.

<sup>447</sup> Sobre os diálogos, vejamos os ensaios de B. Croce, “La teoria del dialogo secondo il Tasso”, in: *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II Bari, Laterza, 1945; E. Raimondi, “Il problema filologico e letterario dei “*Dialoghi*” di T. Tasso”, in: *T. Tasso*, Milano, Marzoratti, 1957, pp. 479-502 (também incluído em *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965); G. da Pozzo, “La prosa dei “*Dialoghi*” del Tasso”, in: *Lettere Italiane*, 1957; G. Cerboni Baiardi, “I ‘*Dialoghi*’ del Tasso”, in: *Studi Urbinati*, 1968; G. Baldassari, “L’arte del dialogo in Tasso”, in: *Studi Tassiani*, XX, 1970.

<sup>448</sup> Todos os Diálogos de Torquato Tasso encontram-se reunidos na edição crítica, ao cuidado de Ezio Raimondi, em Torquato Tasso, *Dialoghi*, 2 Vol., Firenze, Sansoni, 1958. No entanto, referimos, de seguida a 1ª

literatura e da estética<sup>449</sup>, de questões cavaleirescas<sup>450</sup>, ou do amor<sup>451</sup>; outros, mais especulativos, permitem-lhe, todavia, que se alongue em confissões de carácter quase autobiográfico, impondo-se pelos retratos vivos que traçam, como o do mensageiro<sup>452</sup> e o do pai de família<sup>453</sup>; outros ainda tratam de aspectos tão elevados como a paz<sup>454</sup>, a dignidade<sup>455</sup>, a piedade<sup>456</sup> ou a clemência<sup>457</sup>. A completar esta parte da produção tassiana, importa considerar as cartas<sup>458</sup>, também elas de vários tipos e tratando de assuntos de índole pessoal ou de temas políticos, sendo outras verdadeiros relatórios de viagens<sup>459</sup>. Mais pertinentes do que essas,

---

edição de cada um ou, no caso de terem permanecido manuscritos até à ed. crítica, a respectiva identificação. No entanto, à frente dessa referência, entre parêntesis, indicamos as páginas da edição de Ezio Raimondi (ER). Torquato Tasso, *Gonzaga ovvero del piacere onesto*, in: *Rime e Prose*, Parte Terza, Venetia, appresso Giulio Vasalini, 1583 (ER, pp. 449-498); *Il Porzio ovvero de le virtù*, ms. H 276, da Faculdade de Medicina da Universidade de Montpellier (ER, pp. 941-1024); e *Il Manso ovvero de l'Amicizia*, Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino & Antonio Pace, 1596 (ER, pp. 839-888).

<sup>449</sup> Torquato Tasso, *La Cavaletta ovvero de la Poesia Toscana*, in: *Gioie di Rime e Prose. Quinta e Sesta Parte*, in Venetia, ad istanza di Giulio Vasalini libraro, 1587 (ER, pp. 611-668); *Minturno, ovvero de la bellezza*, ms. da Biblioteca Nazionale, Napoli (ER, pp. 913-940); *Il Ficino ovvero de l'Arte*, ms. da Biblioteca Nazionale, Napoli (ER, pp. 889-912). Sobre o Giannini, *Il "Minturno" di T. Tasso*, Ariano, Tip. Appulo Iripino, 1899 veja-se o estudo de A. Giannini, *Il "Minturno" di T. Tasso*, Ariano, Tip. Appulo Iripino, 1899.

<sup>450</sup> Torquato Tasso, *Il Forno ovvero de la nobiltà*, Vicenza, appresso Perin libraro, & Georgio Greco compagni, 1581 (ER, pp. 1-114); *Il Beltramo ovvero de la cortesia*, ms. Marciano, ms. ital. classe IX, 189 (ER, pp. 115-128); *Il Malpiglio ovvero de la Corte*, in: *Gioie di Rime e Prose. Quinta e Sesta Parte*. Venetia, appresso Giulio Vasalini, 1587 (ER, pp. 545-566).

<sup>451</sup> Torquato Tasso, *Molza ovvero dell'Amore*, Milano, appresso Pietr Tini, 1586 (ER, pp.743-760); *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, ms. Estense, segn. α.V.6.8. (ER, pp. 683-722); *Il Forestiero Napoletano ovvero de la gelosia*, ms. Marciano, ms. ital. classe IX, 189 (ER, pp. 129-142).

<sup>452</sup> Torquato Tasso, *Il Messaggero*, Venezia, appresso Bernardo Giunti e Fratelli, 1582 (ER, pp. 247-332).

<sup>453</sup> Torquato Tasso, *Il Padre di Famiglia*, in: *Delle Rime*, Parte II, Venezia, [Aldo Manuzio il giovane], 1582 (ER, pp. 333-390). Sobre este diálogo, consulte-se o ensaio de E. Proto, *Il "Padre di famiglia", dialogo di T. Tasso*, Napoli, Tip. Luigi Pierro e Figlio, 1903 (nel vol. *Per nozze Percopo-Luciani*).

<sup>454</sup> Torquato Tasso, *Il Rangone ovvero de la pace*, in: *Gioie di Rime e Prose. Quinta e Sesta Parte*. Vinegia, appresso Giulio Vassalini, 1587 (ER, pp. 525-540).

<sup>455</sup> Torquato Tasso, *De la dignità*, in: *Gioie di Rime et Prose. Quinta e Sesta Parte. loc. cit.* (ER, pp. 391-448).

<sup>456</sup> Torquato Tasso, *Il N. ovvero de la pietà*, in: *Delle Rime et Prose, Parte Quarta, loc. cit.* (ER, pp. 143-154).

<sup>457</sup> Torquato Tasso, *Il Costante ovvero de la clemenza*, ms. Estense, segn. α.V.6.8. (ER, pp. 761-794).

<sup>458</sup> Torquato Tasso, *Lettere*, Firenze, Le Monnier, 1854-1855, 5 vol.; A. Solerti, *Appendice alle opere in prosa di T. Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1892, e A. Solerti, *La Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895. Sobre este tipo de produção tassiana vejamos os estudos de A. Amendola, "Lettere del Tasso", in *Etica e biografia*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1915; G. Getto, "Tra biografia e poesia: l'Epistolario", in: *Interpretazione del Tasso*, cit.; G. Resta, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957.

<sup>459</sup> Torquato Tasso, *Lettera del signor Torquato Tasso nella quale paragona l'Italia alla Francia*, Mantova, presso Francesco Osanna, 1581.

são, porém, as que tratam de temas literários, as denominadas *Lettere poetiche*<sup>460</sup>, que documentam as questões consideradas durante a revisão da *Gerusalemme Liberata*, e surgem em paralelo com outros textos como a *Apologia della Gerusalemme*<sup>461</sup>.

Do complexo destes textos, sobretudo dos *Discorsi dell'Arte Poetica*, em três livros, dos *Discorsi del Poema Eroico*, em seis, das *Lettere Poetiche*, da *Apologia della Gerusalemme* e ainda de outros muitos polémicos compostos em resposta aos seus detractores durante os anos agitados pela polémica com a Academia da Crusca<sup>462</sup>, colhe-se uma teoria orgânica do poema épico, em que são analisados os detalhes mais ínfimos<sup>463</sup>. Depois de Girolamo Vida, na *Arte Poetica*<sup>464</sup>, composta em verso livre para seguir o modelo horaciano, ter sido o primeiro renascentista a valorizar a epopeia e a considerá-la como o género literário privilegiado, invertendo assim a perspectiva aristotélica, que a subordinava ao drama, muitos foram os teorizadores e críticos que dedicaram particular atenção à teorização do poema épico.

---

<sup>460</sup> Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 1995. Aparecem pela primeira vez inseridas no volume de Torquato Tasso, *Discorsi del Signore Torquato Tasso dell'Arte Poetica et in particolare del Poema Heroico. Et insieme il Primo Libro delle Lettere scritte a diversi amici, le quali oltre la familiarità, sono ripiene di molti concetti, et avvertimenti poetici a dichiarazione d'alcuni luoghi della sua Gerusalemme Liberata. Gli uni, e l'altre scritte nel tempo, ch'egli compose detto suo Poema. Non piu stampati. In Venetia, ad istanza di Giulio Vassalini, 1587.*

<sup>461</sup> Torquato Tasso, *Apologia del Sig. Torquato Tasso in difesa della sua Gerusalemme Liberata...*, Ferrara, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1585. Utilizámos o texto incluído no volume de Torquato Tasso, *Prose*, Milano- Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, pp. 411-485.

<sup>462</sup> Sobre estas polémicas veja-se igualmente o ensaio de M. Sansone, “Le polemiche antitassese della Crusca”, in: *Torquato Tasso*, Milano, Marzoratti, 1957, pp. 527-574.

<sup>463</sup> Acerca da poética tassiana, além de estudos pontuais sobre as obras tomadas por si, vejam-se os estudos de G. Bianchini, *Il pensiero filosofico di T. Tasso*, Verona-Padova, Drucker, 1897; A. Prisi, *La retorica di T. Tasso*, Tip. Gallizzi, 1911; E. Donadoni, “La poetica del Tasso”, in: *T. Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, pp. 127 – 172; H. M. Briggs, “Tasso’s Theory of Epic Poetry”, in: *Modern Language Review*, 1930; C. M. Bowra, “Tasso and the Romance of Christian Chivalry”, in: *From Birgil to Milton*, London, MacMillan, 1945, pp. 139-193; B. T. Sozzi, “La poetica del Tasso”, *T. Tasso*, Milano, Marzoratti, 1957, pp. 55 – 114; E. Mazzali, *Cultura e Poesia nell'opera di T. Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957; G. Petrocchi, “Virgilio e la poetica del Tasso”, in: *Giornale italiano di filologia*, 1971 (poi in *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972); A. M. Patterson, “Tasso and the Neoplatonism. The Growth of his Ethic Poetry”, in: *Studies in the Renaissance*, XVIII, 1971.

<sup>464</sup> Marco Girolamo Vida, *Arte Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (1ª ed: Roma, 1527).

Tal viragem teve lugar depois da publicação das *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*, de Francesco Robortello<sup>465</sup>, permitindo que a reflexão se desenvolvesse sobre a natureza e a função da arte tendo em conta as ideias do Estagirita, e assumindo os textos a partir de então produzidos, em certos casos, a forma de interpretações ou glosas. À volta de conceitos como o de *mimesis*, verosimilhança e imaginação, reflectia-se e discutia-se sobre o fim moral da arte, a unidade da obra de arte, quer no plano estrutural, quer da acção e, posteriormente, de tempo e espaço, a função da catarse, ou ainda sobre a distinção entre poesia e história. Assim se vai elaborando um sistema de normas de estrutura, composição e expressão, em resposta a exigências crescentes de carácter racionalista, que irão presidir à composição das obras literárias e constituem *lato sensu*, juntamente com outros contributos, como a aplicação e desenvolvimento do conceito de arte de matriz platónica, a teoria poética desde o Renascimento até à eclosão do Romantismo. Neste sentido, elegem-se para cada género modelos ideais, identificados na sua generalidade com obras da Antiguidade Clássica.

A constante busca da perfeição que animava a literatura renascentista motivava a codificação de cada género, tornando-a cada vez mais rígida, ou mesmo pedante, num excessivo peso de prescrições formais, dando às disciplinas e artes da Poética e da Retórica um carácter altamente normativo. A Contra-Reforma, com as suas exigências de ordem moral, vem reforçar o pedagogismo estético, submetendo a obra de arte aos fins da religião<sup>466</sup>.

Quer pelo interesse que a leitura da poética de Aristóteles despertou no Renascimento, suscitando a composição de glosas e comentários, como afirmámos, quer pela produção de outras poéticas cada vez mais próximas da matriz aristotélica, a importância da epopeia foi-se evidenciando no contexto do fenómeno literário, ao ponto de se apresentar como o género

---

<sup>465</sup> Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*, loc. cit..

mais nobre daquele período. O debate fundamental sobre o poema épico centrou-se, por isso, desde logo, sobre a natureza e a estrutura das composições. O respeito pelo princípio da unidade impunha o afastamento do modelo cavaleiresco, marcado pela multiplicidade de episódios, bem como pela abundância de elementos romanescos e fantásticos, para se regressar ao modelo clássico exemplificado nos Poemas Homéricos e na Eneida. Outros pomos de discussão identificavam-se com a maneira de articular a unidade de acção de um grande acontecimento histórico com a variedade de episódios, típica do modelo cavaleiresco, ou com a possibilidade de disciplinar a matéria cavaleiresca e conferir-lhe dignidade épica. Mais tarde, já no período da Contra-Reforma, foi ainda objecto de discussão o modo de o poema épico servir fins pedagógicos, bem como o tipo de verso mais adequado ao tom grandiloquente (se o verso livre, se o decassílabo articulado em oitavas) ou se a língua vulgar possuía potencialidades expressivas adequadas a um género tão sublime<sup>467</sup>.

Neste contexto, Giambattista Giraldi Cinzio foi levado a elaborar o *Discorso intorno al comporre dei romanzi*<sup>468</sup>, onde advoga que, ao lado dos grandes modelos clássicos, urge colocar os grandes “romances” modernos de Boiardo e Ariosto, acabando por propor uma solução ecléctica: nem muitas acções, nem muitos heróis, à maneira de Ariosto, nem uma só acção, mas muitas acções de um só herói. Neste sentido, vai redigir *Ercole*<sup>469</sup>, um poema em que aplica as suas doutrinas, e onde canta os trabalhos do mítico herói. Não admira, pois, que Torquato Tasso ao compor o *Rinaldo*, na sua juventude e como uma primeira tentativa no género épico, ainda tivesse em mente a lição de Giraldi Cinzio.

---

<sup>466</sup> Cf. Mario Sansone, “Estetica e Poetica del Rinascimento”, in: *Storia della Letteratura Italiana*, Milano-Messina, Casa Editrice Giuseppe Principato, 1962, pp. 182-184.

<sup>467</sup> Cf. Mario Sansone, “Il poema epico: L. Alamanni, B. Tasso, G. Giraldi-Cinzio”, in: *idem, ibidem*, pp. 238-239.

<sup>468</sup> Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Vinegia, Giolito de Ferrari, Gabriele & fratelli, 1554

<sup>469</sup> Giambattista Giraldi Cinzio, *Dell'Hercole*, Modena, nella stamperia de Gadaldini, 1557.

Ao lado das tentativas de poemas épicos entretanto compostos – *Italia liberata dai Goti*<sup>470</sup>, de Trissino, *Girone, il cortese*<sup>471</sup> e *Avarchide*<sup>472</sup>, de Alamanni, *Amadigi*<sup>473</sup>, de Bernardo Tasso e o já referido *Ercole*, de Giraldo Cinzio –, surgem traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*, quer em versos livres, quer em oitava rima, bem como das *Metamorfoses*, de Ovídio, cujas narrativas mitológicas assumem uma feição épico-lírica, e a da *Eneida*, sobretudo na versão de Annibal Caro, que, mais do que uma tradução, representa uma reformulação do poema.

É neste contexto que Torquato Tasso vai elaborar e sistematizar os textos teóricos referentes à epopeia. Logo nos *Discorsi dell'Arte Poetica*, é manifesta a intenção do autor em atender à necessidade de criar o poema épico regular, à volta do qual, durante cerca de um século, tinham surgido tão vivos debates<sup>474</sup>. Assumindo uma atitude crítica, própria do tempo, as soluções técnicas adiantadas procuram dar resposta às dúvidas que se haviam posto ao próprio poeta quando este iniciava a composição do primeiro esboço da *Gerusalemme Liberata*. O respeito pelos exemplos clássicos conhecidos levam-no a ditar regras sobre aspectos que, embora aceites, não se achavam devidamente formulados. Ao iniciar os *Discorsi*, o autor resume de modo eficaz os três princípios, a partir dos quais tudo equaciona: a escolha da matéria épica, que se deverá adequar ao tratamento poético posterior; o modo de a transfigurar, através da modelação operada pelo Poeta; e o revestimento dessa matéria através de recursos adequados determinados pelo ornamento literário. À partida, se tal tripartição corresponde aos tradicionais princípios da *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, de modo pragmático, avança para a sistematização dos aspectos visados em cada área.

---

<sup>470</sup> Trissino, *Italia liberata dai Goti*, Roma, per Valerio e Luigi Dorici a petizione di Antonio Macro Vincentino, 1547.

<sup>471</sup> Luigi Alamanni, *Girone, il cortese*, Parigi, da Rinaldo Calderio, & Claudio suo figliuolo, 1548.

<sup>472</sup> Luigi Alamanni, *Avarchide*, Firenze, nella Stamperia di Filippo Giunti, e Fratelli, 1570.

É assim que, no plano da *inventio*, considera determinante conciliar a liberdade da imaginação com a realidade histórica, porque só deste modo se pode compor um verdadeiro poema épico. A matéria cantada deveria ser de carácter histórico, ou, pelo menos verosímil, não muito remota, pela ausência de um suporte realista ou por colidir com os costumes e as crenças modernas, nem demasiado recente, para não colidir com o tratamento poético, nem com os elementos, de carácter ficcional, pelo que se aconselha uma atitude de equilíbrio. Se for relacionada com a verdadeira religião, a cristã, mais facilmente se adequaria às exigências anteriormente expostas.

Graças ao diferente modo de tratamento da acção, pelo modo de imitar a natureza, que a distingue da tragédia, a épica recorre à narração dos acontecimentos, utilizando como instrumento de imitação o verso, com certa preferência o heróico, e uma linguagem elevada e sublime, que deve corresponder ao conteúdo cantado: os heróis assim apresentados serão sempre modelos de virtudes e concentram as qualidades mais notáveis da sociedade que neles se revê. Com base nestes princípios, outros se associam, adquirindo com o tempo, particular importância.

Lembremos a necessidade de adequar o maravilhoso ou de moldar a componente ficcional à exigência de verosimilhança: ao defender um maravilhoso credível, lançam-se as bases para a condenação do uso da mitologia, do imaginário pagão ou irreal, e se opte por um tipo de maravilhoso cristão, derivado da religião ou da crença dos povos. Daqui decorre também a transfiguração do herói que se transforma, deixando de ser um guerreiro de valor provado, hábil no manejo das armas, para ser também um homem “humano”, cuja grandeza provem da sua dignidade, bem como dos valores que partilha e defende, como a piedade ou a

---

<sup>473</sup> Bernardo Tasso, *Amadigi*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1560.

<sup>474</sup> Cf. Mario Sansone, “Torquato Tasso”, in: *idem, ibidem*, p. 258.



religião, abrindo caminho ao novo paradigma do “discreto”<sup>475</sup>. As acções, nobres e ilustres, deverão, assim, inspirar actos virtuosos, feitos cortesês, generosos, piedosos ou religiosos.

De resto, importa igualmente reconhecer a matéria adequada para a composição de uma epopeia pela sua extensão, de modo que não seja excessivamente longa, depois de introduzidos os episódios que a vão completar e embelezar. A unidade de acção prescrita por Aristóteles deve, assim, conciliar-se com a variedade de episódios, resultando daí um todo harmonioso e adornado por múltiplos aspectos, em que a acção principal se articula com pequenas digressões, de tal modo que aquela não possa existir sem o contributo enriquecedor destes acontecimentos parcelares<sup>476</sup>.

No que respeita ao plano da *dispositio*, as normas que mais impacto tiveram relacionam-se com a estrutura e partes constituintes da diegese, embora o respeito pela tradição aí pareça um tanto questionado: Tasso defende, neste âmbito a “poética da variedade”, ou seja, que a unidade aristotélica se concilie com a multiplicidade de episódios, embora de tal modo articulados com a acção principal que ela não subsista sem eles.

Quando passa a tratar da Fábula, alguns dos aspectos referidos para a matéria épica são de novo aflorados, quase numa repetição do que antes fora exposto acerca do assunto. No entanto, é neste âmbito que mais se valoriza a verosimilhança, pela viabilidade que existe em legitimar a invenção e a maravilha, mediante a sua articulação com a História e a tradição. E se a extensão é determinada pela conveniência, defende-se a unidade de acção, quer ao nível dos feitos de armas, quer das histórias amorosas. No entanto, se o decoro é outro dos princípios a respeitar, preservado pela majestade dos acontecimentos, a par é considerado o

---

<sup>475</sup> Sobre esta questão, veja-se igualmente C. M. Bowra, *La Poesia Eroica*, Vol. I, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979, pp. 151-218.

<sup>476</sup> Cf. Mario Sansone, “Torquato Tasso”, *loc. cit.*, p. 228; Ettore Bonora, “Torquato Tasso”, in: Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (Dir.), *Storia della Letteratura Italiana*, Vol. IV: *Il Cinquecento*, Mialno, Garzanti,

deleite como o fim primordial da poesia. Quanto á variedade das fábulas, distingue-se pois, uma fábula simples de uma composta ou até de uma mista.

Quanto à *elocutio*, defende o Poeta além de um estilo elevado, grandiloquente ou sublime, a fim de causar maravilha, a sua adequação aos conceitos expressos, quer ao nível dos sentimentos, que das imagens do real, capaz de acolher os tons patéticos próprios das sequências de carácter mais dramático ou lírico. Permite, no entanto, uma variação que pode conduzir a um enriquecimento expressivo, mediante o aproveitamento do estilo medíocre e humilde, muito embora considere recomendável o predomínio do magnífico. Para que esse resultado fosse atingido, sugere o uso frequente de figuras de retórica, que enumera, de seguida, pois, visa-se, dessa forma, tornar possível não só a reconstituição dos factos narrados, como a sua perfeita visualização.

Se estes aspectos nos levam a concluir que a poética tassiana é, na sua essência, de teor eclético, tal facto explica-se pela preocupação de nela conciliar, numa nova síntese, as doutrinas e tendências do seu tempo, e funcionar como ponto de chegada de toda a teorização do Renascimento italiano, ou mesmo, um momento de viragem no rumo ao Barroco. Os *Discorsi* correspondem, assim, ao seu esforço para construir uma poética correspondente à sua concepção de poema épico, combinando a sua impetuosa inspiração com a necessidade de a subordinar a regras pré-estabelecidas claramente delineadas<sup>477</sup>.

---

1972, pp. 754-755; Walter Moretti, *Torquato Tasso*, Bari, Laterza, 1990, pp. 36-37; Roberto Fedi, “Torquato Tasso”, in: Enrico Malato (Dir.), *Storia della Letteratura Italiana*, Roma, Salerno, 1994, pp. 248-249.

<sup>477</sup> Cf. Mario Sansone, “Torquato Tasso”, *loc. cit.*, p. 229; Ettore Bonora, “Torquato Tasso”, *loc. cit.*, pp. 757-758; Roberto Fedi, “Torquato Tasso”, pp. 252-253; Giulio Ferroni, “Intorno al poema: la poetica del Tasso”, in: *Storia della Letteratura Italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Einaudi, 1991, pp. 225-226.

### III

#### Tasso na poética implícita de Manuel Severim de Faria

Logo na década de 80 de Quinhentos, é possível rastrear indícios da leitura da *Gerusalemme* em Portugal. São testemunho evidente desse facto referências feitas ao poema na descrição da Ilhas Canárias da autoria de Leonardo Torriani<sup>478</sup>, além das alusões dispersas atrás referidas<sup>479</sup>. O modelo épico aí apresentado foi de imediato reconhecido como alternativo ao de Camões e, embora não se conhecessem ainda os *Discorsi*, torna-se evidente que a poética implícita no poema foi apreendida, permitindo neste período tecerem-se críticas ao texto camoniano com base em critérios diferentes daqueles que tinham presidido à sua elaboração.

Um dos primeiros textos que entre nós abordam aspectos de teoria do poema épico, depois da recepção da *Gerusalemme Liberata*, e em que são evidentes elementos já susceptíveis de remeter para a obra, até pelas referências que a ela se fazem, sem excluir um

---

<sup>478</sup> Leonardo Torriani, *Descrição e História do Reino das Ilhas Canárias*, Estudo e Tradução de José Manuel Azevedo e Silva, Lisboa, Cosmos, 1999. O Códice 314 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, comosta nos finais do século XVI, apresenta o título *Discritione et Historia del regno de l'isole canarie, già dette Fortunate, con il Parere delle loro Fortificationi*.

<sup>479</sup> Vide supra, p. 94.

paralelo com Camões, embora de índole autoral, é a própria biografia camoniana de Manuel Severim de Faria<sup>480</sup>. Os *Discorsi* tassianos nunca são mencionados, mas lá encontramos já a teoria do poema épico, estabelecida em sintonia com os princípios neles expostos. Tasso é apresentado como uma autoridade no género, mais de acordo com o gosto dos novos tempos. O século XVII abriu-se com uma mundivisão marcada por uma religiosidade acentuada e o sentido de crise nacional favorecia a tendência para uma procura, não só de actos grandiosos, como também de heróis que os pudessem praticar, necessariamente com a bênção divina. O sebastianismo atinge neste contexto uma fase muito activa entre 1595 e 1605<sup>481</sup>, e até a crença num “Quinto Império”, como posteriormente virá a ser designado<sup>482</sup>, assenta num quadro

---

<sup>480</sup> Manuel Severim de Faria, *Vida de Luís de Camões*, pp. 97-152, in: Manuel Severim de Faria, *Discursos Vários Políticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999 (1ª ed.: 1623).

Manuel Severim de Faria, nado em Lisboa em 1583 e chantre da Sé de Évora, notabilizou-se pela sua erudição, legando-nos um número considerável de obras, que vão desde o âmbito da historiografia ao da crítica literária, da genealogia à tratadística política, da numismática à arqueologia, da poesia à prosa. Muitas delas não chegaram a ser impressas, pelo que muitos dos manuscritos se perderam com o passar do tempo. No entanto, a sua obra que mais relevo alcançou foi precisamente os *Discursos Vários Políticos*, constituída por sete discursos. Além das três biografias aí inseridas (Diogo do Couto, Luís de Camões e João de Barros), aborda a importância que adviria da assistência d’el-Rei em Lisboa, o exercício da caça, a origem das vestes sacerdotais e a língua portuguesa, numa atitude laudatória, de exaltação dos valores nacionais. Vem a falecer em Évora, em 1655. Sobre o elenco de títulos impressos e manuscritos de Manuel Severim de Faria, veja-se Maria Leonor Soares de Albergaria Vieira, “Introdução”, pp. XXII-XXXIII, in: Manuel Severim de Faria, *Discursos Vários Políticos*, *loc. cit.*, pp. VII-LV.

<sup>481</sup> Cf. Maria Leonor Soares de Albergaria Vieira, “Introdução”, *loc. cit.*, pp. XXXIV-XXXV.

<sup>482</sup> Resultante do contexto histórico-político e ideológico que se vivia nas primeiras décadas do século XVII, a noção do “Quinto Império”, congrega várias tendências de diferente origem: das ideias messiânicas medievais, fundadas sobretudo na obra de Gioacchino di Fiore, ao sebastianismo vigente no contexto nacional, ou a teorias teológico-jurídicas, que pugnavam pela unificação de todos os povos sob uma só lei civil e uma só religião, a Católica. São testemunho destas correntes no contexto europeu, as obras de Tommaso Campanella, *Della Monarchia dei Cristiani*, que propõe um projecto de universalismo teocrático, e *La Monarchia di Spagna*, prevendo a sua grandeza e missão de império universal, ambas datadas do fim do século XVI. Em Portugal, são estas ideias que vão convergir, reelaboradas à luz do profetismo messiânico, e em que o P.e António Vieira desempenha um papel determinante por conferir ao mito do “Quinto Império” contornos específicos de acordo com a realidade portuguesa daquele período.

Sobre este assunto veja-se João Lúcio de Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947; Albin Beau, “A ideologia imperialista do P.e Vieira”, in: *Estudos*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1959; Paulo Alexandre Esteves Borges, “O Quinto Império na ‘Defesa no Tribunal do Santo Ofício’”, in: *Inquisição. Comunicações Apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre a Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII / Universitária Editora, 1989, Vol. II, pp. 521-538; Charles R. Boxer, “Sebastianismo, Messianismo e Nacionalismo”, in: *O Império Colonial Português*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 405-416; Raymond Cantel, “Le Messianisme dans la Pensée Portugaise du Seizième Siècle a nos Jours”, Sep. dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 433-444; Aníbal Pinto de Castro, “Introdução” a D. João de Castro, *Discurso da Vida do Rey Dom*

ideológico, cujas coordenadas não divergem muito dos princípios éticos e morais decorrentes do Concílio de Trento. Por este motivo se justifica que o tipo de herói de feição tassiana se visse privilegiado e que as restantes normas prescritas nos *Discorsi* começassem a discutir-se e a criticar-se.

Embora o códice 7642 da BNL, identificado na lombada por “Severim, Miscellanea”, ande igualmente atribuído a Manuel Severim de Faria, Maria Leonor Soares de Albergaria Vieira põe em causa a sua autoria tendo em conta as afirmações aí feitas precisamente a propósito de Torquato Tasso. Referem-se elas a factos biográficos do Poeta contemporâneos de Severim de Faria, sendo este, no entanto, nessa altura, ainda de tenra idade<sup>483</sup>. Contudo, pode ter acontecido que tais manuscritos se encontrassem na posse do escritor português, tivessem sido por ele revistos, dadas as correcções autógrafas que apresenta, e tivessem por isso sido encadernados juntamente com outros códices de sua lavra, denunciando-se, assim, uma certa sintonia entre o verdadeiro e o presuntivo autor do texto. No capítulo XIX da *Miscelânea de entretenimento de discretos ou Tratado de parvoíces*, aí inserida a partir da fl. 111, intitulado “Porque os poetas ilustres são ouvidos porque são deuses e como a poesia é do divino e do mal que dela usamos”, faz-se a seguinte afirmação:

---

Sebastião, Lisboa, Inapa, 1994, pp. 1-23; José van Besselaar, *Antônio Vieira. Profecia e Polêmica*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002; Valmir Francisco Muraro, *Padre Antônio Vieira. Retórica e Utopia*, Florianópolis, Insular, 2003.

<sup>483</sup> Tasso sai da prisão de Ferrara em 1586 e Manuel Severim de Faria nasce em 1583.

Sobre a vida e obra de Manuel Severim de Faria, ver igualmente José Barbosa, *Vida de Manuel Severim de Faria*, in: Manuel Severim de Faria, *Notícias de Portugal*, Lisboa, 1740; J. Leite de Vasconcelos, *Manuel Severim de Faria. Notas biográfico-Literárias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914; J. Leite de Vasconcelos, “Severim de Faria – memória adicional”, in: *Boletim da Segunda Classe da academia das Ciências de Lisboa*, Vol. XI, 1917, pp. 359-371; Moses Bensabat Amzalak, *Os estudos económicos de Manuel Severim de Faria*, Lisboa, 1922; J. Veríssimo Serrão, *Viagens em Portugal de Manuel Severim de Faria: 1604, 1609, 1625*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1974; Maria Lucília Gonçalves Pires, “Faria, Manuel Severim de”, in: *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Verbo, 1997, Col. 4776-477.

“Torquato Tasso, o maior filósofo e poeta que houve em nossos tempos, não está dando preso (sic) em ferros em Ferrara só por lhe disserem não serem suas oitavas tão boas como as de Ariosto [...]”<sup>484</sup>

Não deixa de ser curioso que o poeta italiano seja apresentado como filósofo, quando verdadeiramente, em Portugal, apenas se lia a *Gerusalemme* –, no caso de seguirmos a datação do texto proposta por Maria Leonor Soares de Albergaria Vieira. Para além do poema, muito poucas eram as composições tassianas difundidas no nosso país, se exceptuarmos os *Discorsi dell'Arte Poetica* e, mesmo assim, numa fase um pouco mais adiantada. De qualquer modo, seja o texto de Manuel Severim de Faria ou apenas conste da colecção de manuscritos que tinha na sua posse, o que interessa é que Torquato Tasso é considerado uma autoridade, e admirado tanto como poeta, como enquanto “filósofo”, isto é, autor de textos de natureza mais teórica. Cabe, no entanto, não esquecer também que tal atributo, por essa altura, poderia igualmente implicar outro sentido – de abundante erudição –, testemunhado pela notícia de Diogo do Couto a propósito do perdido *Parnaso* de Camões, considerado “livro de [...] muita Filosofia”<sup>485</sup>. E essa mesma atitude de admiração encontra-se reiterada na biografia camoniana, quando Severim de Faria insere Tasso na série dos grandes poetas épicos e se propõe enunciar as características do poema heróico, a fim de comprovar a excelência d’ *Os Lusíadas*:

“Para poder explicar as perfeições deste poema são necessários mais livros que os que gastou Macróbio em apontar os das Enéades. Porque este género de poema, assi como tem o principal lugar na poesia, assi é tão dificultoso na composição, se se houverem de guardar perfeitamente todos os perceitos da arte, que des do princípio do mundo até o tempo do nosso Poeta não houve mais que quatro a quem se pudesse dar este louvor. Estes foram Homero entre os Gregos, Virgílio nos Latinos, Torquato Tasso entre

---

<sup>484</sup> Apud Maria Leonor Soares de Albergaria Vieira, “Introdução”, pp. XXIV-XXV, in: Manuel Severim de Faria, *Discursos Vários Políticos*, loc. cit.

<sup>485</sup> Diogo do Couto, *Décadas da Ásia*, Tomo III, Lisboa Ocidental, na oficina de Domingos Gonsalves, 1736, p. 404, inserido na *Década VIII*: “[...] Foi escrevendo muito em hum livro que hia fazendo, que intitulava Parnaso de Luiz de Camoens, livro de muita erudição, doutrina, e Filosofia, o qual lhe furtáraõ [...]”.

os italianos, e o nosso Poeta em Espanha. Com tudo entre estes, merece Luís de Camões particular louvor, porque ainda que não excedeu em tudo a todos, ao menos se aventejou a cada um em alguma parte, como logo veremos.”<sup>486</sup>

No entanto, destas afirmações se infere também que a admiração por Tasso não é desmedida: mesmo nalguns aspectos em que se revela totalmente inovador e é seguido por poetas portugueses posteriores a Manuel Severim de Faria, como v. g. no uso do maravilhoso, o discurso transcrito revela a existência de algumas reservas a um tipo de admiração incondicional, como oportunamente se verá. Para além disso, a atitude de Severim de Faria perante o modelo tassiano, na parte que dedica às características do poema épico<sup>487</sup>, revela-se sempre retraída, jamais remetendo para os textos tassianos de teorização poética. Daí podermos inferir que, apesar de denunciar a leitura da *Gerusalemme Liberata*, e deduzir a partir dela os princípios teóricos sistematizados pelo autor nos *Discorsi dell'Arte Poetica*, estes não eram ainda do seu conhecimento. É a poética implícita que leva Severim de Faria a tecer as suas considerações e, como que prevendo as futuras polémicas, adianta-se na defesa do épico português. A fim de expor as suas reflexões de natureza mais teórica com o objectivo de mostrar a superioridade do poema camoniano, além dos autores de que se serve e para os quais remete (Lucano, Sílio Itálico, Ovídio, Ariosto, Apolónio de Rodes, Estácio, Claudiano, Sannazaro, entre outros, e, evidentemente, Homero, Virgílio, Tasso e Camões), molda o seu discurso com base nas Poéticas de Aristóteles e de Horácio, bem como, para alguns pontos específicos, em obras de Cícero, como o *de Oratore* e *Tusculanarum quaest. Lib.V* ou *ad Atticum epist. XXII*.

---

<sup>486</sup> Manuel Severim de Faria, “Vida de Luís de Camões”, pp. 121-122. A enumeração dos nomes principais dos poetas épicos aqui feita faz recordar a representação que ocorre em paralelo nos medalhões do Colégio do Espírito Santo, de Évora, como atrás se refere. Vide supra, pp. 121-123.

<sup>487</sup> Cf. Manuel Severim de Faria, “Vida de Luís de Camões”, *loc. cit.*, pp. 121-136.

Dos aspectos teóricos valorizados, nos quais conta com a lição colhida de Tasso, quando trata das partes constituintes do poema épico, Severim de Faria preocupa-se, em primeiro lugar, com as características que nele considera fundamentais e enumera os aspectos que depois irá aprofundar:

“O Poema heróico, a que os Gregos chamam Épico, tem cinco partes essenciais (a que parece se reduzem todas as mais) que são: ser imitação de ua acção heróica, honesta, útil, e deleitosa. O ser ã a só acção é cousa tão importante, que no poema Épico se tem por sua sustância, como se vê de toda a arte poética de Aristóteles, e funda-se este preceito na razão natural da imitação, e pintura, que mostra não se poderem imitar duas acções juntamente; e esta é a diferença que há entre o Poeta Heróico, e Historiador, porque o Historiador escreve a narração das cousas como aconteceram sucessivamente, mas o Poeta escolhe ua só acção de um herói e essa refere, não pontualmente como foi, mas como convinha ser, ornando a narração com vários episódios, que são digressões de fábulas, acontecimentos, e enredos, com que com suavidade persuada aos que o lerem, e ouvirem.”<sup>488</sup>

De igual modo, quando conclui as suas considerações sobre a apreciação d’*Os Lusíadas*, faz de novo uma breve síntese dos aspectos focados, reincidindo nas mesmas características:

“Como assi mesmo debaixo do estilo deleitoso a boa proporção do mesmo Poema, o qual pera ser perfeito há-de ser fundado sobre matéria verdadeira, e admirável, de algum varão insigne em Virtude, e valor, e a história não há-de ser larga, porque havendo-se-lhe de acrescentar os episódios, será o volume demasiado, e não tendo episódios ficará o Poema seco, e sem ornamentos que deleitem. Nem menos será de cousas tão antigas que já não estejam na memória dos homens, nem tão modernas que sejam vivos os de quem se escreve (o que todavia se entende, na acção principal, e não nos episódios, onde se introduzem profecias que falam dos presentes). Nem se há-de contar a história sucessivamente, mas começando, no meio dos sucessos, alcançar-se-á depois a notícia do precedente com súbito conhecimento. Estes e os mais preceitos da arte se vêem tão bem guardados neste Poema como a quem quer que o lê é notório. Pelo que pudera bem ser, que se Aristóteles o alcançara não gastara tantas palavras em louvar os de Homero.”<sup>489</sup>

---

<sup>488</sup> *Idem, ibidem*, p. 122.

<sup>489</sup> *Idem, ibidem*, p. 134



É com base nesta breve síntese, que Manuel Severim de Faria parte para a análise de aspectos isolados do poema épico com o objectivo de tirar conclusões sobre a perfeição do modelo que *Os Lusíadas* representam. Além das características inerentes à acção épica – a sua unidade e a sua variedade conseguida à custa dos episódios –, não menor é a importância da diegese, da extensão do poema, da verosimilhança, do estilo, do tipo de herói épico, da disposição dos acontecimentos, do uso do maravilhoso. O seu discurso aborda, em grande parte, os princípios que o próprio Tasso contemplara nos *Discorsi*, embora, como se compreende, os não refira. Distanciando-se do italiano em alguns aspectos e seguindo-o noutros, quando defende a unidade de acção, antes de se centrar especificamente n’*Os Lusíadas*, critica sobretudo Ariosto, como, aliás, se vinha verificando nas últimas décadas do século XVI. O modelo aventuroso do romance cavaleiresco perdia terreno num período mais austero e com outras preocupações de índole espiritual.

A unidade de acção é, sem dúvida alguma, o aspecto a que dedica mais particular atenção, levando-o a afirmar que sem ela carece um poema do tom heróico. Depois de criticar os poetas latinos, de Ovídio, a Sílio Itálico e Lucano, que não respeitaram este princípio, é, pois, contra Ariosto que vira a sua argumentação, censurando-o por ter proposto “tão multiplicadas acções” e por “as propor primeiras”, isto é, anunciá-las antes de enunciar a acção de Orlando, que esta aparece como se de uma acção secundária se tratasse<sup>490</sup>. Em contrapartida, apresenta Camões como paradigma, por ter sabido observar este preceito<sup>491</sup>.

---

<sup>490</sup> *Idem, ibidem*, p. 123: “E se o que disse por acção secundária de Orlando [...] o propusera por primeira, pudera defender-se, e foram então menos e mais curtos os episódios, que por razão das acções multiplicadas acumulou, com que o Poema ficara mais proporcionado e fermoso: ainda que sempre lhe faltara o principal, que é a qualidade da acção, pois por ser Fúria nascida de causa tão indigna, como os amores de Angélica, não deve ser imitada.”

<sup>491</sup> *Idem, ibidem*, pp. 123-124: “Este preceito de seguir ua só acção guardou excelentemente o nosso Poeta propondo o descobrimento da Índia, o qual fez Dom Vasco da Gama com seus soldados, como se vê do discurso do poema, que começa navegando Vasco da Gama junto a Moçambique: e acaba quando o mesmo Capitão entrou em Lisboa.”

Mais adiante, porém, parece contradizer-se quando trata, não da matéria épica, mas da própria acção do poema, como se não tivesse entendido a diferença entre uma “acção simples” e uma “acção composta”, uma vez que, depois de ter defendido a inserção de episódios para enriquecer a acção, declara que Camões terá optado por uma acção composta, enumerando os episódios e confundindo-os com linhas paralelas à acção principal. Se tivermos em conta o conceito tassiano de “acção composta”, tão discutido nas polémicas com a Crusca, verificamos que nenhum outro se opõe mais do que este ao princípio da unidade de acção<sup>492</sup>.

Em contrapartida, se Manuel Severim de Faria considera erro a existência de mais do que uma acção, seguindo nisso a teoria aristotélica, o enriquecimento ou a variedade da acção podia alcançar-se mediante a inserção de episódios. Ponderava, por isso, que

“Depois desta primeira acção tocou também Luís de Camões alguns dos principais episódios do Poema, o que por ser depois da principal acção proposta, não é defeito, segundo se vê em Homero, e Virgílio, que também propuseram estas acções secundárias, como julgará facilmente quem os bem considerar.”<sup>493</sup>

Do mesmo modo, a unidade impunha-se como uma necessidade, a fim de dar colorido à acção, conferindo aos factos do real histórico um revestimento maravilhoso. Neste sentido, vai ainda mais longe ao afirmar:

---

<sup>492</sup> *Idem, ibidem*, pp. 131-132: “[...] Depois de imitar Virgílio em fazer a acção composta, e não simples, com referir D. Vasco da Gama sua viagem a el-Rei de Melinde, introduz o episódio da descrição da Europa, e história de Portugal, com as profecias do velho, e Adamastor, admiravelmente; depois na figura de Monçaide contra os ricos do Oriente, fez um novo conselho dos deuses marítimos, e a descrição do Reino de Cupido no Monte Idálio. Não é menos excelente a pintura da Ilha de S. Helena, o banquete que nela deu Tétis a D. Vasco da Gama e seus companheiros, a música da Sereia que cantou os Capitães ilustres Portugueses que depois haviam de conquistar a Índia, e finalmente a descrição dos Globos celestes, e Geografia das Províncias novamente descobertas.”

<sup>493</sup> *Idem, ibidem*, p. 124.

“[...] Como o argumento dos Lusíadas era tão grave, foi necessário variá-lo com alguns episódios alegres para entreter os leitores, e para isto fingiu a deleitosa Ilha de Santa Helena e os desposórios que nela celebraram Vasco da Gama, e seus soldados com as Ninfas do Oceano, imitando os Poetas antigos, e modernos[...].”<sup>494</sup>

Demonstrando a superioridade de Camões também neste ponto, o crítico mostra como os episódios camonianos são enriquecidos pelos sentidos alegóricos que o uso da mitologia greco-latina lhes proporciona, preenchendo não só os requisitos do princípio do “delectare”, mas permitindo igualmente o acesso a uma interpretação só possível através da descodificação da alegoria, que o crítico adianta<sup>495</sup>.

No que se prende com a matéria épica, defende que a acção tratada deve ser histórica, “de argumento verdadeiro”<sup>496</sup>, tendo em vista o fim que se propõe:

“A segunda condição do poema heróico é ser Acção Honesta, e digna de se imitar, por quanto o fim da poesia, e principalmente heróica, é ensinar, incitar, e mover deleitando. [...] O argumento do Poema Heróico há-de ser honesto para se imitar, e admirável para mover, e deleitar [...]”<sup>497</sup>

Imbuído de um espírito horaciano, Severim de Faria considera fundamental que o assunto do poema seja verdadeiro, embora preferencialmente de carácter heróico. Só deste modo seria possível infundir no espírito dos leitores os valores que movem e inspiram o poeta. Deste modo, a componente didáctica articula-se com a estética. “Docere et delectare” funcionam, pois, como princípios determinantes que vêm condicionar o tipo de acção a tratar,

---

<sup>494</sup> *Idem, ibidem*, p. 128.

<sup>495</sup> Cf. *Idem, ibidem*, pp. 128-129: “Mas nesta parte levou ainda Luís de Camões grande ventagem aos referidos, por quanto eles não pretenderam declarar algumas alegorias debaixo destas fábulas (que como dissemos é a alma do Poema) antes se vê que não tiveram nelas outra tenção, senão deleitarem aos leitores (posto que a fábula de calipso sofra mais alegoria que as outras) e o nosso Poeta debaixo dos nomes daquelas Ninfas quis entender a glória, fama, memória, honra, maravilha, e todas as mais preeminências, que participam os Varões ilustres, e esforçados, por prémio de suas obras com as quais seus nomes ficam perpetuamente unidos na lembrança dos homens [...]”

<sup>496</sup> *Idem, ibidem*, p. 126.

<sup>497</sup> *Idem, ibidem*, pp. 124-125.

numa linha que viria posteriormente a encontrar em Verney o seu mais fiel representante<sup>498</sup>. Pelas dificuldades suportadas, pela dimensão dos obstáculos superados e pelo contributo que a acção veio trazer à humanidade das personagens, mais uma vez *Os Lusíadas*, vinham, assim, corresponder plenamente aos requisitos enunciados<sup>499</sup>.

Por outro lado, tornava-se necessário que o assunto obedecesse a determinados critérios em termos de antiguidade, como Tasso também prescrevia:

“Nem menos será de cousas tão antigas que já não estejam na memória dos homens, nem tão modernas que sejam vivos os de quem se escreve (o que todavia se entende, na acção principal, e não nos episódios, onde se introduzem profecias que falam dos presentes).”<sup>500</sup>

Por isso, nem todos os assuntos ofereceriam condições para serem objecto do canto. Tal facto não obsta, porém, a que alguns dos poemas épicos compostos sobretudo no século XVIII tratem de matéria contemporânea, com heróis ainda vivos, verificando-se, por esse motivo, a dificuldade sentida pelos autores quanto à transfiguração poética dos feitos narrados, dando, assim, origem a uma desarticulação entre a realidade histórica e o plano do maravilhoso.

Todavia, se, no plano do maravilhoso, Severim de Faria recorre a argumentos convincentes com o fim de ainda justificar o uso da mitologia clássica – por considerar inconveniente amalgamar milagres fabulosos e reais, para mais em obras, cujo assunto é

---

<sup>498</sup> Vide infra, pp. 531-542.

<sup>499</sup> Manuel Severim de Faria, “Vida de Luís de Camões”, *loc. cit.*, p. 125: “E assi fica mui superior a todas elas o argumento do nosso Poeta, que trata do descobrimento da Índia, em que Vasco da Gama rodeou a maior parte da terra, vencendo com singular valor as forças dos elementos, as traições, e armas dos inimigos, fomes, sedes, estranheza de climas, injúrias dos tempos, e mostrou ao mundo o verdadeiro conhecimento de si mesmo, em que desde seu princípio até então estivera ignorante achando novas estrelas, e novos mares, comunicando o Oriente com o Ocidente, de que se seguiu dar aos povos da Europa a notícia de tantas drogas, frutos, e pedras em que a natureza se mostrou maravilhosa, e benigna para com os mortais, e aos moradores de Ásia o conhecimento das Artes, polícia, ciências de Europa, e sobre tudo do verdadeiro Deus, de que os mais deles estavam totalmente ignorantes. Por onde na qualidade da acção heróica fica o nosso Poema superior a todos os antigos, e modernos.”

fundamentalmente verdadeiro –, a ideia de veracidade dos factos é uma condição apriorística incontestada. A epopeia terá de ser desde logo “imitação de uma acção heróica”<sup>501</sup>, “fundada sobre história verdadeira, e admirável”<sup>502</sup>. Nesta ordem de ideias, o maravilhoso não deve constituir excepção, nem pôr em causa este princípio taxativo de verosimilhança:

“Por tanto querendo o poeta evitar tão grandes inconvenientes, usou dos nomes dos Deuses gentílicos por matéria comum, e notória de fingimentos poéticos, com que ninguém se poderia enganar, mas nas cousas verdadeiras, guardando inteiramente o decoro à Religião, introduziu sempre a Vasco da Gama, falando com toda a piedade Católica; de maneira que os milagres verdadeiros, e cousas santas, as trata com a decência, e gravidade devida, e as ficções ficam conhecidas de todos, vendo-se que são fábulas notórias.”<sup>503</sup>

Não admira pois, que, perante os argumentos aduzidos, se recorra ao decoro, à piedade patente nas atitudes do herói, à decência e à gravidade de tratamento das “cousas santas”. Distinguia-se, assim, quanto ao modo de tratamento, o plano do maravilhoso do plano do verdadeiro, sobretudo quando a Religião estava em causa.

Já quando trata da caracterização do herói, como adiante veremos, a obediência ao critério da verosimilhança leva o crítico a defender que a História jamais deverá ser adulterada, mesmo nos casos de personagens ilustres. A transfiguração poética patente nos seus retratos nunca deverá contrariar a verdade, pois só assim o poema pode preencher os requisitos que as exigências didácticas e pedagógicas impunham à poesia<sup>504</sup>.

---

<sup>500</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

<sup>501</sup> *Idem, ibidem*, p. 122.

<sup>502</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

<sup>503</sup> *Idem, ibidem*, pp. 126-127.

<sup>504</sup> Cf. *Idem, ibidem*, pp. 129-130: “E se [Camões] não deu este louvor [de perfeito Príncipe] a todos os que reinaram neste reino, foi porque o Poema heróico quando se fundo em história verdadeira, que é mais perfeito, ainda que pode acrescentar a verdade do que passou, não pode contrariar ao que passou na verdade, de maneira que nem Virgílio pudera dizer que Aquiles for a morto por Heitor, nem Homero, que Aquiles matara a Páris, e assi referem ambos estes Poetas muitos vícios dos seus Príncipes, e Rainhas, por não ser lícito à poesia encontrar nesta parte a verdade da História, da qual guarda este, e outros muitos preceitos. Pelo que deste Poema se podem tirar excelentes regras para a vida política, e moral.”

Quanto à abordagem do maravilhoso, e sem nunca perder Tasso de vista, Severim de Faria revela-se algo contraditório, tendo em conta a sua preocupação em defender o uso da mitologia clássica. O preceito da verosimilhança torna-se, por conseguinte, objecto de um hábil jogo de perspectivas, de modo a mostrar que entre o “impossível provável” e o “improvável possível” não é grande a diferença e que, por esse motivo, a opção camoniana é preferível à tassiana:

“E Torquato Tasso não se melhorou com as fábulas dos seus encantamentos, e cavaleiros andantes: porque ainda que elegeu fábulas possíveis, tem muito de improvável, o que é contra os preceitos de Aristóteles que diz que nos episódios devemos escolher antes os impossíveis prováveis, que não os improváveis possíveis: *Eligere impossibilia et verosimilia potius, quam possibilia, et nullo modo probabilia.*”<sup>505</sup>

Todavia, há que ter em consideração outro aspecto quanto ao uso do maravilhoso. O chantre de Évora distingue dois aspectos que jamais confunde: o maravilhoso na invocação e depois a sua intervenção ao nível da acção. É neste aspecto que mais se distancia da teoria tassiana, com o objectivo explícito de enaltecer o poema nacional, pelo que, depois de enumerar múltiplas particularidades que fazem com que *Os Lusíadas* superem todos os outros poemas, antigos e modernos, quanto às características da acção, adianta:

“Nem obsta contra isto, dizerem alguns, que profanou o Poeta esta honestidade, e grandeza da acção com não guardar à Religião o decoro devido, invocando Musas, e fingindo Concílios de Deuses, indecentes a Poeta Católico, e que como tal devia antes invocar os Santos, e usar nas ficções de milagres e aparecimentos de Anjos, como alguns modernos fizeram. Porque a isto se responde: que notório é não ser a poesia outra cousa, senão ua imitação, ou fábula, a qual traz sempre consigo, como parte essencial, a invocação das Musas do Parnaso, segundo a divisão dos Poemas, em que a Calíope coube o Heróico, e por isso é invocada nos Poemas Épicos, e esta fábula pertence somente à poesia, e só pelos poetas foi inventada. De maneira que até os antigos que adoravam aos outros Deuses gentílicos por verdadeiros, tinham as Musas por fingidas, porque bem sabiam, que nunca no Parnaso houvera tais Deusas, nem por

essas eram tidas, nem adoradas das Repúblicas; sendo pois isto assi, claro fica que não usou Luís de Camões de termo algum supersticioso pedindo ajuda a divindades gentílicas (pois estas foram sempre conhecidas de todos por fabulosas) mas que guardou o estilo do Poema heróico segundo os Latinos, que é invocar as Musas depois de propor a acção, e assi continuou a poesia com os termos até então costumados de poetas Católicos, e gravíssimos, como foram Senáforo [Sannazaro] no Poema de “Partu Virginis”, o Bispo Jerónimo Vide em quasi todas as poesias maiores, Baptista Mantuano, Religioso Carmelita nas suas vidas dos Santos, Joviano Pontano, Ângelo Policiano, Miguel Marulo, e outros que seria largo referir.”<sup>506</sup>

Ao defender a invocação camoniana às Musas, considera que a função de um poeta católico não teria de ser necessariamente a de evocar o auxílio divino para a árdua tarefa de compor o poema – ao contrário do que seria de esperar. Para seguir a tradição e os modelos épicos anteriores não só o deveria fazer, como seria irreverência actuar de modo diferente, se bem que o poeta tivesse consciência plena de que as Musas eram “Deusas fingidas”. Justifica ainda tal atitude com o apoio de Aristóteles: poesia é imitação e a *mimesis* é a essência da criação poética. Apesar de Torquato Tasso não ter invocado as Musas, como também não chegou a invocar explicitamente a protecção divina, e não obstante considerá-lo o maior “poeta e filósofo” dos últimos tempos, critica-o neste ponto, mais ainda que pelo uso do maravilhoso cristão ao longo da acção:

“[...] Em não introduzir Luís de Camões Anjos, e Santos nas fábulas que fingiu, mais parece digno de louvor que de repreensão, porque é indecência grandíssima usar nomes dos Santos para fábulas profanas, com a mesma facilidade com que os Gentios o faziam, e assi é muito de caluniar, que nos Poemas de Torcato, e Ariosto andem os Anjos e os Santos falando com os Cavaleiros andantes, e trazendo-lhes recado do Céu, e que São João Evangelista leva Astolfo sobre o globo da Lua, a mostrar-lhe o siso de Roldão, que estava metido em ua redoma de vidro. Não se hão os Santos de tomar na boca, nem na história para matéria de entretenimento, mas há-se de escrever deles com toda a reverência, e decência devida, que não se compadece misturar as cousas sagradas com as profanas.”<sup>507</sup>

---

<sup>505</sup> *Idem, ibidem*, p. 131.

<sup>506</sup> *Idem, ibidem*, pp. 125-126.

<sup>507</sup> *Idem, ibidem*, p. 126.

Além da inflexibilidade manifesta, de modo a poder aceitar matérias do plano religioso em obras de ficção, recorre, pois, Severim de Faria a argumentos por vezes bastante radicais para recusar o uso do maravilhoso cristão, como o de amalgamar matérias verdadeiras com milagres fabulosos e ainda com milagres verdadeiros<sup>508</sup>, sem que o leitor, na sua perspectiva, estivesse suficientemente atento ou esclarecido para distinguir uns dos outros. É sempre a componente didáctica da poesia que se sobrepõe a qualquer norma. Por esse motivo, torna-se imperioso justificar as razões que o levam a advogar o uso da mitologia clássica greco-latina no poema camoniano:

“[...] Luís de Camões não fez estas ficções dos Deuses acaso, senão com muita consideração, introduzindo debaixo destas fábulas ua excelente alegoria (a que os Poetas chamam a alma da fábula) e assi entendeu de baixo do nome de Júpiter, e Deuses, a divina Providência, e os espíritos Angélicos, per que governa o mundo, dos quais os bons nos ajudam, e os maus nos empecem. E é tão antigo este pensamento, que até alguns dos primeiros Filósofos, que estas deidades inventaram, não quiseram entender outra cousa nelas, como se vê largamente de S. Agostinho na sua Cidade de Deus, e ainda da Canónica de S. Pedro que por razão de tal intento (segundo S. Jerónimo alegado neste lugar por o Padre Justiniano chama a estas fábulas doutas; porém como estes Filósofos pela falta do lume da Fé caíram em muitos erros, e deram com estas fábulas causa à Idolatria, foram condenadas do Apóstolo no dito lugar dizendo: “Non doctas fabulas secuti fecimus vobis Domini nostri Jesu Cristi virtutem, et præsentiam,” etc. mas hoje que não há este perigo, com os exemplos e razões já alegadas tem lugar a Alegoria que o Poeta nelas entendeu como imitando Virgílio no fim do sexto da Eneida, explicou nestas Oitavas em que introduz a Tétis declarando a Esfera a Dom Vasco da Gama [...]”<sup>509</sup>

---

<sup>508</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 126-127: “Além de ser inconveniente grande em um livro que trata de argumento verdadeiro, e em que se hão-de referir verdadeiros milagres, escreverem-se milagres fabulosos, sem se diferenciarem uns dos outros, com que os leitores ignorantes, podem cair em erro de não conhecerem quais devem ser cridos. Por tanto querendo o Poeta evitar tão grandes inconvenientes, usou do nome dos Deuses gentílicos por matéria comum, e notória de fingimentos poéticos, com que ninguém se podia enganar, mas nas cousas verdadeiras, guardando inteiramente o decoro à religião, introduziu sempre a Vasco da Gama, falando com toda a piedade Católica; de maneira que os milagres verdadeiros, e cousas santas, as trata com a decência, e gravidade devida, e as ficções ficam conhecidas de todos, vendo-se que são fábulas notórias.”

<sup>509</sup> *Idem, ibidem*, p. 127.



Remetendo para as estrofes 82-84 do canto X de *Os Lusíadas*, e argumentando com a desmitificação dos deuses que tinham constituído parte importante da fábula do poema, de modo a ficar bem claro que não passavam de invenções dos humanos, de histórias boas “para fazer versos deleitosos”, e seguindo muito literalmente a interpretação que Camões aí propõe, a interpretação adiantada pelo crítico seiscentista não poderia ser diferente daquela que ele próprio apresenta: tudo é alegoria<sup>510</sup>. Por isso explica o valor simbólico da Ilha dos Amores como uma estratégia urdida para fazer com que os navegadores portugueses participem da imortalidade, alcançada com a dimensão dos feitos praticados<sup>511</sup>.

Assim, além do pedagogismo inerente à argumentação desenvolvida por Manuel Severim de Faria, outros dois aspectos são levemente afluídos que nos parecem tipicamente tassianos e que o autor se esforça por articular de forma lógica com o discurso crítico desenvolvido; referimo-nos ao decoro face à Religião e ao herói épico em causa, isto é, a Vasco da Gama, como modelo de piedade católica. Por outro lado, a defesa do uso da mitologia greco-latina, entendida como alegoria, constitui como que o ponto de partida para que todo o poema épico barroco deva ter uma exegese mais profunda, para que passe geralmente a remeter para um plano interpretativo diferente daquele de que trata a fábula. Não admira, assim, que até a *Gerusalemme Liberata* nas edições do século XVII e, depois, em

---

<sup>510</sup> Mais adiante volta a insistir nesta ideia (*Idem, ibidem*, p. 128-129), ao defender: “[...] Levou ainda Luís de camões grande ventagem aos referidos [poetas: Homero, Virgílio, Apolónio Ródio, Valério Flaco e Torquato Tasso], por quanto eles não pretenderam declarar algumas alegorias debaixo destas fábulas (que como dissemos é a alma do Poema) antes se vê que não tiveram nelas outra tenção, senão deleitarem aos leitores (posto que a fábula de Calipso sofra mais alegoria que as outras) e o nosso Poeta debaixo dos nomes daquelas Ninfas quis entender a glória, fama, memória, honra, maravilha, e todas as mais preeminências, que participaram os Varões ilustres, por prémio das suas obras com as quais seus nomes ficam perpetuamente unidos na lembrança dos homens, como se vê nos versos do canto IX, estânc. 89 [...]”

Como com estas palavras não se podem imputar por indecência ao Poeta os termos dos esposórios com que a trata; porque esta participação da imortalidade da fama, significaram sempre os antigos per casamentos, com que fingiam todos os Heróis ou casados, ou apentados com as Deusas.”

<sup>511</sup> Cf. *Idem, ibidem* p. 129: “Como com estas palavras [Canto IX, est. 89 de *Os Lusíadas*] ficava a alegoria tão clara, não se podem imputar por indecência ao Poeta os termos dos esposórios com que a trata;

algumas do século seguinte, venha acompanhada de um texto introdutório, a “Alegoria”, em que se adiantam linhas interpretativas para uma leitura do poema e se evidenciam os valores alegóricos de determinados elementos, por vezes despropositados. Por conseguinte, a apologia do uso do maravilhoso pagão aqui desenvolvida pelo crítico deverá ser entendida à luz das teorias literárias do seu tempo, em que a essência do discurso poético se identifica com as estratégias exegéticas que a alegoria necessariamente desencadeia<sup>512</sup>. A alegoria constitui, assim, no dizer de Manuel Severim de Faria, “a alma do Poema”<sup>513</sup>.

A estética barroca começa, deste modo, a afirmar-se no seu discurso e a função pedagógica da literatura leva-o a acentuar algumas das características do modelo de herói épico. Mediante a apresentação de figuras responsáveis por actos que inflamam o leitor de “um admirável desejo de glória”, capazes de o levarem a “empregar a vida em feitos ilustres, arriscando-a pela fé, pelo Rei, e pela pátria”<sup>514</sup>, é objectivo primordial do poeta inculcar modelos, em termos restritos, aos conselheiros e aos ministros superiores que tratam do bem público, ou, em sentido mais amplo, a todos os leitores. Vasco da Gama surge, assim, elevado à condição máxima de modelo político e moral:

“Na pessoa de Vasco da Gama se representa um excelente modelo de prudente, e heróico capitão, e nas dos Reis de Portugal, o exemplo de um perfeito Príncipe. E se não deu este louvor a todos os que reinaram neste reino, foi porque o Poema heróico quando se funde em história verdadeira, que é mais

---

porque esta participação da imortalidade da fama, significaram sempre os antigos per casamentos, com que fingiam todos os Heróis ou casados, ou aparentados com as Deusas.”

<sup>512</sup> Sobre o conceito de alegoria, veja-se H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, (1ª ed: *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1963); N. Frye, “Allegory”, 1965; Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, 1969; Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, 1979; A. Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, 1964; M. Frank, “Allegorie, Witz, Fragment, Ironie, Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst”, 1992; Miguel Tamen, “Retórica”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa, 1995, col. 116-119.

<sup>513</sup> Cf. Manuel Severim de Faria, “Vida de Luís de Camões”, *loc. cit.*, p. 129.

<sup>514</sup> *Idem, ibidem*, p. 129.

perfeito, ainda que pode acrescentar a verdade do que passou, não pode contrariar ao que passou na verdade [...] Pelo que deste Poema se podem tirar excelentes regras para a vida política, e moral.”<sup>515</sup>

Para além disso, o Gama impõe-se ainda pela piedade e pelo modo como fala, guardando o poeta o devido decoro e respeito à religião Católica, como seria de esperar no período póstridentino<sup>516</sup>.

No que diz respeito às partes constituintes da acção, não se detém muito Manuel Severim de Faria. Apenas trata da proposição e, juntamente, tece algumas considerações sobre o título escolhido para o poema, a fim de mostrar que Camões segue o modelo proposto por Apolónio de Rodes e não os de Homero ou Virgílio:

“[...] Na proposição, e título (como esta obra era de outros segundos Argonautas) seguiu a Apolónio Ródio, a quem se dá o primeiro lugar entre os Gregos, depois de Homero, o qual intitulou o seu poema, dos Argonautas, e na proposição não nomeou Jasão Capitão da Armada, senão a todos os que cometeram aquela empresa[...].”<sup>517</sup>

Um dos aspectos mais vezes apontado é ainda o modo de apresentação da acção, incidindo particularmente no início da narração. Embora cada poeta tenha plena liberdade de moldar a matéria épica que vai cantar pelos modelos clássicos, convencionou-se ser o início *in medias res* aquele que mais se adaptava ao espírito do poema épico. Naturalmente que, depois de Torquato Tasso ter defendido este princípio, esperar-se-ia que Manuel Severim de Faria lhe seguisse as pisadas:

“Nem se há-de contar a história sucessivamente, mas começando no meio dos sucessos, alcançar-se-à depois a notícia do precedente com súbito conhecimento.”<sup>518</sup>

---

<sup>515</sup> *Idem, ibidem*, pp. 129-130.

<sup>516</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 126.

<sup>517</sup> *Idem, ibidem*, p. 124.

<sup>518</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

Mas, com o passar dos anos, também este preceito deixa de ser respeitado e muitos são os poemas cuja narração começa *ab initio*, pelo que não o considera de importância basililar na construção do discurso.

Quanto à extensão do poema épico, Severim de Faria aborda esta questão, tendo em conta “a boa proporção” – não aconselhando uma “história larga”, para que seja possível acrescentar os episódios sem ficar “volumosa”<sup>519</sup>.

Considera por último, a *elocutio*, o “estilo deleitoso”, na expressão a que recorre para demonstrar também a superioridade de Camões perante os restantes autores épicos. Justifica-a pelo facto de “não parecerem os seus versos compostos per artifício, mas ditados da mesma natureza”<sup>520</sup>. É que, seguindo o princípio aristotélico da imitação da natureza, não verificamos ao longo do poema a existência de um estilo uniforme, modulando-se este de acordo com as situações e os episódios, ao mesmo tempo que se cria uma harmonia entre a forma e o conteúdo, o significado e o significante. Por semelhantes razões, seguindo a variedade de assuntos abordados, inclui o poema épico uma variedade estilística tal, que põe à prova a competência do autor:

“E naqueles lugares em que na Poética de Aristóteles se chamam, Patéticos, ou Alteradores do ânimo, move os afectos com palavras tão próprias, e veementes, que com suma eficácia faz força a quem os lê, de maneira que fica participante das paixões que se contêm encobertas debaixo daquelas palavras: imprimindo um generoso alvoroço quando trata da guerra, alegria na festa, gravidade nas acções dos Príncipes, compaixão na adversa fortuna, e finalmente ua admirável suavidade em todas as partes do Poema. Porém, nas comparações, e descrições se aventaja tanto, que em certo modo se vence a si mesmo; porque com tanta viveza as pinta, e exprime que parece se representam à vista, e não ao sentido interior.”<sup>521</sup>

---

<sup>519</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

<sup>520</sup> *Idem, ibidem*, p. 130.

<sup>521</sup> *Idem, ibidem* s, p. 130.

Neste sentido, o “estilo deleitoso” mais do que com aspectos formais, joga com implicações a nível de conteúdo, por se ajustar a uma certa carga de erudição e pressupondo jogos de intertextualidade com passos conhecidos de obras de autores do domínio do receptor. Resulta daqui uma certa ilustração do poema, com a exposição de conceitos, doutrinas ou pensamentos, que podem derivar de esferas bem diferentes do conhecimento, como a História ou as Ciências, e que utilizam, necessariamente, um tipo de linguagem diversificado<sup>522</sup>. Depois de tecer considerações sobre a diversidade de episódios insertos n’ *Os Lusíadas*, mostra Severim de Faria a especificidade do discurso épico, a ponto de nele se concentrarem características elocutivas dos mais variados géneros literários, permitindo uma certa contaminação que o enriquece e lhe permite adoptar uma identidade específica, que varia necessariamente em termos diacrónicos, de acordo também com o período e o gosto da época:

“Quasi todos estes episódios foram pensamentos novos, e peregrinos, e tratados com tanta graça e artifício que juntamente ensinam, admiram, e deleitam, porque não há na Arte do bem dizer tropos nem figuras que aqui se não vejam exercitadas: variando o estilo, ora grave, grandíloco, e veemente, ora florido, brando, e ainda jocoso; porque como o Poema heróico é um meio entre o trágico, e o cómico, assi participa segundo Aristóteles da gravidade da Tragédia, como da graça da Comédia.”<sup>523</sup>

No entanto, apesar de reconhecer as vantagens desta maleabilidade do discurso épico e do grau de elaboração da elocução, Severim de Faria assume uma atitude crítica perante os exageros já presentes na literatura do seu tempo e tece considerações explícitas de condenação do conceptismo, representativo do novo gosto literário recebido de Espanha, que

---

<sup>522</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 130-131: “É também a erudição parte do estilo deleitoso, e a muita de que o nosso Poeta ilustrou o seu Poema é assaz notória, não havendo nele Estância que não tenha particular conceito, doutrina, ou pensamento peregrino, de maneira que não se achará Poema nenhum, onde em tão breve escritura se tocassem tantos, e tão doutos passos de lição vária, como seus Lusíadas, porque quasi não há nas letras humanas lugar insigne de fábula, antiguidade, história, Matemática, e qualquer outra ciência que nele se não achem, e quanto isto é mais ordinário neste Poema, tanto é mais de admirar nele, sendo esta parte da Poesia a amis dificultosa de todas.”

<sup>523</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

valoriza sobremaneira a forma, com uma sobrecarga de ornamentos, que oculta propositadamente o pensamento<sup>524</sup>. Não obstante esta perspectiva perante os novos ventos estéticos, tal atitude não o impede de aderir a aspectos claramente inovadores ao nível da elocução. É altamente favorável e elogioso para o procedimento de Camões por ter enriquecido o léxico, mediante a introdução de neologismos. Para o facto, procura argumentos em autores clássicos, autoridades reconhecidas na matéria, invocando, para além de Aristóteles, Isócrates, Horácio, Cícero e Virgílio ou Macróbio, a fim de sublinhar o alto valor de tal recurso. Nesta ordem de ideias, remete igualmente para o exemplo dado por Tasso, sobremodo evidenciado nas polémicas com a Academia da Crusca, que chega a referir, embora de modo bastante superficial:

“Do mesmo modo falou Torcato, e tanto se valeu do antigo Toscano, e da língua Latina, que destas palavras novas lhe notaram um particular vocabulário. Com este exemplos fica bem livre o nosso Poeta da calúnia que lhe impõem das palavras alatinadas, as quais são tão próprias, e naturais à nossa língua, que se escusam os Vocabulários de Torcato, e Virgílio, e se entendem de todos igualmente com o romance Português.”<sup>525</sup>

Com esta apologia da elocução épica d’ *Os Lusíadas*, comprova-se que os requisitos do estilo “deleitoso” próprios da epopeia foram plenamente alcançados no poema camoniano, ficando o discurso ao nível dos seus restantes aspectos.

E o seu discurso apologético de Camões, revela que o autor conhecia na generalidade as teses de Torquato Tasso quanto à composição do poema épico nos seus diferentes aspectos. Mesmo quando não o segue, mostra dominar os seus argumentos, como no caso explícito do

---

<sup>524</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 131: “[...] Isto tem acontecido a muitos em Espanha, que se fizeram duros, e ásperos encobrando a força dos pensamentos com os ornamentos das palavras, de que é bom exemplo Francisco de Herrera. Porém Luís de Camões soube tomar tal meio nesta dificuldade, que não há versos que mais movam o sentimento que os seus, nem onde juntamente se veja a oração mais erudita, e composta.”

<sup>525</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

uso do maravilhoso, para moldar a sua estratégia, de modo a demonstrar como Camões, em todos os planos, soube revelar a excelência do seu engenho.





## IV

### **A emergência do paradigma tassiano no contexto da crítica literária seiscentista: Manuel Pires de Almeida.**

Manuel Pires de Almeida, nascido e formado no contexto de florescimento cultural eborense<sup>526</sup>, é um exemplo perfeito daqueles que, conscientes do valor do património literário herdado de tempos não muito distantes, se propõem preservá-lo e defendê-lo. Com um rigor muito próprio e uma sólida formação de base, bebida na leitura dos clássicos ou dos poetas mais modernos da Itália, Espanha e França, elabora uma teoria literária que lhe permite

---

<sup>526</sup> Nascido em Évora, em 1597, Manuel Pires de Almeida estuda no Colégio do Espírito Santo, onde obtém o grau de Mestre em Artes, frequentando, de seguida, o Curso de Teologia na mesma Universidade. Não chega a concluí-lo, pois parte para o estrangeiro, ficando a conhecer a França e a Itália. Regressa por volta de 1620 e recebe ordens religiosas. Em 1630, parte para Roma, onde permanece dois anos, que aproveita para conhecer a fundo as ideias de vanguarda no domínio da crítica e da teoria literária. Em 1638 regressa a Lisboa e aí fica até 1655, ano da sua morte.

Sobre este crítico, vejam-se os estudos de António Augusto Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida-Um crítico inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1955; Luís Piva, “Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de Os Lusíadas”, in: *Revista Camoniana*, Vol. 3, 1971, pp. 235-258; Luís Piva, *Manuel Pires de Almeida, Comentarista de Os Lusíadas*, in: *O Ocidente*, Nova Série, Vol. LXXXIV, nº 418, 1973, pp. 89-99; Luís Piva, “O Quinto Canto de ‘Os Lusíadas’ visto por Manuel Pires de Almeida”, in: *Revista Camoniana*, 2ª série, Vol. 1, 1978, pp. 59-66; José da Costa Miranda, *Manuel Pires de Almeida, crítico do século XVII, e os seus manuscritos: Lugar de Camões e de alguns poetas e teorizadores italianos*, in: *Brotéria*, Vol. 111, nºs 1-2-3, 1980, pp. 44-54; Maria Lucília Gonçalves Pires, “Manuel Pires de Almeida”, in: *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Verbo, 1995, Col. 165-157.

participar com estudos aprofundados em acasas polémicas, sobretudo nas que se centravam na obra camoniana.

É que o contexto político que então se vivia sob a monarquia dual, não só contribuiu para a exaltação da epopeia nacional, configurada n' *Os Lusíadas*, como proporciona a ambiência ideal para a composição de imitações, com a aspiração mais ou menos explícita de restaurar a independência perdida<sup>527</sup>. A par do que acontecia em Itália com a *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, que se tornara tão familiar que até aos *gondolieri* venezianos era possível ouvir entoar oitavas dele extraídas ao sabor da doce melodia das canções populares daquela cidade-estado, em Portugal, a obra camoniana, a par de críticas cerradas, tornara-se igualmente um modelo por excelência, a ponto de surgirem em contraponto numerosas paródias e imitações burlescas poucos anos depois da sua publicação, sobretudo do primeiro canto (de que perduram alguns exemplos da autoria de estudantes da Universidade de Évora, datados de 1589<sup>528</sup>, a par de outras mais). Em simultâneo, assistia-se a uma verdadeira glorificação de Camões como poeta nacional, que punha em evidência a perfeição do poema, ou seja, apresentando-o como a realização mais conseguida dos preceitos do poema épico<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> Aprofunda esta tese Hernâni Cidade na obra *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa Livraria Sá da Costa, s.d., particularmente nos cap. III (“Os Filipes e a Cultura Nacional”) e IV (“A Expressão do Espírito Autonomista”), pp. 48-79. No entanto, tal tese é rebatida por Eugenio Asensio, em *España en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640). Al margen de un libro de Hernâni Cidade*, in: *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1974, pp. 455-493, onde mostra que o espírito nacionalista não se identificava tão claramente com a produção global da épica daquele período. Enumera, para comprovar a sua tese, um razoável numero de textos, de modo a concluir que a posição defendida por Hernâni Cidade era decididamente parcial.

<sup>528</sup> Cf. Manuel Luis, *Paródia ao 1º canto dos Lusíadas por 4 estudantes de Évora*, em 1589, Lisboa, Typ. C. M. Martins, 1880. A par da composição de um Anónimo, intitulada “Glosa da Oitava de Camões: Canto IV, ‘Deu sinal a trombeta castelhana’”, e publicada na *Fénix Renascida*, Vol. II, *loc. cit.*, pp. 75-78, refiram-se a *Paródia d’ Os Lusíadas feitas por um Coronel*, Cod. CXXX / 1-17, Fol. 221-224, da Biblioteca Pública de Évora; a *Imitação ou remedado do primerio Canto dos Lusíadas de Camões feitos à boracheira por Manuel Luiz Freire*, Cod. CXII / 1-36, Fol. 60-64, da Biblioteca Pública de Évora, entre muitos outros que permanecem inéditos nos acervos de manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Biblioteca Pública de Évora.

<sup>529</sup> Cf. Maria Lucília Gonçalves Rodrigues, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 15 e ss., bem como em “Camões no Barroco” (in: *Actas da III Reunião de Camonistas*, Coimbra, 1980, pp. 87-98), p. 91, onde a mesma autora afirma: “O conceito de genero épico, com

Como tal, a leitura d' *Os Lusíadas* torna-se cada vez mais condicionada pelas normas definidas como específicas do poema épico, género altamente codificado, sobretudo a partir da divulgação da *Poética*, de Aristóteles, e dos trabalhos dos teorizadores e comentadores italianos do século XVI<sup>530</sup>, como já acentuámos. É também nesta altura que o poema de Torquato Tasso, concluído em 1575, mas só editado em 1581, começa a ser divulgado em Portugal, quer através de traduções, em especial a castelhana, aparecida naquela mesma década, quer lido no original numa das suas numerosas edições, certamente a que continha as anotações de Guastavini, como se depreende da leitura dos textos críticos de Manuel Pires de Almeida. Neste contexto, não tardaria muito que a *Gerusalemme Liberata* se tornasse um paradigma e, como tal, passasse a competir com *Os Lusíadas*. Surge até uma certa rivalidade entre aqueles que entronizavam Camões como o príncipe dos poetas épicos, e os outros, que lhe contrapunham Tasso. Tal polémica tornou-se em si uma pedra de toque para a história dos códigos literários em Portugal. A este propósito, afirma Fidelino de Figueiredo, não sem algum cepticismo:

“É voz corrente ter havido na primeira metade do século XVII uma acesa polémica entre críticos ou pessoas de gosto criterioso, que acerrimamente disputavam razões e preferências, sobre Camões uns, sobre Tasso outros. Segundo alguns livros, de uso repetido no ensino da história litterária, essa polémica fora como que o embate de duas correntes de gosto, de dois partidos de longa duração, o dos camoistas, partidários do poeta português, e o dos tassistas, partidários do poeta italiano.[...] Essa polémica, a ter existido, ou foi muito insignificante ou de todo se apagaram os seus vestígios, o que não é aceitável. O certo é que della não há o menor testemunho directo em allusões claras, ou indirecto em habilidosas referências.”<sup>531</sup>

---

as suas normas consideradas geralmente inderrogáveis, condiciona a leitura dos poemas heróicos, pois a perfeição dum poema é vista em função da sua adequação ao modelo teórico estabelecido para o género. A obediência às suas regras é um critério de valorização. O que explica que grande parte dos poemas épicos publicados nesta época ( e foram muitos ) seja acompanhada de textos expositivos das regras do género e demonstrativos da adequação da obra prefaciada a essas normas.”

<sup>530</sup> Cf. *idem, ibidem*.

<sup>531</sup> Fidelino de Figueiredo, *História da crítica literária em Portugal*, Lisboa, Clássica Editora, 1916, p. 25.

No entanto, Teófilo Braga fora mais peremptório ao defender:

“São numerosos os Poetas heróicos visando a exaltar as origens pátrias, os heróis e os altos feitos; neles se reflectem todas as correntes do gosto, uns seguindo a estrutura dos *Lusíadas* e mesmo plagiando-lhe versos, outros contrapondo-lhe a imitação da *Jerusalem Libertada* para se emanciparem da mitologia clássica. Assim rompeu o conflito do Século XVII dos Camoistas e Tassistas.”<sup>532</sup>

Mais recentemente, José da Costa Miranda, embora com algumas reservas, parece aceitar a existência de tal polémica, advogando a intervenção de membros de academias diferentes, a dos Generosos e a dos Singulares, cujas posições teriam ficado manifestas em obras como os *Commentos de Tasso*, de João Nunes da Cunha, hoje desaparecidos mas mencionados numa oração académica de 1661, atribuída a D. Francisco Manuel de Melo<sup>533</sup>.

Nesta atmosfera agitada, em que a epopeia é o género mais nobre de toda a produção literária, procura Pires de Almeida elaborar com precisão uma teoria completa do poema épico, seguindo de perto os *Discorsi* de Tasso, se bem que não descure igualmente a restante produção teórica italiana do *Cinquecento* sobre a questão.

Em 1629, ao participar nos trabalhos da Academia dos Ambientes, onde profere o *Juízo sobre a Visão do Indo e Ganges, rios da Índia, a El-Rei D. Manuel, representada nos Lusíadas de Luís de Camões em o Canto Quarto*, suscita forte polémica com João Soares de Brito, João Franco Barreto e Manuel de Faria e Sousa, entre outros, destinada a durar largos anos<sup>534</sup>. No entanto, o período subsequente ao seu regresso definitivo a Lisboa, em 1655, é o

---

<sup>532</sup> Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa, Vol. III: Os Seiscentistas*, Mem-Martins, Europa--America, s.d., p. 297.

<sup>533</sup> Cf. José da Costa Miranda, *Ecos de Torquato Tasso, “Gerusalemme Liberata”, na Academia dos Generosos, de Lisboa: chegadas para um (lendário) conflito literário seiscentista?*”, in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. 37, 1982, pp. 189-200, e José da Costa Miranda, *Torquato Tasso, poeta épico: Repercussões em Portugal e Confronto com Camões*, loc. cit., pp. 151-153.

<sup>534</sup> Sobre este texto, veja-se Fidelino de Figueiredo, *A Crítica Litteraria em Portugal (Da Renascença à Actualidade)*, Lisboa, Cernadas e C<sup>a</sup>., 1910, pp. 21-29.

mais importante para os debates em que participa e para a composição dos seus escritos mais relevantes, depois reunidos em quatro volumes manuscritos, hoje na Torre do Tombo, depois de terem pertencido à riquíssima livraria dos Duques de Cadaval<sup>535</sup>.

Contêm os dois primeiros desses volumes, uma vasta gama de textos interventivos e teóricos. Deles constam sobre *Os Lusíadas*: o *Exame de M. P. D'A. sobre o particular juízo que fez M. S. de Faria das partes, que há-de ter a Epopeia, e de como Luis de Camões as guardou nos seus Lusíadas*, o *Exame sobre o Discurso de Manuel de Gallegos à Ulisseia, ou Lisboa Edificada, Poema heróico do Doutor Gabriel Pereira de Castro*, ambos de 1639, a *Resposta ao Juízo ordinário do Poema dos Lusíadas de Luís de Camões*, o *Discurso Apologético, em que mostra serem assunto dos Lusíadas de Luís de Camões, as acções que os Reis, Príncipes, capitães e ilustres Varões Portugueses obraram em Europa, África e Ásia*, e ainda outros mais<sup>536</sup>. A partir de 1642, dedica-se igualmente a comentar *Os Lusíadas*, tarefa que deixa no Canto V, assim como as *Rimas Várias*.

Da leitura global destes seus manuscritos, como refere Luís Piva, partindo, por sua vez, dos estudos de António Soares Amora, conclui-se que

“[...] o que Pires de Almeida tem em mente não é confinar-se no campo das discussões sobre as qualidades ou defeitos de *Os Lusíadas*, mas, assentar os fundamentos teóricos da crítica. Procura construir e impôr em Portugal uma completa teoria e uma exigente crítica de poesia épica. Na base da idolatria de muitos apologistas de Camões encontrava-se o desconhecimento das normas, que regem a epopeia clássica.”<sup>537</sup>

Assim, se, inicialmente a perspectiva de Pires de Almeida partia de uma concepção abstracta, de “um ideal de perfeição formal e temática” de epopeia, verificando, através dos

---

<sup>535</sup> Os manuscritos de Manuel Pires de Almeida conservam-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, encadernados em quatro volumes provenientes da livraria do Duque de Cadaval, com as cotas 1096A/B/C/D.

comentários, se *Os Lusíadas* obedeciam ou não às regras e normas próprias do género, nos seus últimos escritos assume uma posição bem diversa, ao distinguir numa teoria específica muito sua, o paradigma épico com base nos modelos que elege a partir dos dois textos que mais aprecia, o de Camões e o de Tasso.<sup>538</sup>

Ao mesmo tempo que expunha uma teoria da epopeia, Manuel Pires de Almeida esforçava-se por mostrar que os apologistas camonianos, em especial Manuel Severim de Faria, cometiam erros de composição, de terminologia, de doutrina e de interpretação das fontes literárias e teóricas<sup>539</sup>. E a exaltação do poeta nacional não necessitava dessa adesão cega e incondicional. Daí que os seus primeiros escritos assumissem um tom bastante severo e vincadamente polémico, para rebaterem as afirmações daqueles camonistas.

Para melhor consolidar as suas posições, elabora uma tradução da *Poética* de Aristóteles, a primeira feita para a língua portuguesa, e compõe escritos de relevante significado, entre os quais uma *Pintura e Poesia*, de 1633, de evidente marca horaciana, o *Discurso contra a Poesia dos Cultos*, demarcando a sua posição em relação à poesia dita cultista, a *Legítima definição de poesia, de Benio*, a *Definição da Poesia por Alexandre Piccolmineo no Prohemio*, a *Eloquência. Retórica e Poética, Poeta, Regimento Poético* e a *Idea de la Fabula representativa*. Todos estes textos teóricos, em que é evidente a sua preocupação em elaborar uma arte poética geral, enunciavam os princípios a que deviam obedecer as composições líricas e dramáticas e, tal como alguns títulos sugerem, manifestavam a flagrante preocupação de se apoiarem, não apenas nos clássicos Aristóteles,

---

<sup>536</sup> Vejam-se os respectivos títulos dos ensaios e textos polémicos na lista adiantada por Antonio Augusto Soares Amora, em *Manuel Pires de Almeida – Um crítico inédito de Camões*, loc. cit., pp. 11-24.

<sup>537</sup> Luís Piva, *Manuel Pires de Almeida, Comentarista de Os Lusíadas*, loc. cit., p. 90.

<sup>538</sup> Cf. Tzvetan Todorov, “Os géneros literários”, in: Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 7-24.

<sup>539</sup> Cf. António Augusto Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida-Um crítico inédito de Camões*, loc. cit., pp. 75-79.

Horácio, Cícero, Quintiliano e Heliodoro, mas também em autores modernos de créditos solidamente firmados. Lá encontramos Pinciano, Paolo Beni, Alessandro Piccolomini, Fracastoro, Bonamico, Mazzoni, Carlo Sigonio, Scaligero, Castelvetro, Patrizio, Fornari, Campanella, Giraldi, Pigna, Malatesta, Pellegrini, Minturno, entre outros. Além disso, Pires de Almeida procurava nos textos teóricos de Tasso e, depois, na própria *Gerusalemme Liberata*, não apenas os princípios que regiam a composição da epopeia, mas ainda exemplos concretos da sua aplicação prática. Como Aníbal Pinto de Castro afirma, “il quadro teorico antico che è servito di fondamento alla poetica barocca non differisce essenzialmente da quell’altro in cui si era appoggiata la poetica del Rinascimento. [...] E la presenza dei teorizzatori italiani nella Poetica e nella Retorica del Barocco in Portogallo si situa nello sviluppo logico di un completo processo di intertestualità metapoetica anteriore”<sup>540</sup>.

Manuel Pires de Almeida não constitui exceção no contexto cultural português da época. Por isso, depois de todos estes teorizadores, numerosos são também os poetas italianos que cita, desde Ariosto aos dois Tassos, passando por Sannazaro, Della Casa, Dante, Petrarca, Poliziano, Bembo, Guarino e Castiglione<sup>541</sup>. É evidente que não esquece poetas de outras literaturas e Garcilaso, Boscán ou Ronsard são apenas alguns dos nomes entre muitos outros que refere.

Por outro lado, para além dos escritos indicados, de carácter abrangente, são ainda de mencionar outras obras suas que tratam exclusivamente da composição do poema épico e onde a influência tassiana se torna ainda mais evidente: *Definiçam da Poesia tirada do Tasso no Disc. 1 do Poema heróico, Resposta do Tasso ao Patricio, Definição da Epopeia, sua*

---

<sup>540</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, *La teoria poetica italiana e la formazione dei codici letterari del barocco portoghese, loc. cit.*, p. 317.

interpretaçam, e distinçã de suas partes. *Heroe, I, pessoa primária da Epopeya, e suas condições, e particularidades, ppriedades, Discurso sobre o Poema Heroico, Modelo de la Epopeia, o imagem del Poema Eroico e Episodio: sua natureza e seus significados.* Estreitamente ligado a este núcleo, refira-se ainda um texto intitulado *Do Romanço, ou Livro de Batalha, e dos Livros de Cavalaria*, onde se abordam as semelhanças e diferenças entre as novelas de cavalaria e a poesia épica<sup>542</sup> – tema quente que animou as polémicas na Itália sobre a natureza do poema épico e em que Tasso se vira envolvido, quando os seus detractores valorizavam sobremaneira o *Orlando Furioso*, de Ariosto, enquanto criticavam o Poeta de Ferrara com flagrante severidade. Por isso, Pires de Almeida chega a definir o que se deve considerar por romance:

“Romances se chamavã aqueles poemas, ou para melhor, hist<sup>3</sup>s fabulosas que se escreveram em lingua provençal ou castelhana e eram em prosa e nam em verso, como tem Tasso e primeiro que elle Dante prova, mas ahí o Tasso nos prova convir o nome romãs ao Furioso.”<sup>543</sup>

Daí que se lhe tornasse necessário contrapor esta definição à de epopeia, que enuncia ao mesmo tempo que vai apontando as regras a que a sua composição devia obedecer. Como refere abertamente, não esconde a importância que os *Discorsi del Poema Eroico*, de Tasso, haviam assumido na elaboração dos seus escritos e na formulação da sua poética. E continua, enunciando outros aspectos em que segue de perto as posições defendidas pelo poeta italiano.

---

<sup>541</sup> Sobre a influência italiana na obra de Manuel Pires de Almeida, veja-se José da Costa Miranda, *Manuel Pires de Almeida, crítico do século XVII, e os seus manuscritos: Lugar de Camões e de alguns poetas e teorizadores italianos, loc. cit.*, pp. 44-54.

<sup>542</sup> Este tema também é abordado no *Discurso Apologético, em que mostra serem assunto dos Lusíadas de Luís de Camões, as acções que os Reis, Príncipes, capitães e ilustres Varões Portugueses obraram em Europa, África e Ásia*, Ms. 1096-A, fls. 141-169, onde o autor trata de estabelecer as respectivas diferenças entre os géneros, na esteira do ensaio de Giambattista Giraldi Cinzio, atrás mencionado.

<sup>543</sup> M. Pires de Almeida, *Resposta do Tasso ao Patricio*, Ms. 1096-A, fl. 391v.



No entanto, sente sempre a necessidade de partir da definição de poesia, que esboça como sendo

“[...] imitaçam das acções humanas e das divinas he só por acidente; e tambem he imitaçam das acções das feras e das cousas naturaes.

Faltou aqui ao Tasso fazer mençam da imitaçam das cousas artificiosas, cujos exemplos tras Picolmineo na sua definiçam de poesia.”<sup>544</sup>

Para acentuar o carácter mimético em que assentam todas as suas concepções, desenvolve e aprofunda este conceito, no *Discurso sobre o poema heroico*:

“Poesia he hua arte que ensina a imitar com a lingoa: Poema he a imitaçam feita com a lingoagem: imitar he o mesmo que arremedar e contrafazer as obras da natureza e da arte.

A forma da poesia he a imitaçam a fim de ensinar deleitando: a matéria e objectivo, o verosímil em tudo abraça: o fim efficiente o furor natural, e a musa: o material e o estudo.”<sup>545</sup>

E só depois de estabelecer estes princípios avança com a sua concepção de epopeia:

“A epopeya he hua imitaçam por via de narraçam representativa de hua acçam admiravel/ grave, perfeita e de justa grandeza de pessoa/s illustre/s em tudo boa/s, que principiando com trabalho por seu próprio valor acaba em descanso em algum espaço de tempo, composto em estilo grande, em verso, para introduzir nos animos virtude e grandeza (e que nasce da intençam de introduzir) com deleite e admiraçam.”<sup>546</sup>

Por sua vez, no *Discurso sobre o poema heroico*, reduz tal conceito aos seguintes tópicos:

“O poema heróico he hua imitaçam comum de acções graves feita em lingoagem ou metro.”<sup>547</sup>

---

<sup>544</sup> *Idem*, *Definiçam da Poesia tirada do Tasso no Disc. 1 do Poema heroico*, Ms. 1096-A, fl. 399.

<sup>545</sup> *Idem*, *Discurso sobre o poema heroico*, Ms. 1096-A, fl. 629.

<sup>546</sup> *Idem*, *Definiçam da Epopeia, sua interpretaçam, e distincã de suas partes*, Ms. 1096-A, fl. 404.

<sup>547</sup> *Idem*, *Discurso sobre o poema heroico*, *loc. cit.*, fl. 629v-630.

Só depois se detém nas partes da epopeia e as define detalhadamente, referindo as respectivas características e até os defeitos a evitar na sua escrita. Mas, para fundamentar todas estas opiniões e regras, não se limita a aproveitar passivamente os autores atrás enunciados: ao resumir, interpretar e expor as suas ideias, ao relacioná-las entre si, ao participar activamente nas polémicas que elas suscitavam, não só revela uma forte personalidade crítica, como denota a importância que a preparação deixada pelo ensino jesuítico nele imprimira.

É sobretudo nos textos teóricos que o pendor neo-escolástico se faz sentir com mais peso. Antes de se centrar na análise aturada dos pormenores, procura sempre basear os seus argumentos num suporte de teor filosófico, de marca necessariamente aristotélica, sem deixar de recorrer frequentemente à teoria dos universais. Logo a seguir, porém, assume uma atitude inspirada nos seus modelos, sobretudo nos italianos.

Tal como Tasso procedera nos *Discorsi*, também o nosso autor expõe os princípios que defende, fazendo-os seguir de exemplos que os ilustram e cuja compreensão facilitam. No entanto, consciente de que é sempre possível a consulta dos textos originais, depura-os, resume-os, deles retira o essencial, elaborando assim textos densos, mas claros, na sua maioria de curta extensão. Talvez fosse sua intenção facultar deste modo a divulgação das ideias de que se fazia transmissor, e contribuir para a criação desse espírito de rigor tão bem exemplificado naqueles escritos com os quais pretendia construir entre nós um sistema de crítica e teoria literárias.

A presença de Tasso nos estudos de Pires de Almeida assume, pois, uma dimensão paradigmática: confrontando-o com Camões não é sua intenção menosprezar o poeta português, mas contribuir para clarificar ideias correntes, esclarecer conceitos equívocos que,

deturpados, corriam sem grande precisão, pelo simples desígnio de glorificação da epopeia nacional.

Tasso impõe-se-lhe como um modelo perfeito no campo sempre tão delicado do canto heróico<sup>548</sup>. É assim que se decide a abordar a questão do título, da proposição, da invocação, da dedicatória, da própria intromissão do poeta na reivindicação da fama, do herói (“o peito ilustre lusitano”), do maravilhoso pagão, do fado e da fortuna, do recurso ao vocabulário latinizante, à sentença...<sup>549</sup>

No *Exame do Discurso de M. S. de Faria...* aborda mais uma vez pontos já tratados e acrescenta outros, construindo uma completa teoria do poema épico:

- 1- sua denominação: epopeia ou poema épico, ao invés de poema heróico;
- 2- caracterização da epopeia em face de outros géneros poéticos e em face da história e da filosofia;
- 3- objecto da imitação épica: a acção heróica;
- 4- definição dos elementos essenciais da epopeia: fábula, costume, sentença e linguagem;
- 5- condições ou propriedades da fábula epopeica: ter unidade de acção, ter conveniente grandeza, ser possível, ser composta ou simples, ser admirável;
- 6- escolha da acção para a epopeia: a acção deve ser admirável; não deve ser presente; pode ser: uma só acção de uma só pessoa (preferível); ter muitas acções de uma só pessoa (tipo seguido por Homero e por Virgílio); muitas acções, de muitas pessoas (desaconselhável);
- 7- tratamento da acção epopeica: tomada uma só acção com princípio, meio e fim, narrá-la a partir do começo; narrá-la poeticamente, e não como faz o historiador; objectivar a verdade em universal e não em particular;
- 8- os episódios: sua finalidade – enriquecer a fábula; devem ligar-se intimamente com a acção principal; não devem desequilibrar o poema; tipos de episódio: substanciais; históricos e fabulosos; deve-se preferir o fabuloso cristão ao mitológico; nos episódios fabulosos e preferível o impossível provável, ao provável impossível; não se deve confessar o sentido alegórico do fabuloso;
- 9- objectivo da epopeia: a utilidade; o deleite e consequência e não objectivo;

---

<sup>548</sup> Cf. José da Costa Miranda, *Ecos de Torquato Tasso, “Gerusalemme Liberata”, na Academia dos Generosos, de Lisboa: achegas para um (lendário) conflito literário seiscentista?*, loc. cit., p. 9.

<sup>549</sup> Cf. Luis Piva, *Manuel Pires de Almeida, Comentarista de Os Lusíadas*, loc. cit., pp. 92-97.

10- causas de deleite: estilo, erudição, novidade e excelência dos episódios, mistura de estilos, licenças de linguagem, boa proporção dos elementos do poema; como entender e praticar cada uma destas causas do deleite;

11- o poeta em face de seu poema: a necessidade de modéstia.”<sup>550</sup>

Se tivermos em conta todos os pressupostos que Tasso já enunciara nos *Discorsi dell'Arte Poetica e in Particolare sopra il Poema Eroico*, ao lermos os manuscritos de Pires de Almeida, e muito em particular este último, logo reconheceremos a par e passo toda a argumentação seguida pelo poeta italiano, que adopta como seu fiel seguidor. E até nos comentários a *Os Lusíadas*, não difere muito dos comentadores que no seu tempo procuravam tornar mais claro o texto das grandes epopeias, fossem elas a *Eneida*, ou a *Gerusalemme Liberata*. Ostentando uma erudição notável, reconhece fontes literárias, históricas ou doutrinárias e não hesita em fazer citações oportunas e esclarecedoras<sup>551</sup>.

Todavia, quando, mais tarde, reconhece que *Os Lusíadas* representam “uma nova ideia de Poema heróico, o qual não se ajusta às regras e observação do Filósofo em tudo, nem de tudo se serve das do Romanço, mas participa [...] de ambos, mostrando em seus extremos grande excelência de um misto de novo poema”<sup>552</sup>, apesar de não omitir algumas fraquezas do poema nacional<sup>553</sup>, corrige-se a si próprio e passa a assumir, sem preconceitos, uma perspectiva contrária à que antes adoptara nos textos de polémica. Agora era já o crítico que reconhecia na epopeia nacional um modelo de perfeição, a par da *Gerusalemme Liberata*, colocando ambos os poemas ao mesmo nível e identificando-os como concretizações diferentes do mesmo “género histórico”.

---

<sup>550</sup> Cf. António Augusto Soares Amora, *op. cit.*, p. 89.

<sup>551</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 98-99.

<sup>552</sup> Cf. Manuel Pires de Almeida, *Discurso apologético em que se mostra serem assunto dos Lusíadas de Luís de Camões, as acções que os Reis, Príncipes, Capitães e ilustres Varões Portugueses obraram em Europa, África e Ásia*, *loc. cit.*, fls. 241v e 242.

<sup>553</sup> Cf. António Augusto Soares Amora, *op. cit.*, pp. 97-98.

É que Manuel Pires de Almeida reconhece em Camões, como Maria Lucília Pires justamente afirma, “uma autoridade capaz de se erigir ele próprio em modelo; [...] que lucidamente reconhece que o génio tem o direito de não se submeter rigorosamente a normas preestabelecidas limitadoras do seu poder criador”<sup>554</sup>. E se o valor de Tasso alguma vez nele aparece sobreposto ao de Camões, tal facto justifica-se por ter recorrido ao uso de um maravilhoso cristão, mais de acordo com a mentalidade e a mundivisão predominante da época.

Basta referir um ligeiro pormenor dos manuscritos de Pires de Almeida para logo nos apercebermos desta nova mudança de valores. Detenhamo-nos apenas na sua definição de herói, em que acrescenta explicitamente a componente religiosa e moral como vertente integrante deste conceito:

“O heroe [he] o capitam ou neste campo que tenha todas as virtudes principalmente as militares e civis e quaes se requerem em hum perfeito emperador em paz e em guerra.

Será causa de mais perfeiçam ser do heroe delingencia, fedelidade, experiência, authoridade e felicidade.[...]

O amor pouco honesto mancha a ideia do capitam. Quanto o heroe for mais livre destes afeitos e cheo destas virtudes, tanto mais perfeita será sua epopea. O heroe finalmente deve ser amigo, catholico, natural e nam estrangeiro, e ficará mais celebrada a epopea: e convém que assim o seja, porque todas as nações do mundo celebraram suas próprias façanhas, e foram ouvidas de seus naturaes com muito applauso...”<sup>555</sup>

Não deixava por isso de reconhecer o valor literário de *Os Lusíadas*, por vezes com melhores razões que as dos apologistas incondicionais de Camões. Em suma, como Soares Amora conclui, “posto contra [os] apologistas, Pires de Almeida, com o seu racionalismo, com sua erudição, com sua constante preocupação de policiamento da crítica, com uma

---

<sup>554</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, *Camões no Barroco*, loc. cit., p. 92.

<sup>555</sup> M. Pires de Almeida, *Definição da Epopeia, sua interpretação, e distinção de suas partes*, fl. 407v-409v.

posição muito liberal dentro do aristotelismo-colocou a interpretação e a avaliação de Camões e d' *Os Lusíadas* em termos realmente seguros e para a época incontestavelmente avançados<sup>556</sup>. E, deste modo, abriu caminho para a criação de uma crítica literária bem fundamentada, erudita, imparcial e rigorosa.

Se, como vimos, foi Manuel Pires de Almeida, com o Juízo crítico sobre a visam do Indo, e do Ganges, rios da Índia a el rey Dom Manuel, representado nos *Lusíadas* de Luis de Camões, em o quarto canto, apresentado na Academia dos Ambientes, em Évora, em 1629 que veio despoletar a grande polémica entre camonistas e tassitas, as respostas não demoraram a fazer-se ouvir e a primeira surge por iniciativa de João Soares de Brito, na *Apologia em que se defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & responde às censuras d'hum Critico d'estes tempos*<sup>557</sup>, cujo texto é a refundição de outro, manuscrito, com o título de *Resposta ao Juízo Crítico do Lic.º M.º el Pirez de Almeida sobre a visam do Indo, e do Ganges*, texto que foi copiado por Pires de Almeida em 1639 (cod. 1096-B fls. 241-262). Por sua vez, a réplica de Pires de Almeida a Soares de Brito insere-se na *Resposta ao intuito do Apologista*, (cod. 1096-B fls 265-339), de 1639, assim como na *Replica apologetica á resposta do Licenciado Joam Soares de Brito do Juizo da Visam do Indo, e Ganges*, escrita com a penna do Author do mesmo Juizo (cod. 1096-B fls 340-383), igualmente datada do mesmo ano ou ano seguinte. Neste ambiente acalorado desse ano de 1639, vem a lume o *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*<sup>558</sup>, da responsabilidade de João Franco Barreto, que perfila com João Soares de Brito, e que estaria destinado a circular igualmente

---

<sup>556</sup> António Augusto Soares Amora, *op. cit.*, p. 105.

<sup>557</sup> João Soares de Brito, *Apologia em que se defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & responde às censuras d'hum Critico d'estes tempos*, Lisboa, por Lourenço de Anvers, 1641.

manuscrito durante os séculos seguintes. Por sua vez, Manuel de Faria e Sousa publica a monumental edição de *Os Lusíadas*, acompanhada de comentários. De imediato, Pires de Almeida reage à iniciativa de Faria e Sousa com a *Resposta a Manuel de Faria e Sousa Ett*. Defendendo a Luis de Camões de alguns descuidos, que lhe imputamos no sonho, que teve el Rey D. Manuel, apparendolhe o Indo, e o Ganges, (cod. 1096-B fls 233-240) e, inabalável, continua a sua vasta produção crítica, centrando-se sempre em temas relacionados com a épica e assumindo de contínuo a mesma atitude polémica. Por volta de 1640 volta à carga com a *Defensam do Apenso ao Juizo Critico* (cod. 1096-B fls 384–389) e, dois anos mais tarde, em 1642, com o *Exame do Cap. 3. á Resposta da Censura 4...* (cod. 1096-B fls 391–537v), que se trata, no parecer de Soares Amora, de outra resposta a Soares de Brito, motivada agora pela publicação da *Apologia* acima indicada. Depois deste período, por volta de 1648, Manuel Pires de Almeida dedica-se, também ele, ao comentário d’*Os Lusíadas*, que deixa incompleto, no canto V, e, por volta de 1652, também se devota às *Rimas*, aproveitando, para o efeito o comentário já elaborado por Manuel de Faria e Sousa, na altura ainda não publicado, pois só surge à luz do dia em 1685.

Um pouco à margem desta contínua produção crítica, embora profundamente condicionado pelo contexto, e com intuitos menos polémicos, surge, em 1636, o *Discurso Poético*, de Manuel de Galhegos, anteposto à *Ulisseia*<sup>559</sup>, de Gabriel Pereira de Castro. Se compôs outros textos de natureza teórica ou polémica, não chegaram aos nossos dias, nem aparecem referenciados, talvez mesmo por emparelhar com Manuel Pires de Almeida. De igual modo, embora ainda se refiram as declarações de Francisco Rodrigues de Silveira, D. Agostinho Manuel de Vasconcelos e de D. Francisco Child Rolim de Moura militando em

---

<sup>558</sup> João Franco Barreto, *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*, Évora, Typ. Eborensis de F. C. Bravo, 1895.

idênticas fileiras, nada destes escritores com semelhante conteúdo é do conhecimento público, talvez por manifestarem fortes reservas ao Poeta português<sup>560</sup>. Aos dois últimos faz D. Francisco Manuel de Melo alusão no *Hospital das Letras*<sup>561</sup>, obra em que já procede a uma apreciação um tanto abrangente da polémica, muito embora ainda manifeste claramente a sua preferência pela facção dos camonistas.

Deste modo, o primeiro camonista opositor de Manuel Pires de Almeida, na ocasião em que este profere o *Discurso Apologético*, é João Soares de Brito<sup>562</sup>, com o discurso acima referido, a *Resposta ao Juízo Crítico do Lic.º Manuel Pires de Almeida sobre a visão do Indo e do Ganges*, apresentado logo em 1629, à Academia dos Ambientes, de Évora, mas apenas publicado em 1641 sob o título de *Apologia em que defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto 4. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. est. 21 & responde às Censuras d'hum Critico d'estes tempos*<sup>563</sup>. As circunstâncias em que esta resposta surge são logo apresentadas pelo autor num texto preliminar, composto pouco antes da sua publicação, com o sugestivo título de “A Quem Ler”, que serve, simultaneamente, para lembrar e reconstituir o contexto da polémica, bem como o ponto em que se encontrava por volta de 1641:

---

<sup>559</sup> Manuel de Galhegos, *Discurso Poético*, in Gabriel Pereira de Castro, 1636, fls. [5]-[8v].

<sup>560</sup> Cf. Maria Lucília Gonçalves Pires, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, loc. cit., p.35.

<sup>561</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Le Dialogue “Hospital das Letras”*. Texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1970 (1ª ed.: 1721, muito embora a dedicatória a Daniel Pinário surja datada de 1657), p. 13.

<sup>562</sup> Natural de Matosinhos, onde nasceu em 1611, João Soares de Brito foi Presbítero secular, Mestre de Filosofia na Universidade de Salamanca, Doutor em Teologia pelas de Coimbra e Évora, Abade da igreja de S. Tiago d’Antas, e Desembargador da Relação Eclesiástica do Arcebispado de Braga. Da sua produção literária, além da *Apologia*, é conhecido *Theatrum Lusitaniae Litteratum, sive Scriptorum omnium Lusitanorum*, que ficou manuscrito, e inclui notícias sobre 876 escritores portugueses, sendo aproveitada toda essa informação por Barbosa Machado para a elaboração da *Biblioteca Lusitana*. Faleceu aos 53 anos de idade, em 1664.

Sobre a sua vida, consulte-se José Manuel Rodrigues Ventura, *João Soares de Brito: Um Crítico Barroco de Camões*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1988, pp. 7 -13

<sup>563</sup> João Soares de Brito, *Apologia em que defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto 4. Da est. 67 `a 75. & Cant. 2. est. 21 & responde às Censuras d'hum critico d'estes tempos*, in: José Manuel Rodrigues Ventura, *op. cit.*, pp. 122-273 (1ª ed.: Lisboa, por Lourenço de Anvers, 1641).



“Um crítico destes tempos, cujo nome, por seu crédito, calo neste Discurso, movido por espírito de contradição, ou do pensamento dos que querem parecer mais entendidos na confiança de censurar homens insignes,

*... seu maior adegit Erynnis.*

*Ire diem contra*

Se resolveu a impugnar o grande Luís de Camões, que foi o seu *ultimus aerumnae cumulus*. Para este fim escreveu um discurso, que chama de *Juízo Crítico*, e logo outro com título de *Réplica Apologética*, com que ocupou muitas folhas de papel. Responderam vários variamente. Entre tão bons ingenhos procuro eu neste breve discurso responder também ao *criticante*:

*Otium magis fouentes quam studentes gloriae*

bem que, desenganado já do pouco fruto, que com ele há-de surtir este meu trabalho, lembrando-me do que diz Plauto:

*Bacchae bacchanti si uelis aduersarier*

*Multo ex insana insanoniorem facies.*

Respondo, pois, seguindo a ordem (qual ela é) do adversário, usando de autoridades que sempre tiveram muito peso em todo o género de disputas, mas principalmente da força da razão, que é doutrina de Cícero (*I De Natura Deorum*), aonde diz que *non tam Auctores in disputando, quam rationum momenta quaerenda sunt*, ainda que o Crítico sentindo também contra Cícero, acha menos poderosas as razões, que as autoridades, como se ou a razão não qualificara os autores, ou não tivera Camões por sua parte os que o mundo aprova por melhores.”<sup>564</sup>

Não só animado de um espírito polémico semelhante ao de Pires de Almeida, mas mostrando também o seu estilo peculiar, recorre com frequência a citações de autores por demais conhecidos, propondo-se levar a cabo a apologia de Camões. E entre as autoridades invocadas, apresentadas em longa lista, lá surge Torquato Tasso, na qualidade de teorizador, a propósito do conceito de “imitação”, embora tal referência seja feita de forma mediata, através de *De Elegia*, do Padre Tarquínio Gallucio:

“Bem sei que diz V. M. que se eu lera os autores, não dissera que a poesia era arte de imitação, etc., e confesso que me não atrevo a adivinhar para onde olhava V. M. quando disse isto, pois não viu o que acima, número 2, referimos de Aristóteles, nem o que escreveram Pedro Victorio, Vicente Madio,

Francisco Robortello, Alexandre Piccolomini, Antonio Minturno, Iacome Mazonio, Francisco Bonamico e Torquato Tasso, os quais refere o Padre Tarquinio Gallucio da Companhia de Jesus, *De Elegia*, cap. 4: *hos omnes* (diz) *tantosque uiros de Poeticae ui, ac natura, sedulo, accurateque, disseruisse scimus, sed qui eam diceret imitatione non contineri, contra quam Aristoteles ipse, contra quam Plato in fine, atque in sophista tradiderint, scimus eorum fuisse neminem*, etc. Eis aqui de tantos autores nenhum nega sera poesia arte d'imitação, antes todos ensinam esta verdade.”<sup>565</sup>

E no mesmo capítulo em que debate longamente a questão da imitação, o autor esforça-se por demonstrar que as bases da argumentação de Manuel Pires de Almeida são falaciosas, ou que, pelo menos, partem de uma interpretação errada das autoridades invocadas. De novo se refere a Tasso, muito embora sempre em segunda mão, apenas por ter sido objecto de crítica de Paulo Bénio (se bem tenha sido posteriormente reabilitado pelo mesmo), quando pretende distinguir imitação de furto.

“Agora, veja V. M. se lh'está bem dar-se por autor de ã a censura que compreende universalmente todos os escritores do mundo, pois imitaram todos, e que abrange também a quantos escreveram em favor da imitação, que são muitos, e excelentes, dos quais parte já nomeámos acima, parte nomearemos agora, principalmente os que trataram em particular da imitação. São eles: Júlio César Escalígero in *Poetices Libri Septem*, lib. 5 *per totum*, Erasmo de Roterdão in *Dialogo inscripto Ciceronianus*, Paulo Cortesio in *Epistula ad Angelum Politianum*, Sidónio Apolinário in *Panegyro Antemini*, Justo Lípsio in *Institutio Epistolica*, cap. 11, 12 e 13, e *Centuria 4, Epistula 62*, Bernardo Riccio, *Totis tribus Libris de Imitatione*, Edmundo Campiano, insigne atleta de Cristo, Júlio Camilo, ambos em especiais tratados desta matéria, e outros muitos de bom nome. Ultimamente, o já citado Paulo Bénio, *Discorsi 1*, aonde desculpa a Torcato Tasso, a quem s'opunha ter-se aproveitado demasiadamente da invenção de Homero, e de Virgílio. *In tanto* (diz Bénio) *per lasciar che Homero segui Corino, Dafne, Palamede, Siagro e altri; e Virgilio si e anch'egli largamente servito di Teocrito, Hesiodo, Arato, etc. basti che quando anco il Tasso habbia imitate assaissime inventioni di Virgilio e Homero ma ancora se ne sia largamente servito, tre circostanze vi concorrono le quali non permettono che d'altri sia la gloria che sua.*”<sup>566</sup>

---

<sup>564</sup> *Idem, ibidem*, p. 153.

<sup>565</sup> *Idem, ibidem*, p. 166.

<sup>566</sup> *Idem, ibidem*, pp. 173-174.

E depois de citar os principais nomes que abordaram esta questão e, simultaneamente aplicaram tal princípio nas suas obras de natureza poética, centra-se especificamente no caso concreto de Paulo Bénio quando trata de Torquato Tasso, enumerando as razões que o levaram a ilibá-lo das críticas que anteriormente lhe tinha dirigido:

“E aqui ajunta três rezões com que salva a Torquato, as quais V. M. deve admitir também para Camões. Quero escrevê-las assim como ele as diz, sem alterar ã a mínima palavra: *La prima* (diz) *e che qual’hor alcuno imiti authore di straniera e peregrina lingua e percio per esprimere e adornare i concetti con maniere a noi proprie e accommodate, li convenga variar le parole e quasi la frase, e locutioni tutta, senza dubio è lecito valersi dell’inventione altrui, etc. E logo adiante: e percio l’imitar che si fa in diverso idioma puo senza alcun dubio esser tal’hora più audace, che nell’idioma istesso, etc.*

La seconda e che l’italian poeta heroico per l’obbligo da noi preso è communemente ricevuto delle rime, le quali rendono la tessitura di gran lunga piu difficile che nella latina, o greca favella, i è degno di larga escusa qual’hor non sol’imiti, ma in parte prenda l’altrui inventioni, e concetti, etc. O que tudo se deve aplicar e com mais rezão na língua portuguesa.

La terza, e ultima (também muito para o nosso intento) e perche si bene il Tasso si è veramente servito assai ampiamente di Homero e Virgilio, nondimeno ha col suo giuditio, e stile data maravigliosa perfettione a’ concetti, e inventioni altrui, etc., e vem a ser o que acima dissemos, número 36.”<sup>567</sup>

Depois desta longa reflexão sobre o conceito de imitação e a sua aplicação, devida ou indevida, ao episódio em debate, João Soares de Brito avança para a segunda censura apontada por Manuel Pires de Almeida, relacionada com a contradição do tempo na representação do sonho, isto é, quanto ao momento em que o sonho se verifica durante a noite. Ao apontar outros exemplos, de diferentes proveniências, a *Gerusalemme* não fica excluída e, assim, Torquato Tasso aparece citado, não na condição de teorizador, mas como poeta, e de reconhecido valor, inserindo-se a sua obra na série das grandes epopeias:

“Em Homero, lib. *Ilíada* 2, o sonho, que teve Agamémnon por ordem de Júpiter; na *Odisseia* o sonho que representou Minerva a Penélope em figura de Ifima sua irmã; e em Virgílio o sonho de Eneas em

---

<sup>567</sup> *Idem, ibidem*, p. 174.

que lhe apareceu o Tibre; e finalmente o sonho que finge Torquato Tasso, mandando Deus um Anjo a Godofredo, canto I e outro no canto 14, todos ao romper da alva.”<sup>568</sup>

Parte então para a análise do momento em que o sonho teria tido lugar e do problema de saber se o Poeta teria obedecido ao critério estabelecido. Ao elaborar toda a argumentação para demonstrar que Pires de Almeida não tinha motivo de fundo para a fazer, analisa Soares de Brito o momento em que outros sonhos se desenrolaram, esforçando-se por mostrar que também os restantes poetas usaram da liberdade de os situar no momento mais conveniente, sem terem em conta se os sonhos eram desastrosos e infelizes (como seria de esperar dos da “primeira noite”), mais ou menos penosos (os da meia noite) ou bem assombrados e verdadeiros (os de antemanhã). Disseca, então, o discurso poético de cada obra, com o intuito de encontrar as expressões temporais que, inequivocamente, lhe ofereçam os dados pretendidos. No que toca à *Gerusalemme*, entende o crítico que Tasso está longe de ter respeitado a norma invocada por Pires de Almeida, na medida em que o alegado sonho de Argante se verifica ao amanhecer e tem um desenlace nefasto:

“[...] Deste modo entendo, e explico aquele lugar de Camões, e assi, o primeiro tempo, de que nele se faz menção é a primeira noite quando *foge a luz clara*, etc. O segundo à meia noite, quando *as estrelas caem convidando a repouso*. Assi o confessa V. M. no seu intitulado *Juízo Crítico* por estas palavras, quando Camões diz, que *as estrelas convidam a repouso*, di-lo *condicionalmente, quando caem, não então, mas pela noite meia noite, ou pouco mais, etc.* Que bom modo de falar? E poucas regras abaixo, e *assi em Virgílio era alta noite, ou pouco mais da meia noite, quando disse*

*... suadentque cadentia sidera somnos.*

Assi (como digo) o confessa V. M., ainda que eu bem pudera com o P. Cerda, e outros, interpretar aquelas horas de Virgílio na madrugada, advertindo que não falta quem as aplique à primeira noite, e traga isso com seu favor o excelente Torcato Tasso, cant. 19, estância última, aonde diz:

*Ch'l cader de le stelle al sonno invita.*”<sup>569</sup>

---

<sup>568</sup> *Idem, ibidem*, p. 191.

<sup>569</sup> *Idem, ibidem*, p. 199.

E, mais adiante, volta ao mesmo caso, numa análise por demais minuciosa, para mostrar como Torquato Tasso, neste aspecto, é um claro imitador de Estácio, ao tomar como modelo o sonho de Eteócles, “pesado”, segundo as palavras usadas para o efeito, e se desenrolar de madrugada – numa rede de relações de intertextualidade que seria possível seguir *ad infinitum*, no intrincado mundo da epopeia:

“[...] Lembro-lhe que a Estácio segue Torquato Tasso na *Gerusalemme Liberata*, cant. 8, est. 59, aonde pinta o sonho triste d’Argante às mesmas horas:

*Alfin questi su l'alba i lumi chiuse  
Ne gia fu sonno il suo queto, e soave,  
Ma fu stupor, ch'Aletto al cor gli infuse  
Non men, che morte sia profondo, e grave, etc.*

e aqui se lembre V. M. do *Nec sapor illud erat*, de Virgílio.”<sup>570</sup>

Já no que diz respeito à sexta censura que Pires de Almeida tece, a propósito das formas sob que Morfeu deveria ter aparecido, também João Soares de Brito mostra como Camões em nada errara. Por um lado, porque seria supérfluo apresentar o deus sob variados aspectos, segundo a lição colhida de poetas anteriores, como Virgílio e Ovídio, a ponto de tal modelo ter sido seguido por outros grandes poetas, como Propércio e Ausónio<sup>571</sup>, primeiro, Estácio e Sílio Itálico, depois. Nesta sequência, embora a propósito do Pavor e da Morte, e, imitando estes últimos, de novo aponta o exemplo de Torquato Tasso:

---

<sup>570</sup> *Idem, ibidem*, p. 207.

<sup>571</sup> *Idem, ibidem*, pp. 216-217: “A esta censura respondo, que não errou Camões, em dizer, que Morfeu apareceu em várias formas a el-Rei D. Manuel, porque com isto quis Camões dar a entender somente a natureza de Morfeu, que (como V. M. traz de Manuel Correia), quer dizer *dador de formas*. Desta frase usam ordinariamente os poetas. Vê-se no exemplo da Íris, de quem diz Virgílio, que tinha *mil cores*, lib. *Eneida* 4:

*Mille trahens uarios aduerso sole colores.*

Do mesmo modo, Ovídio, lib. III *Metamorfoses*:

*... induitur uelamina mille colorum.*

Nos quais lugares não querem estes dous insignes poetas que a Íris tenha tantas cores, porque isso seria contra a boa Filosofia, que lhe não dá mais que três, e ainda dos poetas, Propércio não faz menção, mais do que ã a neste verso:

*Caeruleus pluuias cur bibat arcus aquas.*

“Da mesma frase usou também Estácio dando formas sem número ao pavor, querendo assi significar sua natureza, ou seus efeitos:

*Innumerae monstro uocesque manusque  
Et facies quaecunque libet.*

Semelhante Sílio Itálico, quando diz no lib. 4, falando da morte:

*Mille simul lethi facies.*

E no lib. 17:

*Aspera pugna nouas uaria sub imagine lethi  
Dat formas, etc.*

Pensamento que imitou Torquato Tasso, cant. 10, est.25:

*E in quante forme iui la Morte apparse.*<sup>572</sup>

Centrando-se, de seguida, no poema tassiano, aprofunda este aspecto, tomando como exemplo as formas que o Amor assumiu:

“Mas deixando este lugar, vamos a outro do mesmo autor, no cant. 7 est. 4, aonde escreve que o Amor ocupou com várias formas a fantasia d’Ermínia, que dormia:

*Ne pero cessa Amor com varie forme  
La sua pace turbar, mentr’ella dorme.*

E advirta V. M. que estas imagens amorosas deviam representar-se a Ermínia por ministério de Morfeu, como está claro que por ventura se significa no Sono, de que só faz menção Torcato:

*Ma’l Sonno che de’ miseri mortali  
E col suo dolce oblio posa, equiete.  
Sopi co sensi i suoi dolori, e l’ali  
Dispiego sopra lei placide, e che te.*<sup>573</sup>

E, a partir daqui, outros exemplos são evocados, retirados de épicos portugueses contemporâneos, como Miguel da Silveira, ou outros autores antigos e modernos, como Marino, Prudêncio, Estácio ou Virgílio, para concluir que não haveria motivo algum para Camões deixar de escrever que “Morfeu em várias formas lh’ [a D. Manuel] aparece”.

---

E Ausónio no *Idyllion* 10, lhe dá somente a cor, que chama *Lutea*.”

<sup>572</sup> *Idem, ibidem*, p. 217.

<sup>573</sup> *Idem, ibidem*, pp. 217-218.

No que toca à Censura IX, em que Pires de Almeida critica Camões pelo facto de fingir que D. Manuel, lá do céu da Lua, conseguia ver o Ganges, a argumentação usada em tudo se assemelha às anteriores, procurando o crítico português exemplos noutros poemas de reconhecido e indiscutível mérito. E no vasto elenco de autores e obras, entre os quais Marino, Júlio Escalígero, Góngora, ou Valério Flaco, inclui Torquato Tasso, como um dos casos mais conseguidos em sonhos desta natureza:

“Leia V. M. o excelente Torquato Tasso, Príncipe dos Poetas heróicos de Itália, o qual está tanto de nossa parte que não repara em subir por sonhos muito mais alto o seu Godofredo, do que Camões subiu el-Rei D. Manuel na sua *Gerusalemme Liberata* no princípio do canto 14. E ali achará o Godofredo no mesmo céu empíreo,

*E mentre ammira in quell’eccelso loco  
L’ampieza, i moti, i lumi, e l’armonia,*

que explica o mesmo Torquato pouco abaixo na est. 7, aonde introduz a Hugo, que diz assi falando com Godofredo:

*Semplici forma, e nudo spirto vedi  
Qui Cittadin de la citta celeste,  
Questo e tempio di Dio, qui son le sedi  
De suoi guerrieri, e tu havrai loco in queste, etc.*

Nem poderá V. M. responder que ainda se não desata com isto sua dúvida, porque não consta que Godofredo visse da altura aonde estava cousa algũ a, antes o contrário parece dizer o mesmo Torcato, na est. 9:

*China poi, disse, e gli additto la terra  
Gli occhi acio, che quel globo ultimo serra.*

E mais expressamente na est. 11:

*Cosi l’un disse, e l’altro in giuso i lumi  
Vorse, quasi sdegnoso, e ne sorrise  
Che vide un punto sol, mar, terre, e fiumi  
Che qui paion distinti in tante guise.*

E assi dizendo Torquato Tasso, que toda esta machina pareceu um só ponto ao seu Godofredo, dá a entender que em tanta distância não era possível divisar-se algum corpo dos que neste último globo da terra se compreendem, e muito menos sendo d’humana estatura que o Ganges, e Indo representavam.”<sup>574</sup>

---

<sup>574</sup> *Idem, ibidem*, pp. 229-230.

E depois de enumerar os passos da *Gerusalemme Liberata* que lhe importa aduzir para o seu discurso, Soares de Brito passa a apresentar motivos que lhe permitam refutar as críticas de Manuel Pires de Almeida, a fim de demonstrar que Camões não actuou de modo diferente do Poeta de Ferrara.

“Com tudo digo que Torcato Tasso falou, não só como grande poeta, mas como excelente filósofo, e que de suas palavras se tira um eficaz argumento para confirmação de minha doutrina, porque quando diz que a Godofredo lhe pareceu um no *céu empíreo*, e o mesmo se pudera dizer, e entender se se considerara olhar para a terra do *primeiro móvel*, do *nono céu*, e ainda do *Firmamento*, mas não já do eco de *Saturno*, *Júpiter*, *Marte*, e dos que se seguem, porque de cada um destes descobrira muito mais; e assi manifestamente se deixa ver que do céu da Lua alcançaria com a vista tanto da terra, quanto proporcionalmente é o excesso que há entre ela e o corpo deste planeta; o que tem maior força, considerada a notável diferença que há nas distâncias da terra e o céu da Lua, deste ao de Mercúrio, e finalmente duns aos outros.

Pelo que estando el-Rei D. Manuel debaixo do céu da Lua, e muito abaixo dele, (como já temos dito) não parece dificultoso que visse algũ a mais do que V. M. imagina.”<sup>575</sup>

Contrapondo, assim, exemplos retirados do poema que Pires de Almeida considera como modelo a seguir, objecto dos seus rasgados elogios<sup>576</sup>, consegue Soares de Brito constituir com eficácia uma defesa bem estruturada a favor das virtualidades da epopeia nacional. Adoptando, mais do que a perspectiva, o discurso do seu opositor e estabelecendo paralelos com a *Gerusalemme Liberata*, o crítico português anula os ataques que constavam das censuras delineadas no *Juízo Crítico*. Vai mais longe até, quando, com subtileza, quase chega a trocar do excerto em causa da *Gerusalemme Liberata*, apenas salvo pelo facto de tudo ser permitido quando se trata de um sonho:

---

<sup>575</sup> *Idem, ibidem*, pp. 230-231.

<sup>576</sup> Como “Príncipe dos Poetas heróicos de Itália”, “grande poeta”, “excelente filósofo” e “grande Torcato Tasso”. Pp. 229 – 231.



“Porém, tornando atrás, repare V. M. que não pareceu ao grande Torcato Tasso inconveniente fazer que o seu Godofredo com os olhos corporais pudesse ver espíritos:

*Simplice forma, e nudo spirto vedi.*

Sendo doutrina certa, e averiguada que os sentidos, e potências corporais vitais (pelo menos as que já estão produzidas) de nenhum modo podem subir a excelência de conhecer cousas que excedem o âmbito de sua esfera, quais são todas as que carecem de matéria mas o que nega o comum consentimento dos filósofos talvez o permite o disparate de um sonho, ou o dispensa o furor (mas artificioso) dum poeta.”<sup>577</sup>

A poesia começa a ser lida com olhos mais filosóficos ou racionais, e os críticos começam a denunciar os pormenores que a fantasia renascentista justificava e, de certo modo, animava, fazendo cair no ridículo pequenos exageros que se transformam em armas quando usadas em tom polémico quando estavam em confronto paradigmas diferentes.

Contudo, outros aspectos surgem, nos quais o intertexto tassiano não é tão evidente, mas em que é possível denotar a recepção de alguns princípios teóricos, sobretudo na teoria do poema épico que João Soares de Brito partilha, embora este valorize a criação poética e o engenho do poeta para formular algumas reservas na resposta que de seguida tece. A censura XVI, com a respectiva resposta, assenta primordialmente na questão da verosimilhança, quando se fala no “ímpeto alterado” com que o Ganges surge, razão pela qual Pires de Almeida considera perder-se a inconveniência no discurso poético camoniano, e acrescenta que “a semelhantes verdades não é obrigado o Poeta, porque algũ as vezes deve escrever as cousas, não como são, mas como devem, ou podem ser”<sup>578</sup>. Neste caso particular, “o ruído com que Camões pinta o Ganges é causa d’inconveniência, porque com sua corrente tão alterada, forçosamente havia de impedir o ouvir falar a sua deidade”<sup>579</sup>. Contrapõe-lhe Soares de Brito diversos exemplos de vários autores – Lucano, Estácio, Catulo, ou Claudiano –, em

---

<sup>577</sup> *Idem, ibidem*, p. 231.

<sup>578</sup> *Idem, ibidem*, p. 252.

<sup>579</sup> *Idem, ibidem*, p. 252.

casos paralelos, sobre rios, mostrando tratar-se de um *topos* recorrente e, pelo facto, se compreender

“[...] que V. M. nota, sendo assi que os rios quanto mais alterados, tanto de mais longe se ouvem, e estas são as vozes que os poetas metaforicamente dão aos rios.”<sup>580</sup>

Talvez todas estas censuras resultem de uma hipercodificação do poema épico, desculpabilizando-se o Poeta português pela sua preocupação por se inserir numa tradição épica em que o peso da tradição seria sempre um forte factor a ter em conta e onde qualquer tentativa de inovação implicaria um risco de críticas da natureza daquelas que Soares de Brito rebate. Conclui, pois, sem abertamente se referir à preferência do seu antagonista por Torquato Tasso, mas em cujas entrelinhas é possível ler a crítica que tal atitude implica, acusando-o de exagerar na exigência em se respeitar cega e estritamente os códigos do poema épico:

“E muito menos se poderá chamar erro o do Poeta que seguir o juízo d’outros que escreveram primeiro, quando os tais são já qualificados por doutos, ou (para o dizer nas mesmas palavras de Aristóteles) se disser, e escrever o que qualquer homem douto dissera, e escrevera.

E se V. M. lhe não parece tão bem, como era justo o poema, e a poesia de Luís de Camões, é porque de tal modo, e tão afincadamente segue os escritos que lê, como s’houvera limite no artificio das artes, e porque quer dum exemplo, e observação particular, fazer regras, e princípios universais para todos os outros, e indiferentemente para todos os lugares, assi como o costumam fazer alguns barbeiros, doentes de medicina, dando, e aplicando receitas para todo o género de infirmitades.”<sup>581</sup>

Na esteira de João Soares de Brito logo se pronuncia, na sua globalidade, a opinião da crítica literária portuguesa e, a favor do Poeta nacional, mais uma vez rebatendo Manuel Pires

---

<sup>580</sup> *Idem, ibidem*, p. 253.

<sup>581</sup> *Idem, ibidem*, pp. 265-266.

de Almeida, manifesta-se João Franco Barreto<sup>582</sup>, com o *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no Canto IV dos Lusíadas*<sup>583</sup>.

Inicia a sua apologia declarando abertamente os seus intentos: responder ao Juízo Crítico<sup>584</sup>. E, depois de apresentar várias desculpas pela sua atitude, parecendo até ir contra as leis da verdadeira amizade, de feição horaciana<sup>585</sup>, expõe os aspectos que pretende refutar e a partir dos quais vai apresentar a sua argumentação ou assentar a estruturação do seu *Discurso*:

“[...] Digo que a opinião do Licenciado Manoel Pires d’Almeida, sobre a referida visão é falsa, aerea e sem fundamento, pois lhe attribue, furto, contradição de tempo, contrariedade no mesmo poeta, confusão em Morpheu, inconveniencia no logar, defeito na pintura, não havendo nada disto (como logo provaremos, com muitos logares de diversos auctores [...]) em o logar do nosso poeta.”<sup>586</sup>

---

<sup>582</sup> João Franco Barreto nasceu em Lisboa, em 1600. Licenciou-se em Direito Canónico pela Universidade de Coimbra e, de seguida, ingressou na carreira das armas. Foi secretária da Embaixada mandada a França por D. João IV, sobre a qual redigiu uma *Relação* (1642), e tomou ordens religiosas depois de enviuar. Ainda desempenhou as funções de Vigário da Vara no Barreiro, a partir de 1648. Faleceu depois de 1674. Além do *Discurso Apologético*, devem ser nomeadas as seguintes obras de sua lavra: *Cyparisso, fabula mitológica* (1631); o *Catálogo dos Cristianíssimos Reis de França* (1642), que anexou à *Relação da Viagem a França*; a *Eneida Portuguesa* (1664), tradução do original latino; a *Ortografia da Língua Portuguesa* (1671) e uma *Flos Sanctorum. Historia das vidas e obras insignes dos Santos* (1674).

Sobre a vida e obra de João Franco Barreto, vejam-se, entre outros autores, José maria da Costa e Silva, “João Franco Barreto”, in: *Ensaio Biographico-Critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*, Tomo V. Lisboa, na Imprensa Silviana, 1853, pp. 267-297; Justino Mendes de Almeida, “Introdução: João Franco Barreto. Estudo biográfico” in: João Franco Barreto, *Eneida Portuguesa*, Lisboa, 1981, pp. 9-20; Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio” a João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. I-XXXV [licenças de 1672], e ainda “Barreto, João Franco”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Verbo, 1995, Col. 571-573.

<sup>583</sup> João Franco Barreto, o *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no Canto IV dos Lusíadas*, Évora, Typ. Eborensis de F. C. Bravo, 1895. Este texto, mantido manuscrito durante os séculos seguintes, apenas contou com uma edição anterior a esta, no *Anuario da Sociedade Nacional Camoniana*, de 1881, pp. 176-220, da responsabilidade de José Lopes de Mira, e que se apresenta pejada de erros de transcrição.

<sup>584</sup> *Idem, ibidem*, p. 9: “Promettemos responder ao Juizo critico (assim lhe chama seu auctor) que o Licenciado Manoel Pires de Almeida, com pouca consideração fez sobre a visão do Indo e Ganges, altissimamente representada em o canto quarto dos lusíadas do nosso Homero [...]”

<sup>585</sup> Acerca deste aspecto, afirma Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio”, in João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana, loc. cit.*, pp. XIII-XIV: “[...] Mau grado os protestos de grande amizade manifestados no proêmio, Franco Barreto fustigava o seu contendor com veementes palavras, pelo facto de “com signaes evidentes [mostrar] claro em seu discurso o veneno de seu peito, contra aquelle que é todo incremento de sua pátria. A qual não tanto havemos de amar por grande quanto por nossa”.

<sup>586</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

Para melhor desenvolver o seu raciocínio, chega a relembrar as afirmações mais polémicas de Manuel Pires de Almeida, ao ponto de tornar mais facilmente contestável toda a refutação a seguir desenvolvida contra as ideias defendidas pelo seu opositor.

“E depois de uma e muitas vezes dizer, ora: mal fez nisto, ora: mal fez naquilo, ora: peccou naquillo, ora: podera fazer tal, ora: podera dizer qual, e outras liberdades semelhantes, remata sua conclusão, dizendo:

“E que ainda que fora licito fazer uma mescla destas duas cousas [o uso dos deuses pagãos e do Cristianismo] nunca se lhe podia louvar tal invenção, por ser falta de verosimil e necessario, como teve claramente em subir ao primeiro céu a el Rey D. Manoel para d’ali ver a India; carece de boa imitação pintando os rios andando; não tem decoro, nem conveniencia na introdução de Morpheu, e contraria-se no tempo em que os rios fallaram e desapareceram; furtou a invenção a Virgilio; não attenta pelas estatuas e pinturas de rios. E assi de nenhuma sorte se pode dizer que abriu novo caminho, inventando novamente cousas com seu engenho, pois se perdeu caminhando por via não trilhada de poeta algum”.<sup>587</sup>

Sendo este episódio de *Os Lusíadas* tão considerado na altura pelo seu valor simbólico e por nele se pôr à prova o estro poético camoniano, servia de pedra de toque para a crítica camoniana do tempo, pela crescente necessidade de explicação e explicitação do texto, assim como para a defesa do poema nacional. Daí se concentrar em tão breve trecho um rol de características que também o poema deveria partilhar – desde a questão do uso da mitologia, à verosimilhança, à necessidade de uma boa imitação, ao decoro e conveniência e, até à invenção<sup>588</sup>.

---

<sup>587</sup> *Idem, ibidem*, pp. 17-18.

<sup>588</sup> Sobre este texto, assim discorre Aníbal P. de Castro (*Idem, ibidem*, pp. XIII-XIV): “Acusara Pires de Almeida o Épico de ter furtado a ficção onírica do Venturoso do Livro VIII da Eneida. Respondeu-lhe o opositor, aduzindo três definições de imitação, como processo válido e esteticamente imprescindível na criação literária, tiradas de três comentadores de grande reputação – Jacob Pontano, que se applicara ao poema de Virgilio, Ludovico Dolce, que explicara o Orlando Furioso de Ariosto, e D. García de Salcedo y Coronel, que se alongara num parafrástico e soporífero comentário às Soledades de Góngora.

Igual calor e maior número de autoridades invoca para defender Camões da acusação de quebra da verosimilhança e do decoro, por ter caído em contradição, ao situar o sonho nas primeiras horas da noite, ao recorrer à intervenção de Morfeu como causador do sonho e não do sono (para mais num poema cristão), ao fazer subir D. Manuel, apesar de estar deitado, à primeira esfera, de modo a atingir a visão da longínqua Índia e,

Em todo o *Discurso*, é vasto o número dos autores citados por João Franco Barreto, a fim de poder encontrar suporte para as suas razões e tornar o seu texto convincente perante o leitor. Da Antiguidade aos modernos, revela estar a par da teorização literária própria do poema épico. Gregos e latinos, espanhóis, ingleses e italianos todos são citados em profusão<sup>589</sup>. Curiosamente, porém, talvez para se opor frontalmente ao seu antagonista, jamais refere Torquato Tasso. Dos autores italianos, menciona Poliziano, Ludovico Dolce, Guicciardini e, por várias vezes, Dante e Ariosto. Será sua estratégia, num texto fulcral para a polémica estabelecida, sonegar Tasso, para facilitar a afirmação de um modelo épico perfeito que não contempla os aspectos defendidos por Pires de Almeida e inicialmente considerados superiores? A preferência concedida a Dante e Ariosto vai na mesma linha? Tudo parece levar-nos a essa conclusão, ou então a sua atitude justifica-se por considerar quase um sacrilégio criticar o génio de Camões, não admitindo a possibilidade de vê-lo destronado por outro poeta contemporâneo, para mais estrangeiro. São factores nacionalistas que temos de encarar também na argumentação de Franco Barreto<sup>590</sup>. Manuel Pires de Almeida era visto como personalidade de patriotismo duvidoso. Afirma-se por duas vezes que “o senhor

---

finalmente, dos “defeitos” da pintura verificados pelo crítico na descrição das figurações do Indo e do Ganges, que Camões representara erectos e ambulantes, em vez de deitados e, ainda por cima, privados de urnas e de... chifres!”

<sup>589</sup> Ésquilo, Menandro, Eurípides, Pitágoras, Arquíloco, Ovídio, Estrabão, Dídimo, Aristarco, Zoilo, entre os gregos; Catão, Cícero, Plutarco, Plínio, Solino, Juvenal, Horácio, Sílio, Virgílio, Lucrécio, Sérvio, João Fabrino, Pontano, Claudiano, Marcial, Marciano, Petrónio, Séneca, Valério Máximo, Quinto Cúrcio, Patro, Carbílio, Herenio, Faustino, Batillo, Anneo Cornuto, Probo, Vipranio, Cerda, Ascensio, Domicio, Landino, Donato, Domicio, Mancinello, Coelio, Rhodiginio, Joanes Scoppa, Jacobo Constancio, Francisco Campano, Jacobo Crucias, Pompónio Mella, o Génesis, o Livro de Job, O Livro dos Povérbios, S. Paulo, Santo Agostinho, Beda, Balsam de Antioquia, S. Tomás, Gaspar Barthius, Petrus Angelus Bargeus, Pamphilo, Arriano, Frederico Dedekindo, Lucio Fauno, João Camerte, por parte dos latinos e neolatinos; Thomas Morus, da parte dos ingleses; Frei Balthazar de Vicoria, D. Garcia de Salzedo Coronel, D. Alonso de Ercilla e Gôngora, entre os espanhóis; Dante, Poliziano, Ludovico Dolce, Guicciardini e Ariosto, entre os italianos; Manuel Correia e, naturalmente, Camões, entre os portugueses.

<sup>590</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio”, in: João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, *loc. cit.*, p. XV: “Aspecto a não esquecer é a intenção patriótica que os defensores de Camões davam às suas intervenções, acoimando explícita ou veladamente os críticos adversos de pretenderem, com censurável desamor, menoscar os valores culturais portugueses, quando fermentava já o espírito restaurador que havia de eclodir um ano depois.”

Licenciado andou muito por Itália<sup>591</sup>, e, na parte final, explicita-se até este argumento para que Manuel Pires de Almeida não seja tomado em grande crédito:

“Pelo que o senhor Licenciado, com signaes evidentes nos mostra claro em seu discurso o veneno do seu peito, contra aquelle que é todo incremento de sua patria, a qual não tanto havemos de amar por grande quanto por nossa. *Nemo patriam quia magna est, amat, sed quia sua. l. qui habebat ff. d. legatis 3.*, e o mesmo digo de nosso poeta. E o galante é que para nos pôr primeiro o mel pelo beijo nos quer persuadir que seu intento é apurar verdades, sem ver nem considerar que o contrario nos diz o titulo de seu discurso, que é de critico, e criticos se chamam os severos e supersticiosos Juizes das obras alheias [...].”<sup>592</sup>

De modo idêntico, a “astúcia” e a “perfidia” de Manuel Pires de Almeida são denunciadas por Franco Barreto, sobremaneira no modo como a crítica a Camões está elaborada, a ponto de desmistificar a “grande” afeição por aquele manifestada para com o poema camoniano, que tinha como objectivo final destruir-lhe a fama e a glória alcançadas<sup>593</sup>. E o tom polémico continua cada vez mais animado, nalguns momentos até de hostilidade aberta, em termos pouco elogiosos em relação a Manuel Pires de Almeida, para Franco Barreto concluir, quando pretende abordar aspectos relacionados com os conhecimentos literários do adversário:

“[...] Porque nenhum jámais se alargou tanto de palavras, nem creio poderá alargar, sendo assi que o que é imitação atribue a furto, o que é concordancia a contradicção, o que é claresa a confusão, o que é artificio a inconveniencia e o que é perfeição a defeito.

Porém, baste-me já haver-lhe mostrado como não entendeo a doutrina do nosso poeta [...].”<sup>594</sup>

---

<sup>591</sup> *Idem, ibidem*, p. 28. Repete-se na p. 36: “[...] Como o senhor Licenciado diz, que, como andou por Italia, nos refere algumas [estatuas e pinturas dos antigos], que Deos sabe como são [...].”

<sup>592</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

<sup>593</sup> *Idem, ibidem*, pp. 29-30: “Colligindo com não máo fundamento ao nosso poeta que até com allegações falsas trabalha por destruir-lhe a grande glória e fama, que por todo o mundo e para em quanto Deos não vem a julgar os vivos e os mortos, tem adquirido, como se fôra tão facil de alcançar.”

<sup>594</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.

Depois, numa breve peroração, resume os argumentos com que rebatera as críticas de Pires de Almeida, ao mesmo tempo que demonstra que o seu detractor formula juízos baseados numa interpretação distorcida de *Os Lusíadas*. E para intensificar o tom polémico que lhe imprime, promete voltar à liça com outro mais circunstanciado, de modo a poder responder a todos os aspectos tratados pelo seu opositor<sup>595</sup>.

Sem bem que o *Discurso Apologético*, de João Franco Barreto, tenha uma importância directa para a recepção de Torquato Tasso em Portugal no século XVII, tal relevância vem-lhe da manifesta resistência contra os códigos épicos, de forte pendor tassiano, que começavam a divulgar-se e a encontrar fortes defensores no contexto nacional. Sem a preocupação de teorizar sobre os conceitos com que elabora a defesa de Camões, apercebemo-nos de que Franco Barreto parte de noções e normas enunciadas nas *Poéticas* de Aristóteles e de Horácio, atrás referidas, e, com uma agudeza de espírito e um tom polémico manifesto, tece uma argumentação sobre o texto camoniano, de modo a evidenciar-lhe as virtualidades e a exaltar o génio do poeta que o concebera<sup>596</sup>. A tal ponto sugere, embora sem jamais o dizer abertamente, que muitas das críticas levantadas são verdadeiramente mesquinhas, retirando valor à actividade criadora do poeta. Como exemplo, vejamos o

---

<sup>595</sup> *Idem, ibidem*, p. 41: “Outras muitas cousas diz o senhor Licenciado em seu discurso, a que podera responder se ao presente, como no principio digo, não estivera tão occupado; mas alguma hora, Deos querendo, o faremos mais de espaço, assi a estas objecções, que com logares falsos o senhor Licenciado quiz auctorizar, como a outras que elle tem feitas a nosso poeta, dado ao mundo por Deos, pois tantos seculos antes de seu nascimento nol-o prophetizou a Sybilla como um beneficio o considerou, de que em tudo se dê graças ao Senhor de tudo, como as dou e para termo de meu discurso recitarei aquellas palavras de Salomão: “Sunt omnia verba oris mei cum justitia, nihil in eis pravum quid perversum”, e ao que o contrario sentir direi por ultimo com Sirache: “si est intellectus responde; sin minus, cohibito manu os tuum”.

<sup>596</sup> Sobre um verdadeiro culto perante Camões, que o anima e acompanha durante toda a sua vida, comenta Justino Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 18: “Da análise do conjunto das suas obras, deduz-se que há uma predilecção pelos estudos camonianos, como facilmente se conclui se atentarmos em algumas edições, como seja a de ‘Os Lusíadas’, Lisboa, 1663, “com argumentos do licenciado João Franco Barreto e um epítome de sua vida”; a da primeira, segunda e terceira parte das ‘Rimas de Luís de Camões’, Lisboa, 1666-1669, “emendadas e acrescentadas pelo licenciado João Franco Barreto”; e a das ‘Obras de Luís de Camões’, Lisboa, 1669, “com os argumentos do licenciado João Franco Barreto e por ele emendadas”.

capítulo V, “Do defeito na pintura”, onde transparece com mais evidência o tom sarcástico do autor:

“Os defeitos que o senhor Licenciado acha na pintura dos rios Indo e Ganges em o nosso poeta são: carecerem de urna, ou quarta, como elle diz, não terem cornos, representarem-se em ruim postura, e faltar-lhes o vestido, claro indicio e evidente argumento de que o senhor Licenciado penetra pouco a doutrina de tão levantados versos, pois nestes defeitos que nos elle diz consiste o emphasi todo e toda a galanteria; mas antes que lho dê a conhecer lhe quero advertir que não é obrigação do poeta, todas as vezes que descreve algum rio fazer logo menção de urnas, cornos e tudo o mais que o senhor Licenciado nos diz [...]”<sup>597</sup>

Tal atitude não o impede de rebater as críticas levantadas e avança com pormenores sobre a posição dos rios<sup>598</sup>, a ausência de um bordão em que se apoiassem<sup>599</sup> e a nudez em que as duas figuras se apresentavam perante El-Rei<sup>600</sup> – desrespeito inequívoco ao princípio

---

A estes textos podemos acrescentar de teor camoniano, este *Discurso* e a *Micrologia Camoniana*, analisada adiante com mais detalhe.

<sup>597</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>598</sup> *Idem, ibidem*, p. 34: “Diz mais o senhor Licenciado que a postura, em que a antiguidade deixou escripta a dos rios nã foi em pé, nem caminhando, mas recostados e levantando meio corpo fora d’água, e que o nosso poeta não o soubera assi fazer, sem considerar que os pinta fallando com um rei, e rei de quem no tempofuturo haviam de ser vassallos, e era cousa indecente e sem decoro que à sua presença estivessem assentados, ou recostados, se não em pé: tal foi em tudo a attenção do nosso poeta; e que o levantarmo-nos a alguem denote reverencia não é questão de duvida, pois té os rústicos o praticam [...]”

<sup>599</sup> *Idem, ibidem*, pp. 35-36: “Não os pintou com um bordão, porque não os faz tão velhos como o senhor Licenciado quer, mas somente diz que o pareciam; alem de que os velhos de bom tempo, de ordinario são verdes, como estes podiam ser, e os taes não só não querem bordão mas que lhe não fallem nelle; porém, como em nosso poeta tudo são acertos e mysterios, creio que assi quereria mostrarnos a salubridade do ar d’aquellas partes do Ganges, pois sendo aquelles homens, digamos assi, tão velhos estavam ainda com todas as forças, e tão verdes que escusavam arrimo; pois como diz o nosso poeta numa copla

Lá junta da clara fonte  
Do Ganges os moradores  
Vivem do cheiro das flores  
Que nascem naquelle monte.

Mas isto não é cousa em que o senhor Licenciado repare muito, e com muita razão[...].”

<sup>600</sup> *Idem, ibidem*, p. 36: “[...] E assi passarei avante, onde o senhor Licenciado nos diz que nos não diz Camões se estes seus rios appareceram nus, ou vestidos, tendo obrigação de nol-o dizer, e que se se disser que os descreve nus, cantando;

Gotas que o corpo todo vão banhando  
responde que fez mal, assi por razão do decoro, como por o uso dos antigos.”



do decoro! E conclui em tom provocatório, reconhecendo o mérito do Poeta, pela originalidade e graciosidade alcançada<sup>601</sup>.

Todos os aspectos focados fazem, assim, deste texto um documento de fulcral importância, fundamental para a polémica centrada na obra camoniana, para a fixação dos códigos poéticos, sobretudo no que diz respeito à epopeia, e, pela vasta cultura literária manifestada, para o rastreio das leituras que mais contribuíram para a génese do barroco português<sup>602</sup>.

Mas se em todo o *Discurso* é manifesta a ausência de qualquer referência a Torquato Tasso apercebemo-nos, em última instância, de que a invectiva se dirige indirectamente à sua concepção de poema heróico. Atitude semelhante se detecta numa outra obra de João Franco Barreto: *A Relação da Embaixada a França em 1641*<sup>603</sup>. Tendo em conta o contexto cultural em que se movimenta, será quase impossível fazer a leitura deste relatório sem ocorrer ao leitor o modelo da carta redigida por Tasso, na altura com a idade de vinte e seis anos, que tem por objecto a narração da viagem que realiza a França, de 11 de Outubro de 1570 a 12 de Abril do ano seguinte, na qualidade de secretário do Cardeal Ippolito d'Este, divulgada com o título *Lettera del signor Torquato Tasso nella quale si paragona l'Italia alla Francia*<sup>604</sup>. Fazendo um percurso de Ferrara a Lyon, onde permanece com toda a comitiva principesca no

---

<sup>601</sup> *Idem, ibidem*, p. 37: “A perplexidade do trage, os corpos agigantados, que isso quiz significar nos largos passos; a pelle baça e denegrada; a barba hirsuta e cabelo comprido, tudo tem sua graça e seu emfasi.”

<sup>602</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XIV: “Para além do índice de cultura revelado neste *Discurso*, o texto de Franco Barreto assume particular significado, porque evidencia alguns aspectos fulcrais da polémica desenvolvida durante a época barroca acerca da obra camoniana, em especial no que tocava à imitação, à quebra da verosimilhança, ao uso da mitologia e à falta de natural verdade na descrição, que hão-de constituir outros tantos e muito reiterados motivos de crítica por parte de quantos, agarrados a uma vesga preocupação de respeito pelas regras fixadas nos cânones das artes poéticas, não se mostravam capazes de compreender a dimensão estética que, pela sua consciente infracção, o Poeta atingira, ou sequer de apreender a distinção essencial entre um poema eepico e uma narrativa rimada de factos mais ou menos reais, acontecidos num tempo e num espaço taxativamente delimitados.”

<sup>603</sup> João Franco Barreto, *Relação da Embaixada a França em 1641*, editada por Carlos Roma do Bocage e Edgar Prestage, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.

dia 1 de Novembro, e desta cidade a Paris, onde chega a 15 do mesmo mês, por lá se demora até à chegada do Cardeal, que só a 10 de Fevereiro faz a sua entrada na cidade. Os gastos de um séquito numeroso depressa o obrigam a um regresso rápido e, por isso, na segunda metade de Março já Tasso se encontra a caminho de Ferrara. O relatório da viagem por ele composto entre os últimos dias de Fevereiro e a primeira metade de Março, endereçado ao Conde Ercole de' Contrari, é divulgado apenas dez anos mais tarde em Veneza, em edição saída dos prelos aldinos, com o título indicado<sup>605</sup>.

Notável pelo rigor crítico e espírito de observação, apesar de preconceitos contemporâneos de um requintado cortesão italiano em terras francesas, o jovem autor faz a descrição do país e dos costumes, acrescentando-lhe por sua iniciativa um paralelo com as condições de vida e tendo em mente os modelos, a que certamente tivera acesso, dos relatórios elaborados pelos embaixadores venezianos, ao tempo já considerados tradicionais<sup>606</sup>. Distingue claramente, e de modo elementar, dois aspectos: o “natural” e o “acidental”<sup>607</sup>. De igual modo, tornam-se determinantes outros aspectos, como a latitude, entendido como factor inflente sobre as atitudes dos habitantes no que respeita à especulação e às artes civis e militares<sup>608</sup>. Distingue, assim as gentes do sul dos povos nórdicos, quer quanto à compleição física, quer quanto à sua disposição bélica e respectiva organização

---

<sup>604</sup> Torquato Tasso, *Lettera del signor Torquato Tasso nella quale si paragona l'Italia alla Francia*, in Torquato Tasso, *Tre scritti politici*, Torino, UTET, 1980, pp. 97-125.

<sup>605</sup> Cf. Luigi Firpo, “Introduzione” a Torquato Tasso, *Tre scritti politici*, *loc. cit.*, pp. 61-62. O texto foi impresso com o título *Lettera del signor Torquato Tasso nella quale paragona l'Italia alla Francia*, Venezia, 1581.

<sup>606</sup> Cf. Luigi Firpo, *op. cit.*, p. 62.

<sup>607</sup> Cf. Torquato Tasso, *Lettera del signor Torquato Tasso nella quale si paragona l'Italia alla Francia*, *loc. cit.*, pp. 100-103. No primeiro incluem-se as características físicas do meio (clima, localização e fertilidade da terra) e, por isso, consideradas próprias, perpétuas ou ligeiramente variáveis; ao segundo pertencem as características dos habitantes, sujeitos a mudanças, de acordo com o fluxo dos governos, das religiões, dos ofícios e do comércio. Verifica-se, no entanto, que toda a carta assenta numa perspectiva retirada da teoria filosófica já defendida por Hipócrates, Aristóteles, Bodin, Botero e Campanella, em que é directa e constante a influência dos factores ambientais sobre as características psico-físicas do homem.”

Sobre estes aspectos, veja-se igualmente Luigi Firpo, p. 62.

militar. Apesar de tudo, sendo a França um país mais setentrional que a Itália, ao estabelecer um paralelo contínuo entre os dois, verifica haver aspectos positivos de parte a parte, bem como aspectos em que cada uma das nações faz sentir a sua superioridade, tudo equacionado aos factores ambientais e climatéricos. Neste âmbito, chega até a mostrar a dependência do regime político<sup>609</sup> e a economia das nações<sup>610</sup> perante a situação geográfica dos estados. E tudo isto, analisado no contexto italiano e francês. As belezas da paisagem também tocam o viajante, a dimensão e grandiosidade das cidades, as igrejas e catedrais, e até as instituições civis<sup>611</sup>. No fim, e de modo assaz breve, aponta os aspectos que considera dignos de reprovação nos costumes franceses<sup>612</sup>.

Perante um documento desta natureza, torna-se impossível que um leitor não o tenha em mente como referência quando se decide abordar a *Relação da Embaixada a França em 1641*, de João Franco Barreto, em que o Monteiro-Mor do Reino e o Doutor António Coelho de Macedo se deslocam à corte de Luís XIII, em busca de apoio para o movimento de Restauração. No entanto, jamais o nome de Tasso é invocado, nem motivo algum parece existir à primeira vista para que o autor o faça. Diferentes são as circunstâncias, outros são os percursos e pouco em comum haveria para que este relato da viagem pudesse ser um caso de recepção produtiva da carta do poeta italiano. A extensão desta relação é outro factor que as

---

<sup>608</sup> *Idem, ibidem*, pp. 104-110.

<sup>609</sup> *Idem, ibidem*, p. 115. Enquanto os espaços ásperos e montanhosos favorecem regimes democráticos, as planícies proporcionam com mais facilidade as monarquias e sistemas políticos oligárquicos.

<sup>610</sup> *Idem, ibidem*, pp. 111-114. Tal como acontecera com o regime político, de modo semelhante, a economia das nações depende da respectiva geografia, no que respeita à agricultura, pela existência de rios navegáveis que permitem o desenvolvimento do comércio interno, da localização face a rotas comerciais externas, pelas condições favoráveis à construção de estruturas como moinhos e meios de desenvolvimento artesanal.

<sup>611</sup> *Idem, ibidem*, pp. 117-121.

<sup>612</sup> *Idem, ibidem*, pp. 123-125: “Non dimeno, tre costumi di Francia, de’ quali io ho notizia, a me non possono se non dispiacere. Il primo è barbarissimo molto: che il popolo in alcune parti ordinariamente nutrice i bambini di latte di vacca [...]. Ma sì come aborrisco questa usanza della plebe, così non lodo quella de’ nobili, che ciascuno abita ritiratamente ne’ suoi villagi e lontano dalle congregazioni delle città [...]. Il terzo costume,

distingue e, por conseguinte, os pormenores nelas incluídos. Contudo, a capacidade de observação presente em ambos os autores é a mesma, assim como as observações aos usos e costumes e até da corte do monarca francês. Como Joaquim de Carvalho refere, “é o livro da Embaixada opulento repositório curioso de utilíssimas notícias de usos e costumes, de lendas e pragmáticas, tanto das províncias de França pela Embaixada percorridas, como da côrte do seu então monarca Luís XIII”<sup>613</sup>.

Não se detendo sobre informações de carácter político, relacionadas com as negociações realizadas em Paris ou com o seu resultado, até porque se tratava de segredos de chancelaria e João Franco Barreto não pertencia à comitiva na qualidade de secretário de embaixada, mas apenas como secretário particular do embaixador Francisco de Melo, aqui encontramos um fiel relato de viagem, com referências ao séquito luzido e numeroso que a integrava. Permite reconstituir até ao pormenor todo o percurso da viagem, paragens, acontecimentos principais e descrever não só os lugares, e cidades, como referir os aspectos locais mais dignos de menção, numa espécie de diário pormenorizado<sup>614</sup>.

---

che io non lodo, è che le lettere, e particolarmente le scienze, abandonate da' nibili, caggiono in mano della plebe [...].”

<sup>613</sup> Joaquim Coelho de Carvalho, “Parecer redigido àcerca da reimpressão da obra intitulada ‘A Embaixada do Monteiro-mór e do Doutor António Coelho de Carvalho’”, p. VI, in: João Franco Barreto, *Relação da Embaixada a França em 1641*, loc. cit., pp. V- VII.

<sup>614</sup> Justino Mendes de Almeida (*op. cit.*, p. 14) refere igualmente parecer semelhante: “Prossegue, assim, uma espécie de diário, pormenorizado, que Barreto vai enriquecendo com anotações de ordem histórico-cultural, e, por vezes, de digressões um tanto extensas, como seja a que dedica à “cidade da Rochella”, “em memória do muito, que a todos os deste lugar devemos, em amor e benevolencia”. Mais vasta é, por isso, a descrição que consagra à cidade de Paris. A ‘Relaçam’ insere documentos de interesse, sendo de referir, para além das cartas régias, transcritas na íntegra, a “instrução” dada aos embaixadores, “para seu regimento”, redigida em Lisboa, em 21 de janeiro de 1641, na qual se contêm notícias relativas à aclamação de D. João IV, bem como a definição de certos princípios orientadores da política externa do monarca [...]. A obra termina com a transcrição de cartas de Luís XIV e da rainha, do cardeal Richelieu, do texto do tratado “das alianças, e capitulaçoens com França”, do “Poder dado por Sua Magestade aos ditos senhores seus Comissarios”, da relação dos navios da armada francesa, dos nomes dos acompanhantes do “general da armada” e dos Coroneis, que ficarão aqui para servir, & ajudar elRey nosso Senhor em as fronteiras contra Castella”.

Embora tendo em mente modelos literários que escassamente refere, ou quase omite, partilha da mesma atitude do Poeta italiano no que se refere à atenção com que observa o que o rodeia, e confessa:

“Conto que vi e refiro o que ouvi, sem acumular palavras inchadas e arrogantes; e os que com ellas querem fazer ostentação de sua sabedoria, advirão que differe muito huma Relação de huma Gigantomachia; porque, como disse Altamero:”Ridiculum est in oratione nihil aliud spectare, quam verborum ornatum”. Só tive respeito à verdade, e à autoridade de alguns Authores que consultei, àcerca de algumas antiguidades e histórias, que, de caminho, toco, por não molestar com o fio seco de huma relação o spirito de quem a lesse, como se verá no discurso seguinte.”<sup>615</sup>

No entanto, apesar dessa preocupação em se inserir numa tradição literária adequada, nestes textos de João Franco Barreto, por mais esforços que façamos, a presença de Torquato Tasso não passa de uma miragem, e se este último em nada parece contribuir para a teorização do poema épico, noutras obras de sua lavra, levanta-se o véu e começa-se a revelar que, não obstante, um silêncio tão prolongado, algum conhecimento das teorias tassianas sobre a epopeia e até da *Gerusalemme Liberata* Franco Barreto possuía, quanto mais não fosse de maneira superficial, tendo necessariamente em conta os temas abordados na sua obra.

Depois da tradução da *Eneida*, que dividiu em duas parte, publicadas em 1664 e 1667<sup>616</sup>, dá aos prelos a *Ortographia da Lingua Portugueza* (1671)<sup>617</sup>, em que expunha as regras a que, no seu entender, deveria obedecer a escrita do português. Da primeira, colhe-se a prova do seu interesse pela epopeia e, pela análise do texto, de como Virgílio constitui a matriz do discurso d’ *Os Lusíadas*, a ponto de se decalcar expressões perfeitamente

---

<sup>615</sup> João Franco Barreto, *Relação da Embaixada a França em 1641*, loc. cit., p. 6.

<sup>616</sup> João Franco Barreto, *Eneida Portuguesa*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1664-1670.

<sup>617</sup> João Franco Barreto, *Ortographia da Lingua Portugueza*, Lisboa, por João da Costa, 1671.

identificáveis da obra camoniana na tradução do poema latino<sup>618</sup>. Mas, para além disso, na linha do *Discurso Apologético*, não esconde a sua predileção: é responsável por uma edição d' *Os Lusíadas*, de 1663, “com os argumentos de João Franco Barreto e um epítome de sua vida”<sup>619</sup>; pelas *Rimas de Luís de Camões*, em três partes, de 1666-1669<sup>620</sup>; e pela das *Obras de Luís de Camões*, de 1669, também ela “com os argumentos de João Franco Barreto e por ele emendadas”<sup>621</sup>. Deste modo, sobre o valor da tradução da *Eneida* e do contributo que trouxe para a sua divulgação no contexto português da época, período em que as discussões sobre a epopeia eram um tema da ordem do dia, consideremos as afirmações de Diogo Marchão Temudo, revedor dos livros pelo Desembargo do Paço:

“[...] No autor se acha tudo junto, porque mostra na sua felicidade da tradução não termos que inventar as estranhas, e na língua portuguesa ser a tradução quase à latina, seguindo com tanto primor as regras da Arte, que sem adular a verdade da história, nem corromper a harmonia do verso, conserva inteiramente o sentir do Poeta, em todas as figuras, tropos e sentenças: dificuldades em que muitos tradutores perigaram, parecendo melhor a alguns seguir antes a ordem das palavras do que a verdade dos sentidos. Logre, pois, o Autor desta ‘Eneida’ os aplausos que a Pátria lhe deve, porque ele lha soube apropriar de maneira na língua materna, que me persuado, se pode igualmente gloriar com esta tradução, assim como se ensoberbeceu Mântua com o seu original.”<sup>622</sup>

Naturalmente lavrada em termos encomiásticos, esta apreciação tece os louvores ao tradutor, que a completa, antepondo ao texto poético um prólogo, que encerra uma verdadeira teoria seiscentista da tradução. Naturalmente que, com o passar do tempo, a tradução perde a

---

<sup>618</sup> Como Justino Mendes de Almeida (*op. cit.*, pp. 19 – 20) refere: “[...] O que me parece fundamental é que ler João Franco Barreto na sua versão da “Eneida” é ler Camões n’ “Os Lusíadas”: não há oitava em que se não reconheça a presença camoniana, seja no vocabulário, seja na própria intonação, seja nos latinismos sintáticos, enfim, no espírito que de toda a versão se destila.”

<sup>619</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1663.

<sup>620</sup> Luís de Camões, *Rimas*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1666-1669.

<sup>621</sup> Luís de Camões, *Obras*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1669.

<sup>622</sup> Diogo Marchão Temudo, “Parecer”, apud: Justino Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 19.

sua actualidade e Inocêncio Francisco da Silva, em pleno século XIX, não lhe tece tantos louvores, contrapondo-lhe, pelo contrário, algumas críticas<sup>623</sup>.

De qualquer modo, esta tradução da *Eneida* contribui para um maior conhecimento dos modelos épicos, ajudando a consolidar os fundamentos que servem de sustentáculo à discussão sobre a natureza e os códigos do poema heróico, ao mesmo tempo que pretende aproximar Virgílio de Camões, a ponto de se moldar a versão portuguesa de acordo com as características formais do poema camoniano.

Da *Ortographia da Lingua Portugueza*, embora com objectivos e conteúdos completamente diferentes, torna-se relevante sublinhar algumas referências que nela insere relacionadas com a polémica levantada a propósito do episódio do sonho de D. Manuel, assunto que, como vimos, havia dividido a crítica entre camonistas e tassistas. No que diz respeito à recepção de Tasso em Portugal, continua o crítico português a ignorá-lo por completo ou, pelo menos, a omiti-lo. Motivos de nacionalismo poderão justificar a exclusão de uma mera alusão ao nome de do Poeta italiano na sua obra, elegendo, assim, duas áreas para afirmação do seu patriotismo: a defesa do poeta nacional, Luís de Camões, evidente na generalidade da obras de Franco Barreto, e da Língua Portuguesa, mais presente nesta. Mas outro factor há ainda a considerar: perante a contraposição ao modelo camoniano de epopeia, poderá, pois, Franco Barreto omitir o nome do poeta de Ferrara porque, pura e simplesmente, não vê nele um autor canónico, e muito menos normativo, de acordo com as suas concepções estéticas, por fugir ao modelo que ele exalta e privilegia, concretizado na *Eneida* e levado à perfeição n' *Os Lusíadas*. Muito embora se centre no registo escrito da Língua Portuguesa, tal

---

<sup>623</sup> Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo III, Lisboa, na Imprensa Nacional, 1859, p. 380: “Posto que a tradução da ‘Eneida’ por Barreto seja em demasia paraphrástica, e que muitas vezes não reproduza fielmente o sentido do original, em razão das difficuldades da rima, a que o tradutor quiz sujeitar-se, todavia, a pureza e correcção de linguagem, com que foi escripta, juntas á louçania do estilo, e

facto não o impede, todavia, de fazer alusão a outros nomes, uns mais relevantes do que outros, das letras italianas nesta, como aliás nas outras obras suas<sup>624</sup>.

Ao abordar matérias estritamente linguísticas, no capítulo LII, respeitante aos acentos, sua variedade e uso<sup>625</sup>, trata da polémica em que, em tempos, participara, ao fazer uma súmula dos acontecimentos fundamentais, isto é, dos textos e intervenientes mais relevantes. Todavia, pelo modo como trata do assunto, tudo parece resolver-se de um modo simplista, já que, segundo a sua versão, toda a polémica havia resultado de um mal entendido, de uma leitura errada do texto camoniano, resolvendo-se a situação com uma correcção que Franco Barreto propõe e que se insere precisamente nesse capítulo da ortografia – mediante a introdução de um único acento:

“He tã importante a observancia destes acentos, que por falta della, foy mal entendido ã lugar do nosso Camões, Canto 4. est. 67. que he:

----- *No tempo que a luz clara*  
*Foge, & as estrelas nitidas que saem*  
*A repouso convidam, quando caem.*

Adonde disserã alguns criticos, & ã particular o Licenciado Manoel Pires de Almeyda, que o Poeta nã fizera consideraçã do tempo como devia: porque os sonhos dos Poemas Heroycos v ã ã ã de tres t ã pos, ou á prima noyte, ou á meya noyte, ou ante manhan. Que os sonhos da prima noyte são desestrados, & infelices; os da meya noyte nã saõ penosos, n ã trazem consigo calamidades totaes, & ã s, & outros carecem de certeza, como nota o Padre Cerda, sobre o 8. da Eneida: os de ante manhan saõ b ã asombrados, & verdadeyros, como adverte o mesmo no livro 2. da Eneida, Propter imagines minus perturbatas, cum primo somno perturbatur, confundanturque simulachra vaporum copia. Até aqui saõ palavras do critico, & logo mays abayxo declarando o lugar apontado do Poeta, diz, que o sentido delle he quando anoytece, & saem as estrellas a alumiar o mundo, & torna a afirmar, que aqui se entende o

---

a uma versificação quase sempre fluida e harmoniosa, fazem e farão sempre com que este trabalho não seja de todo esquecido, apesar de terem apparecido depois outras versões sem duvida mais perfeitas.”

<sup>624</sup> Angelo Poliziano, Antonio Fabro, Dante, Gabrielli, Gerardo Bonelli, Jacobo Mazzoni, Giovanni Battista Pio, Giovanni Battista Plaucio, Giovanni Battista Porta, Giorgio Bartoli, Giorgio Veneto, Giuseppe Scaligero, Giulio Cesare Scaligero, Marciano Capella, Aldo Manuzio, Paolo Beni, Pietro Bembo, Petrarca, e Trissino.

<sup>625</sup> João Franco Barreto, *Ortographia da Lingua Portugueza, loc. cit.*, Cap. LII: “Dos acentos, como, & quando se devem usar”, pp. 201-212.



principio da noyte. Respondeolhe doutissimamente o Doutor Ioã Soares de Brito cõ ã a apologia que tirou a luz [...].”<sup>626</sup>

Feita a sùmula da questã e apresentados os pressupostos que, no seu entender, motivaram a polémica, sente-se Franco Barreto em condições de sugerir alterações ao texto poético camoniano, a fim de satisfazer as exigências dos críticos e sanar, de vez, as questiúnculas entre os críticos portugueses:

“[...] por ã n ã elle, n ã Manoel de Faria & Sousa, ã o seu commento ao mesmo Poema advertiram, que pondo ã acento agudo ã o articulo á, á luz clara, fica conhecido ser o tempo do sonho á madrugada, como ã Critico queria, que dissesse Camões, sem gastar tantas palavras ã defender, o que per si nã avia mister defença, & he o sentido do Poeta; porque o tempo, que foge á luz clara, he o da manhan, & entã se diz, que caem as estrellas; & nesse mesmo sentido disse Virgilio.

-----*Et jam nox humida cælo*

*Præcipitat, suadentque cadentia sydera somnos.*

Porque o verbo cado, como diz Calepino, propriamente sinifica, ‘corruere, vel præcipitari, vellabi’: O que mais largamente provey ã ã discurso, que mãdey ao dito Manoel Pirez de Almeida, mandando-me elle as suas censuras, & qu ã tiver os seus papeys o achará entre elles. Assi que uma plica só, que he o acento, que nas impressões de Camões faltava ao articulo á, mudava tanto o verdadeyro sentido; de entã para ca, o fiz assinalar ã as impressões, que delle se fizeram, & emmendar outros muytos lugares, que andavão depravados [...].”<sup>627</sup>

E, deste modo, ousa depois adiantar outras propostas de alteração a diferentes passos do poema<sup>628</sup>, prática que justifica ter sido iniciada por Manuel Correia com a aquiescência do

---

<sup>626</sup> *Idem, ibidem*, pp. 207-208.

<sup>627</sup> *Idem, ibidem*, pp. 208-209.

<sup>628</sup> *Idem, ibidem*, pp. 209-211: “[...] De entã para ca, o fiz [...] emmendar outros muytos lugares, que andavão depravados; como ã os mesmos *Lusiadas* Canto 9. estancia 21. ã a qual andava nas primeyras impressões este verso.

Da primeyra co terreno seyo.

Adonde diz Manoel Correia, que primeyro o comentou, que (por lhe parecer o verso errado, como assi he) preguntara ao mesmo Camões, cujo amigo foy, como avia de ser este verso, & que Camões lhe dissiera, que assi mesmo pola figura dieresis, sendo que avia de ser syneresis, muyto usado ã tre os poetas Latinos, e nã foy o erro de Camões, mãs de Manoel Correia, considerando eu que aindaque assi fosse para o numero das silabas, nã corria cõtudo o sentido; emmendey;

próprio Camões<sup>629</sup>, parecendo ignorar toda a componente da polémica à volta da teorização e fixação dos códigos do poema épico.

Verificamos, assim, que só tardiamente, numa obra de grande fôlego, que irá permanecer inédita por séculos, sendo finalmente editada em 1982, a *Micrologia Camoniana*, é que João Franco Barreto acusa em variados passos o conhecimento da produção poética e teórica tassiana, sem o omitir, nem dissimular, como antes fizera, dado que seria impossível desconhecer-lá. Provavelmente, porque os tempos eram outros: a fase apaixonada da polémica estava por demais superada; a restauração nacional era uma realidade consumada e o patriotismo não passava por se traduzir numa oposição tão evidente a modelos estrangeiros. Torquato Tasso era um autor por demais aceito e admirado, estando o seu valor reconhecido a par do de Camões, passível, pois, de ser citado sem perigo de comprometendo ou

---

Com a primeyra do terreno seyo.

Como ã muytas impressões se veja; porque o que o poeta quiz dizer he, que Venus tinha muytas ilhas ã o mar Oceano, que confina cõ a primeyra do mar Mediterraneo (que entende por terreno seyo) a qual he a ilha de cadiz, que assi lhe chamavã & aos que do Oceano navegavam para o Mediterraneo, nã ha duvida que ella he a primeyra que se oferece: & o diz Pomponio Mella lib.2.c.7. Gades Insula, qua egressis fretum obvia est.

Outro lugar andou nã menos corruto, ã a primeyra Ode á L ã a, est. 7. onde dizia;

Para ti guarda o sitio fresco de Illio.  
Suas sombras fermosas,  
Para ti no Erymantho o lindo Epilio.

Adonde emmendey Opilio, que he o pastor de ovelhas, como fingem a Endymian & ã outros muytos lugares, que por brevidade deyxõ; & ultimamente na impressam proxima passada, no anno de 1669, todos os cantos da criaçã do homem; suposto foy meu trabalho todo baldado, porque na emprenta lhe trastornãram as outavas, desencayxandoas quasi todas de seus lugares, & pondo uma, onde deviam de estar outras, o que tudo sucede por falta de correctores, que assistam ás emmendas das erratas, que nossos impressores cometem exorbitantemente, como se verá na minha Eneida Portugueza, de que nenhuma folha pude emmendar, por viver fóra de Lisboa, & teve de mays a mays outra desgraça; & foy, que quando lhe fiz as erratas, intentey por sobre algumas mays notaveys ã s remendinhos, cõ as emmendas, & por essa razã nã as notey cõ as outras, & despoys assi porque nã pude conseguir fazeremmas, como por sercousa trabalhosissima, ficarãram os erros como estavaõ, sendo tã deformes, que me pareceo b ã advertillos aqui, para que cada qual os possa emmendar, ou conhecer.”

<sup>629</sup> Segundo Aníbal Pinto de Castro refere (“Prefácio”, in: João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., p. I), parece ter sido logo o próprio Poeta a sentir a necessidade de fazer acompanhar o texto do seu poema de um comentário esclarecedor, capaz de elucidar as dúvidas suscitadas na sua leitura e Diogo do Couto o primeiro a quem formulara o pedido de o elaborar. No entanto, o primeiro testemunho seguro dessa crescente dificuldade de compreensão da epopeia, surge com a primeira edição comentada pelo Licenciado Manuel Correia, em 1613, que volta a referir ter sido solicitado pelo próprio Camões a empreender tal tarefa. Logo no prólogo intitulado “O Commentador ao Leitor”, apresenta os motivos que o levaram, pois, a responsabilizar-se por uma edição desta natureza. Veja-se, pois, a este fim, Luís de Camões, *Os Lusíadas do grande Lvis de*

conotações de ordem política. Assim se justificará a frequência do aparecimento de referências ao seu nome e obra numa fase já adiantada da escrita de João Franco Barreto. Como sublinha Aníbal Pinto de Castro, o crítico integra-se “num dos momentos mais importantes da corrente metatextual que, sobre tal matéria [*Os Lusíadas* ], acompanhou o desenvolvimento da nossa literatura barroca, trazendo-lhe uma dimensão de relevante significado nos domínios da teorização poética e da crítica literária”<sup>630</sup>. E a *Micrologia* representa um momento de excelência por se tratar de uma obra fundamental para o conhecimento da recepção contemporânea da produção poética anterior, bem como para a caracterização de uma época ou da dinâmica dos códigos estéticos vigentes<sup>631</sup>. É neste contexto que se insere a teorização do poema épico e adquirem particular relevo as ideias directamente colhidas nas páginas que Torquato Tasso sobre tão controversa questão. Seguindo modelos já existentes para obras de índole semelhante<sup>632</sup>, estaria concluída por volta

---

*Camoens, Príncipe da Poesia Heroica*. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa [...]. Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1613, p. [3v].

<sup>630</sup> Aníbal Pinto de Castro, Prefácio” a João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., p. VII. Aliás, logo na página I, refere-se de igual modo: “[...] O trabalho de Franco Barreto vinha integrar[-se] na abundante corrente hermenêutica suscitada pela obra de Camões.

Desde muito cedo, com efeito, se fizera sentir a necessidade de explicar os textos camonianos, mediante um comentário interpretativo que os tornasse mais facilmente decodificáveis para o leitor menos industriado nos primores da erudição humanística, sobretudo no que tocava à simbologia mitológica e às referências históricas ou geográficas.”

<sup>631</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XII. A propósito da profunda bagagem cultural, que Franco Barreto patenteia de modo particular nesta sua obra, continua Aníbal Pinto de Castro: “A leitura dos escritos de João Franco Barreto comprova com inquestionável clareza a posse de uma vasta – tão vasta que por vezes se torna confusa! – bagagem humanística, cujas componentes principais podem, grosso modo, identificar-se com a cultura greco-latina (dos historiadores aos filósofos, passando pelos oradores, pelos poetas, pelos teorizadores de Rétorica e de Poética e pelos mitógrafos), com o saber medieval, sobretudo daqueles autores que o Renascimento não enjeitara, com as literaturas modernas de Itália e de Espanha, e com a Sagrada Escritura, cujo conhecimento completara pela leitura dos Padres da Igreja e dos exegetas mais em voga.

Deste modo se explicam as orientações e preferências demonstradas na sua obra, onde se individualizam, como linhas dominantes de labor, o tradutor, o antiquário historiador, o ortografista e, principalmente, o camonista, não contando com uma ou outra veleidade poética por conta própria. E a sublinhar um trabalho desenvolvido em tão variados campos, uma deliberada intenção pedagógica que, pela sua largueza de projectos, quase pode considerar-se enciclopédica.”

<sup>632</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. XX-XXI: “[...] No seguimento da elaboração do Índice de nomes próprios d’Os Lusíadas e tendo com toda a evidência presente a *Espositione di tutti i vocaboli e luoghi difficili de Dolce*, que acompanhava a edição do Orlando Furioso de Ariosto por ele utilizada, se aplicou por longos anos à recolha e ordenação dos materiais para a obra que agora pela primeira vez logra a letra de forma – a *Micrologia*.”

de 1672<sup>633</sup> e propunha o autor que a *Micrologia* viesse afastar qualquer sombra de dificuldade na interpretação quer d'*Os Lusíadas*, quer das *Rimas*<sup>634</sup>. Naturalmente que, entre todas as minuciosas e extensas entradas inseridas nesta obra<sup>635</sup>, não faltam necessariamente as que abordam questões de natureza teórica e, mais especificamente, preceitos que presidem à composição de um poema heróico. Múltiplas e de diferente cariz eram, pois, as fontes de que se serviu, fossem elas de teor filosófico, teológico, geográfico, historiográfico, mitológico ou literário<sup>636</sup>. Os autores antigos, a Sagrada Escritura, os modernos – portugueses, castelhanos e italianos –, são os que predominam<sup>637</sup>. Entre estes últimos, a par de Dante, do comentário de Cristoforo Landino à *Commedia*, de Petrarca e de Sannazaro, ou Ariosto, com os comentários de Ludovico Dolce e Simone Fornari, privilegia já explicitamente a *Gerusalemme*, de Torquato Tasso.

Animado por uma autêntica devoção a Camões, encontra-se na *Micrologia* um verdadeiro comentário ao texto camoniano, chegando a retomar e a transcrever numerosos e largos passos de Manuel Correia, citando-o ou nem isso, segundo hábito daquela época<sup>638</sup>. É neste contexto que as questões de ordem poética, verdadeiros excursos teóricos ou críticos, em que contempla Aristóteles, Horácio, Castelvetro, Scaligero ou Cascales, teriam de incluir necessariamente Torquato Tasso. Além disso, os comentários que tece a vários poetas latinos,

---

<sup>633</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXI: “Ultimadas as licenças em Dezembro de 1672, ficou o original à espera de mecenas que quisesse sustentar os encargos da impressão, como aconteceu a tantas obras suas.”

<sup>634</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXI: “Trata-se de um erudito vocabulário camoniano que, como acentuava no seu parecer o jesuíta P.<sup>e</sup> Domingos Leitão, encarregado de rever o original para a concessão do imprimatur, se revestia de “muita utilidade para os curiosos, que dezejam alcançar com o estudo, as antiguidades que lhe fugiram com o tempo”.

<sup>635</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXI: “Ultrapassando a simples explicação dos “nomes próprios, historias, fabulas nomes peregrinos, e lugares escuros”, contidos n’ *Os Lusíadas*, nas *Rimas* e nos autos camonianos, o Autor alarga-se em extensas e minuciosas considerações, aduz autoridades, citações ou provas, discute opiniões, confronta pontos de vista, de modo a esclarecer tudo quanto, nos textos camonianos, se lhe afigurava susceptível de oferecer dúvidas ao leitor contemporâneo, fosse qual fosse o seu grau de cultura.”

<sup>636</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXII.

<sup>637</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. XXII-XXVII.

<sup>638</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. XXIX-XXX.

castelhanos ou italianos apontam na mesma direcção: a de mostrar a excelência do poema camoniano, não menosprezando outros modelos como a *Gerusalemme*, ao mesmo tempo que denuncia a primorosa preparação humanística recebida no Colégio de Santo Antão<sup>639</sup>.

Embora de modo fragmentário, aborda os aspectos fundamentais do poema épico, atribuindo particular relevo ao da unidade de acção na diegese, que sempre foi um dos temas que maior atenção ao longo dos tempos em todas as polémicas levantadas sobre este assunto, desde a de Tasso com a *Crusca*, até àquela entre camonistas e tassistas. Remetendo para exemplos, sobretudo retirados dos Poemas Homéricos ou da *Eneida*, define este princípio e concilia harmoniosamente com ele a necessidade de variedade de acontecimentos e de personagens, confirmando a mais perfeita observância de todos eles na fábula d' *Os Lusíadas*. Partindo dos comentários de Manuel de Faria e Sousa e evocando a autoridade quer do Estagirita, quer de Francisco Cascales, aborda esta questão do seguinte modo:

“Foy o intento de Faria querer livrar o Poeta da calumnia, que alguns detratores lhe poem, dizendo que nam soubera constituir uma só açam a sua fabula (fabula chama Aristoteles em a poetica à mesma composição das cousas) sendo tam importante em o poema Epico que chamamos heroico que se tem per toda a sustancia sua. Porem nam sey eu atégora porque o nosso Poeta faltasse a este tam essencial fundamento; sabendo dizer o filosofo, sem quem nesta materia nam podemos dizer cousa alguma, como juiz que he de toda a contenda, que a fabula verdadeyramente he uma, porem nam como alguns cuydam, porque trate somente de um; que muytas cousas de diferente genero soem suceder a um de maneyra que algumas dellas nam constituem açam que seja uma, e semelhantemente se dão muytas acções de um só omem; das quaes nam resulta açam que se possa dizer uma. Polo que o mesmo Aristoteles condemna aquelles poetas, que compuseram a Heracleida, a Theseida e outros semelhantes poemas; os quaes escreveram nelles todas as façanhas de Hercules e Theseo, cuydando que poys tratavam de uma pessoa

---

<sup>639</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXXIII: “Não lhe faltava [...] a preparação humanística recebida no Colégio de Santo Antão e posteriormente desenvolvida por conta própria, mediante leituras dos teorizadores mais seguidos pelo gosto barroco, como a Poética de Aristóteles, a Epístola aos Pisões de Horácio, a Poética vulgarizzata ed sposta de Ludovico Castelvetro, publicada em 1570 e por ele lida com mão diurna e nocturna, segundo afirma, os Poeticos libri septem de Julius Caesar Scaligero, as Tablas Poeticas de Francisco Cascales (Murcia, 1617), entre outros de menor significado.

E de não esquecer ainda, como complemento desta preparação, os comentários a vários poetas latinos, castelhanos e italianos, já mencionados.”

tinham licença para escrever todos seus feytos. E nam he assi, dom Francisco Cascalles, cujo parecer sigo em suas taboas poeticas, que nam será a fabula simpres e una, porque trata somente de um, senam porque imita acção de um, o que muito bem previo Homero (continua Cascalles) como excellente conhecedor de todas as cousas altas e misteriosas, fosse per arte, ou por natural divino: porque na Odysea nam compredeo todas as cousas que socederam a Ulysses, como havia sido ferido em o monte Parnaso e haver se fingido louco em meyo dos Principes Gregos: porque isto nam parecia unir se à materia proposta, nem verissimil, nem necessariamente: mas poz somente aquillo, que podia constituir uma só acçam, a qual se chama Ulysea: e nam Illiada, nam tomou por acção todo o successo Troyano, desde o roubo de Helena até à ruina de Troya, senam uma só parte della, que foy a ira de Achilles, occasiam, de que os Gregos padecessem com sua ausencia tantos trabalhos, e aplacada com a morte de Heytor, e trocada a fortuna dos Gregos em boa, dá fim ao poema.”<sup>640</sup>

E assim continua depois com o exemplo da *Eneida*, sempre numa atitude pedagógica e num discurso extremamente claro, de modo a deixar transparentes os conceitos e critérios que utiliza, tratando de apresentar num primeiro momento uma definição tão completa quanto possível e, depois, ilustrando-a com exemplos retirados de obras que não oferecessem já qualquer motivo de discórdia e fossem por todos aceitas como modelos. Quando o tema em análise oferece diferentes perspectivas de abordagem, só posteriormente as apresenta, a fim de não deixar dúvidas no espírito do leitor. É assim que trata da unidade de acção, e sempre colado às posições expostas por Cascales, introduz a noção de episódio no poema épico, justificando a sua necessidade, ao mesmo que a distingue do conceito que procura tornar claro:

“Mas há se advertir (notem os críticos, que tudo he do mesmo autor) que a cousa se diz uma de duas maneyras; ou quando he por si só, e separada das demays, ou quando he composta de muytos, e reduzida em uma. Do primeyro modo nam se pode chamar fabula uma, porque se constara de uma só acção, totalmente livre de outras, viria a ser por extremo breve e concisa. De outro modo se diz a fabula uma, sendo composta de varias acções, encaminhadas a um fim, e de tal maneyra entre si conformes, que venham a fazer uma só acçam. A diversas acções necessarias são diversas pessoas, mas nenhuma dellas há de fazer bando de per si; nem desviar se do principal proposito, nem chegar à pessoa, per que se

---

<sup>640</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., pp. 478-479.

constitue a fabula. Finalmente acabada a aççam desta pessoa, todas as demays hão de estar acabadas. Todo Poema (notem mays) para que seja um, convem que tenha um inteyro e perfeitoy contexto de cousas imitadas a qual se chama fabula, que o ser um o sugeyto que se trata faz que a fabula seja tambem uma.”<sup>641</sup>

Todo este reforço de natureza teórica serve de escudo para se poder defender de quantos criticavam abertamente o seu Poeta. Perante tais ataques, recorre, então, para deixar bem transparente a sua isenção, à autoridade de Torquato Tasso, traduzindo e aproveitando de forma encomiástica excertos significativos das *Lettere Poetiche*:

“Parece me que com isto temos satisfeytos aos detratores do nosso Poeta; mas contudo ouçamos ao grande Torquato Tasso, com quem tanto nos quebram a cabeça. Diz poys em a primeyra Epistola das suas praticas, escrevendo a Scipiam Gonzaga, Patriarca de Jerusalem, estas formaes palavras, se bem vertidas em Portuguez.”<sup>642</sup>

Assim introduz o texto tassiano, para de seguida traduzir as partes seleccionadas, importantes de modo a construir a sua argumentação, e contrariamente ao que faz com outras fontes de que se serve, ser suficientemente honesto, identificando a carta utilizada, talvez porque recorre a textos por demais conhecidos pelos seus detratores. Ao aprofundar a questão da unidade de acção, relaciona-a com a proposição do poema e, por isso, é coerente as razões de matriz tassiana que aí procura e transcreve:

“Eu per conceder gram parte a Gofredo (assi começa a dita Epistola) em a açção, tinha ordenadas as batalhas de modo, que V. S. as leo, e necessario me parecia atribuir lhe muito por que mays que muyto lhe hé atribuido, nam só da verdade mas da fama. Despoys que pareceo ser de outro modo, e

“Io, per conceder gran parte a Goffredo nell’attione, avea ordinate le battaglie in quel modo che Vostra Signoria ha lette; e necessario mi pareo d’attribuirli molto, se più che molto gli è attribuito, non solo dal vero, ma dalla fama. Ma poi ch’è paruto altrimente e ch’in alcune cose s’è tolto

---

<sup>641</sup> *Idem, ibidem*, p. 480.

<sup>642</sup> *Idem, ibidem*, p. 480.

que em algumas cousas se lhe tirou algum tanto, e se lhe tirará, para dar aos outros, creio que seja necessario mudar em parte a preposiçam, isto hé, propus nam o Capitam primeiro, e os cavalleyros em consequência, mas primeyro os cavalleyros e o capitam nam em consequência, mas do modo que V. S. verá, direy poys

L'arme pietosa, e i cavalieri, i canto  
Che della croce si signar de Christo ec.  
[sic]”<sup>643</sup>

alquanto o si torrà a lui per dare ad altri, credo che sia necessario mutare in parte la proposizione; cioè proporre, non il capitano prima e i cavalieri in conseguenza, ma prima i cavalieri et il capitano, non già in conseguenza, ma in quel modo che Vostra Signoria vedrà. Dirò dunque:

L'arme pietose e i cavalieri i' canto  
Che de la croce si segnar di Cristo.  
Quant'operar sotto Goffredo, e quanto  
Seco soffrir nel glorioso acquisto.”<sup>644</sup>

Como vemos, ao abordar a questão da unidade da acção e o modo como esta se evidencia de imediato na proposição, adianta, apropriando-se agora das afirmações tassianas, utilizando-as em proveito próprio, na argumentação que vem reforçar as suas ideias, comprovando em simultâneo as excelências do poema camoniano:

“Considerem bem os criticos esta preposiçam e combinem na com a do nosso poeta que claramente veram serem entam semelhantes, que parece quiz Torquato imitá-lo aqui: perque o mesmo vem a ser As armas e os Cavalleyros, que as Armas e os Barões e ainda o Si Signar de Torquato, diz com os assinalados de nosso Poeta. Perque ainda Torquato a mudou despoys, em

*Canto l'arme pietose, e'l capitano,  
Ch'l gram Se polesero ec.<sup>a</sup> [sic]*

nam foy per entender que nella se comprendiam varias acções como alguns crem na de nosso Poeta.”<sup>645</sup>

---

<sup>643</sup> *Idem, ibidem*, p. 480.

<sup>644</sup> Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 1995, pp. 180-182. No entanto, Franco Barreto, pelas referências feitas no seu texto e pelo número atribuído a cada carta que utiliza, permite identificar a edição das *Lettere Poetiche* de que se serviu (Torquato Tasso, *Discorsi del Signore Torquato Tasso dell'Arte Poetica et in particolare del Poema Heroico. Et insieme il Primo Libro delle Lettere scritte a diversi amici, le quali oltra la familiarità, sono ripiene di molti concetti, et avvertimenti poetici a dichiarazione d'alcuni luoghi della sua Gerusalemme Liberata. Gli uni, e l'altre scritte nel tempo, ch'egli compose detto suo Poema. Non piu stampati*. In Venetia, ad istanza di Giulio Vassalini, 1587), ou seja um exemplar da 1ª edição ou de uma edição que seguia a ordem das cartas nela dispostas. No nosso trabalho, e uma vez identificadas as cartas em questão, faremos todas as referências à edição mais recente, acima indicada.



E retoma depois a carta, intercalando explicações sempre que julga oportuno para esclarecimento do leitor, com o objectivo de apresentar casos concretos invocados pelo próprio Tasso, mas que tenham igualmente validade para *Os Lusíadas*. Nesse sentido, à unidade de acção articula-se a questão da unidade de personagem:

“Consta da mesma Epistola, que prossiguindo diz, o propor muytos, onde um seja eminente he licito, a quem entende cantar de muitos e temos o exemplo em Apollonio, se me bem lembro, per que o perdi na volta que de Veneza fiz, mas sem engano creyo que assi he. O Barga (chamava se elle Pedro Angelo Barga, pessoa de quem o Tasso em suas Epistolas faz grande memoria, e a quem a sua está muito obrigada) propunha do Gofredo, nem algum particular, mas os Heroes, (que he o mesmo que Barões, como em seu lugar diremos).”<sup>646</sup>

“Il proporre molti, ove sia alcuno eminente, è lecito per ragione a chi intende di cantar di molti: e v'è l'esempio d'Apollonio, se ben mi rammento, perché il perdei nel ritorno di Venezia; ma senza fallo credo che sia così). Il Barga proponeva, non Goffredo, né alcun particular, ma gli eroi.”<sup>647</sup>

Prosseguindo com o mesmo assunto, a unidade de acção, mas agora quando o herói não é único, de modo a possibilitar até que o leitor eleja um de sua simpatia, procura Franco Barreto abordar a questão noutra perspectiva, confrontando a Epopeia com a Tragédia. Para isso salta para a Carta Poética 25, na edição que consulta:

“E na Epistola 25.Quanto eu direy isto somente, que se a unidade de muytos he licita na Tragédia, muyto mays deve ser licita na Epopeia: assi o prova toda a rasam,

“Signore, da i quali so ch'è amato altrettanto il mio poema quanto da me, dirò questo solo: che, se l'unità di molti è lecita nella tragedia, molto maggiormente deve

---

<sup>645</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., pp. 480-481.

<sup>646</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 481.

<sup>647</sup> Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, loc. cit., pp. 182-183.

se bem faltam autoridades; autoridades, digo, de poetas, nam de lugares de Aristoteles. Mas trez sam as Tragedias de Euripides, em que a unidade hé uma de muytos, e sam as Fenissas, as Suplicas, e as Troyanas, e são as mesmas. as Fenissas, e as Troyanas das mays bellas, das mays caras, das que mays estimadas sam, e mays agradam. Ora para que Diabo, se bem nam há exemplo de quem o haja feyto na Epopeia, senam o de Appollonio, de Stacio, e Quinto Celebro [sic] que nam sam de primeyra classe como Euripedes, porque Diabo digo, nam deve ser licito na Epopeia? Prosegue o intento, e assi logo mays abaixo diz: E que seja verdade a rasam com que se presta a unidade, que he a mays eficaz, antes he só a que se usa, hé tirada do fim, que o fim deve ser um e as cousas devem atender ao fim. E se Aristoteles (passando uma só regra) tivera por necessaria a unidade da pessoa tambem (note-se) devia dizer que as cousas devem tender a um fim, e dirivar de um principio. Se bem quando assim o dissera, que nam disse ainda ahi haveria uma amiga interpretaçam; porque um ajuntamento de muitos em um, hé um principio só, se bem composto, e nam simples, e a unidade da Epopeia, segundo elle afirma, deve mays ser mistica [sic], que a Tragica, ec.<sup>a</sup>648

esser lecita nell'epopeia: così prova ogni ragione, se ben vi mancano auttorità; auttorità, dico, di poeti, non di luoghi d'Aristotele.

Ma tre sono le tragedie in Euripide, in cui l'unità è una di molti; e sono le Fenisse, le Supplici e le Troiane: e sono, almeno le Fenisse e le Toiane, delle più belle, delle più care, quelle che sono state più stimate e più piacciono. Or, per che diavolo (se ben non ci è essemplio di chi l'abbia fatto in epopeia, se non quello d'Apollonio, di Stazio e di Quinto Calabro, che non son della prima bussola, come Euripide) per che diavolo, dico, non deve esser lecito nell'epopeia? [...]"649

"[...] E che sia vero, la ragione con cui prova l'unità, ch'è la più efficace, anzi è la sola ch'usa, è tolta dal fine: ché'l fine deve esser uno, e le cose debbono tendere ad un fine. Or a questa benedetta unità di fine tanto riguarda la mia unità, quanto quella d'Omero. E s'Aristotele avesse riputata necessaria l'unità della persona ancora, dovea dire che le cose debbon tendere ad un fine e derivar da un principio: benché, quando anco così avesse detto, che non ha, vi sarebbe amica interpretazione: perché una adunanza di molti in uno è un principio solo, se ben composto, e non semplice; e l'unità dell'epopeia, second'egli afferma deve esser più mista che la tragica."650

Confrontando os dois géneros, a existência de diferentes acções incluídas nos episódios é entendida como um meio de enriquecimento da acção principal, desde que seja

---

<sup>648</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., pp. 481-482.

<sup>649</sup> Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, loc. cit., pp. 272-274.

respeitado o princípio de todas apontarem para um único fim, numa única direcção. Como tal, não esqueçamos que tais reflexões expostas por Tasso resultam igualmente da polémica que o tinha oposto à Academia da Crusca, precisamente quando pretende mostrar a diferença que existe entre um poema épico-cavaleiresco, cujo modelo mais acabado era o *Orlando Furioso*, de Ariosto, e uma verdadeira epopeia, que Tasso pretende contrapor, avançando com a sua *Gerusalemme Liberata* como protótipo. Enquanto o primeiro, segundo as suas teorias se caracteriza pela existência de um número indefinido de acções paralelas que apenas se articulam no fim da diegese, depois de se terem mantido paralelas ao longo do poema, a epopeia, apesar de poder incluir um número indefinido, embora razoável, de acções, apenas conta com uma única acção de suporte<sup>651</sup>. No entanto, não deixa de ser curioso verificar como João Franco Barreto domina (e com profundidade!) a teoria de Torquato Tasso acerca do poema épico, a ponto de a ele ir buscar os argumentos para combater os seus detractores e defender a primazia do poema camoniano. Será, pois, seu objectivo demonstrar como, mesmo seguindo os princípios e normas enunciados pelo Poeta italiano, *Os Lusíadas* conseguem respeitá-los com todo o rigor. Não admira, assim, que comente:

“Nam parece, é verdade, senam que Turquato Tasso tomou por empresa, defender nosso poeta das falsas calunias de ignorantes emulos, e assi nam podemos deyxar de continuar com elle, ainda que pareça prolixo, e exceder o que em o titulo desta obra prometo; porque de nenhuma maneyra poso sofrer ouvir

---

<sup>650</sup> *Idem, ibidem*, pp. 276-278.

<sup>651</sup> Na edição mais completa da obra tassiana que até hoje se publicou, à responsabilidade de G. Rosini (Pisa, Capurro, 1821-1832), constituída por 33 volumes, em seis deles estão reunidos mais de oitenta textos produzidos ao longo da polémica desencadeada pela publicação da *Gerusalemme Liberata* e tendo como principais contendores Torquato Tasso e os membros da Academia da Crusca. Num entrançado de textos, com declarações, respostas e contra-respostas, os temas que fluem com a naturalidade de um debate, com avanços e recuos, mediante a discussão e a revisão dos conceitos abordados, a retomada de ideias para se avançarem outras, num fluxo e refluxo, que situações desta natureza envolvem. Múltiplas são as vezes em que a ideia da unidade de acção ou a da existência de várias acções paralelas, divergentes no início e convergentes no final, a ponto de este assunto constituir uma pedra de toque na distinção da “epopeia” perante romance ou poema épico-cavaleiresco, representados pelos respectivos modelos: a *Gerusalemme* e o *Orlando Furioso*.

mal de Camões, de quem com muyta rasam podemos dizer, o que Seneca lib. de Tranquil. an. de Canio Julio, vir in primis magnus.”<sup>652</sup>

E volta às *Lettere Poetiche* tassianas, apresentando por vezes uma tradução controversa e com cortes que em nada contribuem para a exposição clara das ideias que pretende apresentar ou rebater, mas agora para introduzir um novo aspecto relacionado com a figura do herói – o de que a unidade de acção depende directamente da unidade de herói e esta unidade implica que o herói não seja colectivo, mas individual:

“Diz poys Torquato em o fim da Epistola undecima, escrita ao Senhor Lucas Scalabrino, desta sorte: A diferença entre mim,...ec.a (sic) assaz disputável e per ventura disputável entre aquelles que entendem a arte interiormente e esta... quer... (sic) que a acção do poema nam só uma mas de um, e de certo numero, na especie, ainda que a segunda confiçam nam se ache já mays, nem expressa, nem acenada de Aristoteles: e funda se sobre o exemplo dos Poemas Homericos, e sobre algumas rasões suas. Quero eu que a acçam necessariamente seja uma, e que possa ser de um numero mas que possa tambem ser em o poema heroico, nam em outros poemas, uma de muytos com tanto que aquelles muytos convenham juntos debayxo de alguma unidade, e que esta tal unidade de muytos, como que absolutamente seja menos perfeyta, hé menos perfeyta em a Tragedia, na Epopeya contudo (tal hé a sua natureza) seja mays perfeyta; e isto se prova com a rasam, e com as autoridades de Aristoteles.

“La differenza tra [Sperone Speroni] e me, assai disputabile, e forse sola disputabile fra coloro ch'intendono l'arte a dentro, è questa. Vuole [lo Speroni] che l'attione del poema sia non solo una ma d'uno, e d'uno “numero”, non “specie”; benché la secnda condizione non si trovi mai espressa né accennata da Aristotele; e si fonda sull'esempio de' poemi omerici e sovra alcune sue ragioni. Voglio io che l'attione debba necessariamente esser una e che possa esser d'uno “numero”, ma che possa esser ancora, nel poema eroico, non in altri poemiuna di molti, pur che que' molti convengano insieme sotto qualche unità; e che questa tale unità de' molti, come che assolutamente sia meno perfetta, è meno perfetta nella tragedia; nell'epopeia nondimeno (tale è la sua natura) sia più perfetta: e ciò si prova con ragione e con autoritad'Aristotele.

Il Barga, per quanto mi scrisse il signor Scipione, mostrò d'esser della mia opinione; ora, non se n'accorgendo, non solo passa, ma

---

<sup>652</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., p. 482.

O Barga, segundo me escreveo o Senhor Scipiam, mostrou ser da minha opiniam ec.<sup>a</sup> Mais abaixo: He poys necessario firmar se sobre algum primeyro passo, e nelle fazer se forte, que a aççam pode ser de muytos em um, de maneyra porem, que alem do principal, os outros concorram tambem como participes da Vitoria. Isto só se pode defender e sustentar, se despoys do discurso de muytos annos conheço cousa alguma. Os outros, que ao primeiro impeto parecem fortes, com isto se rendem. E sabey que..... (sic) se ri de todas as outras defensas, e destas, se bem nam o mostra, tem medo, e se indina, contra quem nelle lhe falla ec.<sup>a</sup>653

precipita inevitabilmente nell'opinione del [lo Sperroni]; [...]<sup>654</sup>

[...] Bisogna dunque fermarsi sovra quel primo passo et in quel farsi forte: che l'attione possa esser una di molti in uno; talmente però che oltre il principale gli altri concorrano ancora come participi della vittoria. Questo solo si può difendere e tenere, se dopo il discorso di molti anni conosco cosa alcuna. Gli altri, che paiono forti, al primo impeto saranno presi. E sappiate che lo [Speroni] si ride di tutte l'altre difese; e di questa sola, se ben nol mostra, ha paura, e va in colera con chi gliene parla.<sup>655</sup>

Depois, Franco Barreto enuncia novo excerto de outra carta, a décima sexta (desta vez dirigida por Tasso a Scipione Gonzaga, Patriarca de Jerusalém, ainda sobre o mesmo argumento, em que polemiza contra Castelvetro), mas onde o crítico português acaba por vislumbrar a possibilidade de fundamentar a sua defesa de Camões. Alguns críticos havia que acusavam Camões de ter preferido um herói colectivo – o peito ilustre lusitano –, a um herói individual e de tal facto fugir aos princípios canónicos do poema épico. Inicialmente, João Franco Barreto procura encontrar argumentos em que, admitindo tal hipótese interpretativa, pudesse justificar a opção camoniana e, por conseguinte, sair em defesa do poeta. Nesta matéria, admite Torquato Tasso a possibilidade de um herói colectivo e, ao fazê-lo, adianta que tal situação não viria pôr em causa a existência da unidade de acção, reconhecendo-se até maior dificuldade em a alcançar – caso em que o engenho do Poeta terá, necessariamente, de ser posto à prova. Como a seguir se expõe, Franco Barreto recorre sem qualquer problema à

---

<sup>653</sup> *Idem, ibidem*, p. 482.

<sup>654</sup> Torquato Tasso, *Lettere Poetiche, loc. cit.*, pp. 107-111.

tradução das palavras do Poeta italiano para a apresentação dos argumentos que, no caso, poderia aduzir:

“Em a Epistola 16. escrita ao mesmo Patriarca de Jerusalem, a quem as mays deste livro foram feytas quisera (diz) contudo que se calasse, como eu distingo a aççam de um, da aççam de muitos, porque certo hé novo pensamento; os outros usam bem este termo de um e de muitos, mas nam o declaram assi, antes o passam, como cousa notoria; no que todavia me parece, que erra o Castelvetro mesmo, que poem a distinçam, tomando a aççam de um, por aççam de muitos. Tornando a ler o Castelvetro achei uma opiniam do meyo, entre a minha opiniam e a de ... (sic) Nam exclue elle a acção, uma de muytos da Epopeya, antes afirma, que se pode recolher, com muyto louvor; atribue porem o soberano louvor à acção uma de um, porque nella se manifesta maravilhosamente o engenho do Poeta, que ee uma acção de um, acha tanta variedade de accidentes; a qual variedade toda se reconhece do engenho do Poeta, e nada da materia nua. Eu como quer que tenha algumas razões probabilissimas contra esta opiniam, como me parece ter algumas necessarias contra a primeira do... (sic) não posso, por fallar ingenuamente deyxar de a louvar. Quando aquillo que elle pressupõem por factos, fosse facto, ou factivel na Epopeia de guerra; mas esta tem grande variedade, que nos pressupoem, nam só nam a vejo em Homero, mas vejo ainda nelle (e Aristoteles o nota)

“Però desiderarei che fossero ben informati delle mie ragioni, che non mi paiono disprezzabili a fatto: vorrei nondimeno che fosse tacciuto com'io distingo l'attione d'uno da l'attion di molti, perché certo è nuovo pensiero. Gli altri usano questo termine, d'uno e di molti; ma non lo chiariscono così, anzi se la passano come cosa nota: nel che nondimeno parmi ch'erri talora il Castelvetro stesso, che pone la distinzione, prendendo attion d'uno per attion di molti.

Rileggendo il Castelvetro ho ritrovata un'opinione di mezzo fra l'opinione del [lo Speroni] e la mia. Non esclude egli l'attione una di moltidall'epopeia; anzi afferma che si può ricever con molta lode: attribuisce nondimeno la soprana lode a l'attione una d'uno, peroché in essa si manifesta meravigliosamente l'ingegno del poeta, che in una attion d'uno trova tanta varietà d'accidenti, quanta trovò Omero nell'ira d'Achille: la qual varietà tutta si riconosce dall'ingegno del poeta e niente dalla materia nuda.

Io, come che abbia alcune ragioni probabilissime contra questa opinione, come mi pare d'averne alcune necessarie contra la prima del [lo Speroni], nondimeno, per parlare ingenuamente non la posso se non lodare, quando quel ch'egli presuppone per fatto fosse o fatto o fattibile in epopeia di

---

<sup>655</sup> *Idem, ibidem*, pp. 113-114.

que querendo aplicar tudo a um, faz algumas cousas contra o verissimil; mas desto mays largamente outra vez. Agrada me contudo nam ser singular em conceder a açcam de muytos à Epopeia, porque nam val o argumento do ... (sic) o Poeta ama o perfeytissimo, logo o nam perfeyto nam hé licito, que se isto assi fosseendo a fabula dobrada a perfeytissima, a da Iliada, que he simples nam seria acceptavel; e assi nam se poderia fazer senam de uma só sorte de reconhecimento, e de revoluçoens o que tudo seria contra a autoridade de Aristoteles, e contra o uso dos optimos poetas.”<sup>656</sup>

guerra. Ma questa tanta varietà ch’ei presuppone, non solo non la vedo in Omero, ma vi veggio anco (e Aristotele il nota) che, volendo recar ogni cosa ad uno, fa alcune cose contra il verisimile: ma di questo più a lungo un’altra volta.

Piacemi nondimeno non esser singular in conceder l’attion di molti all’epopeia, peroché non vale l’argomento del [lo Speroni] il poeta ama il perfettissimo: dunque il non perfetto non è lecito. Ché, se ciò fosse vero, sendo la favola doppia la perfettissima, quella dell’Iliade, ch’è semplice, non sarebbe accettabile; e così non si potrebbe fare se non d’una sola sorte d’agnizioni e di rivolgimenti: il che tutto sarebbe contra l’auttorità d’Aristotele e contra l’uso de gli ottimi poeti.”<sup>657</sup>

No entanto, é muito claro logo a seguir, quando declara não ser necessário recorrer a toda esta argumentação, uma vez que, a seu ver, a acção d’*Os Lusíadas* “he o descubrimento da India que Vasco da Gama fez com seus soldados, que sam os barões assinalados”<sup>658</sup> para, logo, no poema, encontrarmos um herói individual. Como tal, a acção é uma, “começa, navegando Vasco da Gama junto a Mocambique, à imitação de Virgilio [...]. E acaba quando o mesmo Capitam entrou em Lisboa, o que acabado, acabam todas as demays acções per todas irem encaminhadas a um mesmo fim”<sup>659</sup>. Ao invés, admira-se até como alguns seus contemporâneos, grandes admiradores de Camões, admitam mesmo essa possibilidade de interpretação e cita Manuel de Faria e Sousa:

---

<sup>656</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., pp. 482-483.

<sup>657</sup> Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, loc. cit., pp. 154-159.

<sup>658</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., p. 483.

“Manuel de Faria e Sousa em o seu grande, e muytas vezes grande comento, trabalha por mostrar com muita erudiçam e sutileza, que a proposiçam do poeta he o verso 5º da Est. 3. quando diz, que canta o peyto illustre Lusitano, que entende per Vasco da Gama, e que as duas estancias antecedentes servem de proemio, em o qual mete alguns dos Episodios. Porem nam sey como um juiso tam excellente chegou a dizer e escrever semelhante cousa perque primeyramente nam se achará jamays que algum poeta antepusesse os Episodios à primaria e essencial aççam porem se assi for a cousa posta em rasam, tambem Virgilio dissera, Canto a ira de Juno, o amor de Elisa, o desespero de Amata, a guerra de Treneo: as quaes cousas todas foram ao tempo que Eneas passou de Troya a Italia.”<sup>660</sup>

No entanto, não é só a unidade de acção que leva João Franco Barreto a invocar explicitamente a autoridade de Torquato Tasso. Também, ao abordar o tratamento que Camões dá a certas figuras, como a do rei David, procura estabelecer um confronto com situações análogas da *Gerusalemme Liberata*, para evidenciar, através do paralelismo estabelecido, a superioridade do poema português:

“Sendo pastor por vontade divina, como se escreve no livro dos Reys, e conta Josepho, em suas Antiguidades, veyo à corte, e na guera dos Palestinos, sahio contra o gigante Goliath, que tinha quatro braços e um palmo de altura, e estava muyto bem armado, só com uma funda, e tres pedras, em seu surreal, com uma das quaes lhe quebrou os testos, e cortando lhe a cabeça, a levou em a ponta duma lança a El Rey Saul; e he o que o poeta entende quando C. 3 est111. diz

*Qual o membrudo e barbaro gigante  
Do Rey Saul com causa tam temido;  
Vendo o pastor inerme estar diante;  
Só de pedras e esforço apercebido:  
Com palavras soberbas, o arrogante  
Despresa o fraco moço mal vestido,  
Que rodeando a funda, o desengana,  
Quanto mays pode a fé, que a forca umana.*

O que mays largamente referimos adiante em Saul. Não deyxarey de referir aqui uma semelhante comparaçam, que Turquato Tasso em o C. 6. est. 23 (sic = C. 7. est. 26) de seu Gofredo, para que se veja a ventagem, que Camões nella lhe faz: diz poys assi, fallando de Argante:

*Ivi solo discese, ivi fermosse*

---

<sup>659</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., pp. 483-484.

<sup>660</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 484.



*In vista de'nemici, il fero Argante,  
Per gran cor, per gran corpo, e per gran posse  
Superbo e minacevolle (sic) in sembiante;  
Qual Encelado in Flegra, o qual mostrosse (sic)  
Ne l'ima (sic) valle il Filisteo Gigante,  
Ma pur molti di lui tema non hanno  
Ch'anco (sic) quanto sia forte apien non sano.*<sup>661</sup>

E se a desproporção das personagens em causa levou Franco Barreto a evocar o passo paralelo da *Gerusalemme* – o que demonstra à evidência o domínio e profundo conhecimento que o crítico português possuía do poema italiano, a ponto de poder estabelecer estes confrontos quase de carácter pontual, aspecto que deixa o leitor a questionar-se, por outro lado, quanto à deficiente transcrição que quase sempre faz do texto (ou será que os erros se devam atribuir a cópias intermédias?)-, noutra situação, em tudo semelhante, embora de assunto diferente, actua do mesmo modo, ao tratar da figura da Terra, mãe de todas as coisas. Depois de referir Ovídio e Sannazaro, Xenofonte e Tito Lívio, remete para Tasso, agora para a *Conquistata*, e confronta-o com a Elegia II de Camões:

“Assi Torquato Tasso em o livro 9 da Jerusalem Conquistada, est. 36 fallando da morte de Sueno disse

*Nel modo istesso i suoi fili seguaci  
Volto a la terra haveano il petto, e'l viso,  
Quasi dando alla madre estremi baci,  
Quando lo spirito fú da lor diviso.*

Deyxando porem agora o mays que da Terra se conta, nosso poeta em a elegia 2. terceto 19 fallando da madre terra toca a fabula de Anteo, e luta que com Hercules teve, que se pode ver em Anteo.”<sup>662</sup>

Por tudo isto, não será de estranhar que João Franco Barreto acabe por incluir na *Micrologia* uma entrada, ainda que de curta extensão, dedicada ao próprio Tasso:

---

<sup>661</sup> *Idem, ibidem*, pp. 255-256

“TASSO: Pudera-se entender Bernardo Tasso, ou seu filho Torquato Tasso, nobilissimos poetas de Italia; mas o lugar de nosso poeta (supondo ser seu o Soneto, onde falla em Tasso) está errado: porque havendo de trazer ao intento algum poeta que nam fosse Espanhol, trouxera a Francisco Petrarca, a que (segundo Herrera) se deve o resplendor e elegancia dos Sonetos, porque foy (diz elle) o primeyro, que os lavrou bem, e levantou ao mays alto cume da acabada fermosura e força perfeyta da fermosura. *Alem de que Torquato Tasso hé 27 annos mays moderno que o nosso poeta.* E assi o verso do poeta

*Tasso e o nosso Bosco ec.<sup>a</sup>*

Há de dizer; Garcilasso e Boscan, ec.<sup>a</sup> no que nam ha duvida alguma: nam porque fossem os primeyros que em Espanha os compuseram; poys do Marquez de Santillana, diz o mesmo Herrera, sendo grande capitam e fortissimo cavalleyro, foy o primeyro que com singular ousadia tentou, e se arrojou venturosamente ao mar nam conhecido da poesia Toscana; mas porque despoys delle foram os que mays a trataram, se bem nam com igual felicidade, poys he notoria a ventagem que Garcilasso faz a Boscam: os quaes foram grandissimos amigos, e era costume imprimirem-se ambos juntos, *como atras dicemos*; Porem mays antigo que elles todos foy nosso Rey Afonso quarto, primogenito del Rey dom Dinis, que em louvor de Vasco Lobeyra, fez, sendo infante, aquelle tam celebre Soneto, em a lingua antiga:

*Bom Vasco de Lobeyra, e de grã sem. ec.a*<sup>663</sup>

Se bem que poucos sejam os elementos biográficos adiantados sobre os dois Tassos, reconhece-se que não deva ser qualquer referência a Torquato que move Camões, tendo em conta a proximidade de idade dos dois poetas. Já não seria descabido admitir aqui uma alusão ao pai, Bernardo. No entanto, parece que nem mesmo isso acontece, uma vez que Franco Barreto põe depois em causa a autoria camoniana do soneto *De um tão felice engenho, produzido*, dedicado por Camões a D. Simão da Silveira, em resposta a outro, em que este lhe pergunta quem fora o primeiro poeta a compor sonetos, e em que tal referência aparece feita. Refira-se, apesar de tudo, a estranheza da inclusão de Tasso nesta composição, tanto mais se considerarmos o motivo que lhe dera origem. Nesta perspectiva, parece justificar-se todo o raciocínio esboçado por Franco Barreto. De qualquer modo, esta alusão leva o crítico português a incluir na *Micrologia* estes breves dados sobre Torquato Tasso e, de modo

---

<sup>662</sup> *Idem, ibidem*, pp. 741-742.

explícito, até a levantar e a analisar a eventualidade de se tratar de uma homenagem do poeta português ao italiano – dados que depois não pode aprofundar nem desenvolver.

Resumindo, no que se refere a João Franco Barreto, evidencia-se uma progressiva mudança de atitude perante a obra e a teoria poética de Tasso. Ignorando-o, ou melhor, sonhando-o, a princípio, passa, numa fase posterior, a referi-lo e a citá-lo abertamente, revelando um conhecimento bem mais profundo da sua obra do que qualquer outro seu contemporâneo, pelo menos dos que se incluem nas fileiras camonianas. João Franco Barreto acaba por não esconder uma franca admiração pelo poeta que, afinal, disputa a prioridade de escolha face a Camões e melhor pode corresponder ao gosto do seu tempo, sobretudo quando se tem em conta as normas que *presidem* à composição do poema épico.

Pelas posições assumidas, se na polémica atrás referida toma posição aberta pelos camonistas, não de modo acrítico, mas, bem pelo contrário, sempre considerando o modelo e os valores nacionais representados por Camões, como teorizador e intérprete de teorizadores, Franco Barreto revela-se um profundo conhecedor da obra camoniana e não descarta o contexto cultural do Poeta, ou do seu próprio tempo, nem tão pouco os problemas de interpretação que a obra de Camões suscitara com o passar do tempo<sup>664</sup>. Pelo conhecimento que acaba por denunciar do poema tassiano, assim como da teoria poética que com ele se relaciona, bem pode a *Micrologia Camoniana* ser considerada um privilegiado documento de recepção do poeta italiano em Portugal nesta fase de afirmação dos códigos do barroco no nosso país.

É neste contexto, portanto, em que a normatividade é um traço característico e se torna tanto mais importante quanto mais acesas as polémicas se tornam, que surge uma outra

---

<sup>663</sup> *Idem, ibidem*, pp. 736-737.

obra, que, muito embora ainda apareça animada por um forte espírito polémico, o ultrapassa, de modo a criar uma envolvimento superior e uma compreensão mais profunda e exaustiva de quase todo o macrotexto camoniano: trata-se da edição comentada Manuel de Faria e Sousa<sup>665</sup>, que começa a ser publicada em 1639, com *Os Lusíadas*<sup>666</sup>, à qual se seguiu, já póstuma, a edição das *Rimas*, em 1685<sup>667</sup>. Numa glosa tão copiosa e exuberante, a presença de Torquato Tasso é constante, quer quanto a alusões à sua vida, como atrás foi apontado<sup>668</sup>,

---

<sup>664</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio” a João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, loc. cit., p. XXXIII.

<sup>665</sup> Manuel de Faria e Sousa nasceu em 1590, em Pombeiro, Vizela, foi um dos polígrafos mais notáveis do século XVII português, embora tenha escrito quase todas as suas obras em castelhano. Poeta, crítico, filólogo, moralista, historiador, foi ampla e variada a gama de textos que compôs, granjeando a admiração dos homens eruditos do seu tempo, se bem que, com o passar do tempo, a sua reputação se tenha reduzido, devido à evolução do gosto e dos estudos literários. Se no campo da lírica, podemos referir *Divinas y humanas flores* (1624), *Noches claras* (1624), ou *Fuente de Aganipe y Rimas varias* (1624, 1625 e 1627); na área da historiografia, à *Ásia Portuguesa* (1666, 1667 e 1674) junta-se a *Europa portuguesa* (1678, 1679 e 1680) e a *África portuguesa* (1681). No entanto, a sua memória perdura até à actualidade devido às monumentais edições comentadas que fez de *Os Lusíadas* e das *Rimas*, de Luís de Camões. Faleceu em Madrid, em 1649.

Sobre a sua biografia e estudos sobre a sua obra, vejam-se, sobretudo, os seguintes títulos: Francisco Moreno Porcel, *Retrato de Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa Occidental, en la officina Ferreiriana, 1733; José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo VII, Lisboa, na Imprensa Silviana, 1854, pp. 96-151; Edward Glaser, “Manuel de Faria e Sousa and the mythology of *Os Lusíadas*”, in: *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, nº 6, Figueira da Foz, Biblioteca-Museu Joaquim de Carvalho, 1961; Hans Flasche, “O Método de comentar de Manuel de Faria e Sousa, contributo para a interpretação de *Os Lusíadas*”, in: *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972, pp. 135-174; Eugenio Asensio, “La autobiografía de Manuel de Faria & Sousa”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, nº 13, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978; Ana Hatherly, *Labirintos da Parte VII da 'Fuente de Aganipe' de Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985; Justino Mendes de Almeida, “Um centenário camoniano, ou o desagravo de Manuel de Faria e Sousa”, in: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa (Classe de Letras)*, Tomo XXIV, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1985, pp. 69-88; Arthur L. F. Askins, “Os Inéditos Camonianos de Manuel de Faria e Sousa”, in: *Critique Textuelle Portugaise – Actes du Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 219-226; Maria Lucília Gonçalves Pires, “Manuel de Faria e Sousa: Autobiografias e Retratos”, in: *Xadrês de Palavras – Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 159-172; João Manuel Tavares da Costa, *A Poética de Manuel de Faria e Sousa*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1996, pp. 12-36.

<sup>666</sup> *Lvsíadas de Lvis de Camoens, Principe dos Poetas de España: Al Rey N. S. Filipe IV. el Grande*. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa [...] Año de 1639. Con privilegio. En Madrid. Por Iuan de Sanches [...], reeditada em edição facsimilada comemorativa, em Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, em dois volumes.

<sup>667</sup> *Rimas Varias de Luis de Camoens, Principe de los Poetas Heroycos y Lyricos de España*. [...] Commentadas por Manuel de Faria, y Sousa [...] Lisboa, En la Imprenta de Theotonio Damaso de Melo [...] Año de 1685. Reeditadas em edição facsimilada comemorativa, em Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, em dois volumes.

<sup>668</sup> Vide supra, pp. 114-117.

quer no que se refere à sua teoria poética ou à *Gerusalemme Liberata*, constituindo uma espécie de duplo do Poeta português, com quem, se estabelece um contínuo confronto.

Também a polémica sobre a “grande” sequência do sonho de D. Manuel não fica á margem do comentador e merece-lhe até uma tomada de posição crítica. Ao abordar as estrofes 67 e seguintes do canto IV<sup>669</sup>, alude às grandes polémicas existentes sobre este passo, e chega, depois, em aditamento às notas referentes à estrofe 75<sup>670</sup>, a apostrofar directamente os que ousaram condenar o Poeta pelo recurso às figurações e recursos que ele utilizara, classificando-os de ignorantes.<sup>671</sup>

“Ay gran batalla sobre el entendimiento deste lugar, que se hizo dificil a muchos. Desde luego afirmo, que quiere en el dezir nuestro Poeta, que era esto entre la media noche, i la mañana: antes màs llegado a esta, que a aquella. Mostrarèlo claramente, despendiendo algun tiempo en esso, por satisfacer a los curiosos.”<sup>672</sup>

---

<sup>669</sup> Veja-se *Lvsiadadas de Lvis de Camoens, Principe dos Poetas de España*: Al Rey N. S. Filipe IV. el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa [...], Tomo II, *loc. cit.*, col. 357 – 381.

<sup>670</sup> *Idem, ibidem*, Tomo IV, Col. 623 –624. É curioso verificar o tom do aditamento, pelo facto de se ver como este último texto corresponde a uma resposta a outro texto entretanto publicado e de que Faria e Sousa não tinha conhecimento ao tempo em que redigira o comentário ao episódio do sonho de D. Manuel. Centra-se, nesta parte, no aspecto dos dois velhos que representam os rios Ganges e Indo, bem como nas respectivas atitudes.

<sup>671</sup> *Idem, ibidem*, Tomo IV, col. 623: “Despues de escritas estas notas supe que avia quien cõdenava al Poeta el poner aqui levantados los rios, o sus imagenes, sali ã dos dellos. I no pensava yoque avia tanta ignorancia en el mundo, sobre cimientos de presumpcion de saber, por mas que pienso queen el ay mucha. Pudiera dezir que el Poeta pretendio mostrar, que estas imagenes de los Rios, que siempre se pintã recostados, no imitaron a algunos señores, que jamas se elevan, sino que perpetuamente estan recostados roncando, como el Poeta diò a entender en las est. 92. del cant. 9. adonde obligado de verlos assi, los exorta a que despierten, diziendo. *Despertay jà do sono do ocio ignavo, que o animo de livre faz escravo*. Però no quiero valerme dessa escusa, porque como dixè algunas vezes, no ha menester al Poeta excusas, sino entendimientos. Parece a mi que bastava esse lugar de Virgilio, i essotros para escudo del Poeta, i dezir el con providencia, que no se leuantaran estos rios, sino que al Rey se le antojo, soñando, que ellos se levantaron, i andavan àzia donde eel estava: porque los sueños no observan ordenes, o leyes de la naturaleza, o erudicion. Pero pues esto no basta para semejantes Criticos, menester fue estudiar mas, i hallè de nuevo estos apoyos de Escritores doctos, que hazen salir los rios de sus aguas, sin estar siempre tendidos en lechos, o carroças. [...] Doy las gracias a la ignorancia de tales censores, porque con las porfias della, me obligaron a descubrir un tan ezcelente lugar, i que parece le vio mi Poeta, porque la gravedad que describe en sus rios, i el salir destilando gotas desde los pelos al cuerpo, parece realmente aver salido de aqui. [...] Otros Autores he visto que usaron lo mismo, i no me acuerdo de donde van los lugares: socorranme los doctos, i vaya fuera el vulgo profano aborrecido de mi doctissimo Poeta.”

E recorre a exemplos retirados de excertos de poemas de Molza, Guarino e Luis Domeniqui para ilustrar quanto aqui é dito.

<sup>672</sup> *Idem, ibidem*, Tomo II, Col. 359.

E, deste modo, inicia a explicação e comentário do episódio, estrofe a estrofe, verso a verso, remetendo para autores<sup>673</sup> e respectivas obras, como os críticos anteriormente referidos haviam feito, não exclusivamente com a preocupação de identificar as fontes de que Camões eventualmente se teria servido, mas também para mostrar ocorrências de sintagmas semelhantes noutros poemas, permitindo desta maneira uma aproximação e um comentário menos despreconceituado e mais claro do texto, pelo que o discurso se despe agora de um tom tão invectivante quanto aquele usado pelos detractores do Poeta Português. Tal não invalida que de tempos a tempos não ouse lançar uma censura, em tom de desafio, aos seus opositores, que, no entanto, jamais identifica:

“[...] En observacion de que era este un sueño, en que las imagenes, i el tiempo son breves: O cultissimos (por antifrasis digo) modernos, que si os cayera en las manos este lugar, sin duda no biera el Ganges como un charlatan! Dexo la propiedad con que hablò, ã essa invẽ cible es a vuestras fuerças.”<sup>674</sup>

E se a preocupação de Faria e Sousa é esclarecer e não deixar qualquer dúvida sobre o modo de interpretar todo este episódio, em particular, bem como todo o poema, em geral, para que não restasse qualquer passo obscuro – razão invocada para que, deste modo, pudesse também contribuir para uma maior divulgação d’*Os Lusíadas*, não exclusivamente em Espanha, mas em todo o mundo culto da época, facto que o levou a elaborar este comentário em castelhano e não em português<sup>675</sup> –, por outro lado, verificamos que se detém mais

---

<sup>673</sup> Só para este episódio, é vasto o elenco de autores citados, sejam eles gregos, latinos, italianos, espanhóis, portugueses ou até mesmo árabes: Além de Homero e Virgílio, Horácio, Ovídio, Séneca, Estácio, Lucano, os Evangelistas S. Mateu e S. Marcos, Dante, Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Ariosto, Bernardo Tasso, Tansilo, Parabosco, Mingo Revulgo, Ercilla, Pedro de Magallanes, Juan de Mena, Antonio de Leon, Garcilaso, João de Barros e Abulhasan Alibenilhocayni.

<sup>674</sup> *Idem, ibidem*, Tomo II, Col. 380.

<sup>675</sup> *Idem, ibidem*, Tomo I, Col. 14: “[...] Pero quando esto en mi pareciera culpa, a la verdad no lo es, sino de aquellos que se muestran doctos en lã guas estrañas, sin saber de las de su Provincia, ni aũ la que es tan parecidaa la Castellana como la Portuguesa; siendo cierto, que para ellos se tiene esta cõvertido en Griego, al

aprofundadamente nos aspectos anteriormente contemplados nos escritos de Manuel Pires de Almeida, de João Franco Barreto ou de João Soares de Brito: a hora da noite em que o sonho de D.Manuel teve lugar; a metamorfose do sonho usada, se Morfeu, se Palinuro; a subida do monarca até à primeira esfera; e a apresentação dos dois rios a D. Manuel, sob o aspecto de anciãos, bem como, depois, o discurso proferido pelo Ganges.

Nesta sequência, como se depreende do que tem vindo a ser afirmado perante o apelo à autoridade e exemplo de numerosos escritores, a presença de Torquato Tasso quase não se faz sentir e dilui-se no meio dessas referências e citações: em termos teóricos, nem se regista sequer, pois não se faz a mínima alusão aos princípios por ele defendidos, nem enquanto autor de textos doutrinários; apenas ocorre por três vezes a citação de excertos da *Gerusalemme*, por razões de similitude, sem o menor comentário, porventura para confirmar a tese da dependência do poema italiano face a *Os Lusíadas*. A propósito da est. 69, verso 4 (“Via / nações de muita gente estranha, e fera”)<sup>676</sup>, da est. 71, verso 8 (“A barba hirsuta, intonsa, mas comprida”)<sup>677</sup>, e da est. 75, verso 5 (“Estendeu nisto Febo o claro manto”)<sup>678</sup>, a relação

---

passo que nos quieren dar a entender, que el Griego se tiene convertido en ellos. A mi me consta, que todos alaban en castilla a Luis de Camoẽs, i que le entiẽden pocos: no quiero arrojarle a dezir ninguno, que por ventura, pudiera, sin ponerme en necesidad acusarme dello; pues de Portugal propio puedo seguramente dezirlo. I si no, muetremme alguno borradores en que se aya leido hasta oy, o testimonios que afirmen aver oido a otro algo de lo infinito recondito que descubro en todo el Poema. Hablo con seguridad, i no sin respeto: porque yo no digo que lo obrẽ por mayor entendimiento, ni sutileza, ni estudio, sino por mayor diligencia, i desvelo, i amor al credito de España por el ingenio, que Luis de Camoẽs le perpetuò con el suyo. [...] Mas dexando de ofrecer sumisiones a disparates de jactancias vanas, i de embidias ignorantissimas, concluyo que por unos i otros respetos hago comun para toda España el soberano fruto de tan sublime ingenio, con esponerle en esta lengua, que tuvo fuerte (no sin meritos por cierto) de que fuesse mejor entendida en estos Reynos, aunque si otra lo fuera no se usara menos.”

<sup>676</sup> *Idem, ibidem*, Tomo II, Col. 369: “El Tasso Liber. c. 6 est. 61. *Tante nationi indomite, e si fiere, &c.* Parte dello toca a la estancia siguiente. Vease.”

<sup>677</sup> *Idem, ibidem*, Tomo II, Col. 374: “La de Plutõ pintada por el gran Tasso Liber. c. 4, est. 7.

*Gli involve il mento, e su l'irsuto petto  
Hispida e folta la gran barba scende.*

Que no conforma poco con nuestro Poeta, haziẽdola irsuta, i larga: i es todo quanto puede ser de horrido, el ser muy larga, sin que los pelos corran derechos, porque a correr assi, cayera la barba por el pecho; mas de puro aspera salia azia fuera prolixamente.”

existente entre os dois poemas é estabelecida apenas pela ocorrência de uma palavra comum, pela sugestão de uma imagem paralela ou uma situação que até pode ser inspirada em fontes comuns – como se verifica com os dois últimos exemplos, que poderiam perfeitamente derivarem da *Eneida*, como o próprio comentador indica, identificando os respectivos excertos.

Todavia, a defesa d' *Os Lusíadas* perante as censuras que os críticos de Camões teciam é feita de modo sistemático no “Juizio del Poema”<sup>679</sup>, anteposto ao comentário e situado após a “Vida do Poeta”. Aí, atacando a ignorância dos seus detractores, Manuel de Faria e Sousa propõe-se expor os princípios que *presidem* à composição do poema heróico, começando logo por referir três dos aspectos por eles mais apontados – a unidade de acção, a unidade de herói e o uso da mitologia<sup>680</sup> –, para, então, expor a sua concepção de poema épico, perfeitamente concebida de acordo com os preceitos enunciados pelos teorizadores aos quais recorre a cada passo:

“Veamos lo que deve principalmente concurrir en un Poema Heroico para llamarse perfeto.

§.1. El assumpto, que deve ser no remoto con demasia por mucha antiguedad, ni con demasia moderno por ser de ayer.

§.2. Que la accion sea heroica, exemplar, i benemerita de ser imitada.

§.3. Que sea una sola en un solo Heroe, que por ella se aya constituido en nuevos honores.

§.4. Que esta no se continue como historia, sino que con hermosa invencion, se haga pedaços, empeçando allà por el medio.

§.5. Que se acompañe con episodios, figuras, imitacion, i otros adornos que la hermosteen.

§.6. Que el estilo sea elegante, i sublime, i que con la sublimidad no se aparte de lo facil, suave, i dulce.

---

<sup>678</sup> *Idem, ibidem*, Tomo II, Col. 381: “Verso que parece tomo para la entrada de la noche el Tasso Liber. cant. 5 est. 60. *Ma poi quando estendendo il fosco manto*. Con este lugar se declara la hora, que se dá a entender en aquel de las *estellas quando caem*. Como disputamos largo en la est. 67.”

<sup>679</sup> Manuel defaria e Sousa, “Juizio del Poema”, in: *idem, ibidem*, Tomo I, Col. 59-100.

<sup>680</sup> *Idem, ibidem*, Col. 59: “[...] La obligacion es elegir un Heroe solo con una sola accion. Añaden mas, que invocò a lo Gentilico introduxo varios dioses; i que esto fue faltar al punto de la Religion: cosa essencialissima [...].”



§.7. Que el Poeta se transforme en en los personajes que introduze, hablando conforme a la calidad de cada uno, i de las materias.”<sup>681</sup>

É com base nesta primeira abordagem do poema heróico, em que Faria e Sousa expõe a sua concepção de poema épico, desenvolvendo, posteriormente, cada um dos aspectos enunciados, que o comentador mostra, não como Manuel Pires de Almeida, que *Os Lusíadas* e a *Gerusalemme Liberata* representavam dois paradigmas de epopeia, a considerar em termos de igualdade, que o poema português superava qualquer outro. Verificamos, no entanto, que, ao fazer esta breve síntese são vários os aspectos em que considera alguns pormenores apontados por Torquato Tasso nos *Discorsi*, como a antiguidade do assunto, a unidade de acção, a necessidade de introdução de episódios e ornatos, o estilo sublime, mas simultaneamente doce e suave, a verosimilhança das personagens e a adequação do discurso às personagens.

No que se refere às características da acção, Manuel de Faria e Sousa parte do princípio de que deverá sempre ser heróica, exemplar e digna de imitação<sup>682</sup>. Por isso, se a componente heróica pressupõe uma carga de temeridade e, até mesmo, de loucura, por um lado, ou de espantoso e milagroso, por outro, no que se refere à exemplaridade, define-a do seguinte modo:

“El ser exemplar, i capaz de imitarse ya se vê, pues resultò della el aumento de la Religion, i de la gloria de Dios [...]”<sup>683</sup>

A vertente formativa e, de modo particular, a moral e ética, surgem agora sobrevalorizadas. Naturalmente que o contributo para a exaltação da glória de Deus também

---

<sup>681</sup> *Idem, ibidem*, Col. 59.

<sup>682</sup> Cf. *idem, ibidem*, Col. 60.

<sup>683</sup> *Idem, ibidem*, Col. 60.

implica a valorização dos próprios heróis, que, nessa perspectiva, se vêem elevados a uma condição acima do normal, aliás como se verifica com Godofredo, na *Gerusalemme Liberata*.

Por outro lado, a unidade de acção vai mais longe do que anteriormente era defendido e sempre na esteira da teoria tassiana, Manuel de Faria e Sousa recorre mesmo a uma fórmula, “la accion una sola en un solo Heroe”, e por esse motivo tenta demonstrar que nem Torquato Tasso, que expusera este princípio e o defendera com tantos argumentos, na prática conseguira atingir um grau de perfeição comparável ao de *Os Lusíadas*:

“Torquato Tasso parecese a la Iliada, repartiendo la gloria de una accion en dos Heroes, que son Gofredo, i Rinaldo, como el proprio enseña en su Alegoria; i en el cuerpo del Poema con tanto aprieto, que quando finge que embian a buscara Rinaldo a la isla Deliciosa, dize que es, porque sin el no se puede dar fin a la accion que canta, con que le haze mayor en ella que a Gofredo.”<sup>684</sup>

Quanto à organização ou *dispositio*, outro dos temas debatidos sobretudo entre Torquato Tasso e os membros da Academia da Crusca, defende-se o início *in medias res*, remetendo para exemplos anteriores, nomeadamente a *Divina Commedia*, em que, segundo ele, Dante começa a narrativa dos *factos nel mezzo del camin di nostra vita*, referindo só depois o que se tinha passado anteriormente. Além deste poema, reconhece Faria e Sousa que esta regra é um princípio geral, aplicando-se a quase todos os géneros de poemas<sup>685</sup>. Admite, no entanto, que, nalguns casos, tal norma seja desrespeitada, de acordo com a matéria épica, tanto mais que os grandes modelos da Antiguidade clássica, em sua opinião, também o não seguiram<sup>686</sup>. Neste âmbito, quanto ao caso particular de Torquato Tasso, é curioso verificar

---

<sup>684</sup> *Idem, ibidem*, Col. 61.

<sup>685</sup> *Idem, ibidem*, Col. 61: “Raro es el Poema Epico, Lirico, o Comico, o Tragico, en verso o en Prosa de los antiguos Maestros, que no empiece assi.”

<sup>686</sup> *Idem, ibidem*, Col. 61: “[...] A algunos parece bien que el Poema Heroico empiece por el principio puntual del caso. Esse acierto seria más seguro, si los Maestros lo uvieran enseñado assi: pero no es assi realmente: porque el querer porfiar que Homero, i Virgilio començaron sus Poemas por el principio, será ocasion de mostrar ingenio, mas no verdad: porque realmente comiençan muy lexos del principio, i por esso

até que ponto Faria e Sousa estava a par das polémicas deste poeta com a Academia da Crusca, uma vez que daí retoma argumentos invocados pelo poeta em resposta aos seus detractores. No entanto, até neste aspecto é evidente a parcialidade do comentador português, ao tentar mostrar que a *Gerusalemme Liberata* não seguia a regra mais canónica, do início *in medias res*, mas, tal como os modelos clássicos, iniciava a exposição dos acontecimentos *ab initio*:

“I si Torquato Tasso empeçò del principio, consta de una respuesta sua a la gran Academia de la Crusca, que tenia intento de añadir quatro Cantos a su Poema; i se entiende que era para referir en ellos lo que avia passado en los seis años antecedentes en aquella empresa. I a esse parecer se arrima Scipion Gentil al principio de las doctas anotaciones que le hizo, diciendo, que siempre los doctos escrupulearon en este particular, de que el Tasso por el medio di alguna digressiõ no refiriesse lo passado, como lo hizieron Homero, i Virgilio: i pretende escusarle desto con mostrar, que de algun modo se referiò. I pues tantos hombres doctissimos en este linage de letras, desearon que el no uviesse falatado a esto; siguese, que no se conforman, ni con lo que hizo en esta parte, ni con los que dicen que Homero, i Virgilio empeçaron puntualmente con el principio del caso: i yo doy mas credito a estos que saben sin presumir; que a estotros que presumen sin saber.”<sup>687</sup>

Deste modo, fica fora de questão que a exposição dos acontecimentos na epopeia obedeça a uma ordem sequencial, mais adequada à escrita da História, nada impedindo que alguns poetas a adoptem, como Tasso também deixa bem explícito na teorização sobre esta questão, de acordo com a conveniência da matéria épica a abordar<sup>688</sup>.

Por outro lado, se Manuel de Faria e Sousa, mais uma vez seguindo os pressupostos teóricos tassianos, partilha com o poeta italiano o princípio da unidade de acção, que deve simultaneamente ser variada, é levado a admitir que ela tenha, naturalmente, de ser acompanhada de episódios e outros adornos, entendendo-se neste âmbito não só o recurso a

---

escuso argumentos. I se algunos Latinos, i vulgares lo hizieran, no digo que avran errado mucho; pero, digo que se avrã igualado poco a los Maestros.”

<sup>687</sup> *Idem, ibidem*, Col. 63.

figuras de retórica, mas também a digressões e a descrições<sup>689</sup>. Devem estas primar pela formosura, obedecendo, no entanto, igualmente a outros critérios, como os de proporção, contextualização, ordem e invenção, e fazendo-se sentir como partes naturais da obra, ao integrarem-se harmoniosamente no poema.

Já no que se refere à *elocutio*, considera Manuel de Faria e Sousa que o estilo do poema épico terá de ser elegante e sublime. No entanto, essa elegância deverá derivar do facto de o sublime alternar com o estilo fácil, o doce, o grave, o elevado – tarefa na qual nem todos os poetas revelam estar à altura dos objectivos a que se propõem<sup>690</sup>. Não terá passado despercebido a Faria e Sousa a atenção dispensada por Tasso a esta vertente da sua teoria poética, uma vez que dispensa largas páginas à enumeração das figuras de retórica mais recorrentes no poema épico, desde as mais usuais, até àquelas que revelam um alto grau de elaboração discursiva<sup>691</sup>. No entanto, Faria e Sousa, ao abordar a questão, apenas o faz de modo generalista, reservando para o comentário, e para cada caso concreto, o tratamento circunstanciado desses tropos.

No entanto, quanto ao resultado final, naturalmente, que o tempo – qual princípio determinante de matriz horaciana –, acabará por determinar os grandes poetas, que conseguem obter um resultado tal, neste alcance, a ponto de fazerem perdurar as respectivas obras na memória dos homens ao longo dos séculos vindouros. E no pequeno número de poetas por ele citados, merece particular atenção o caso específico de Torquato Tasso, que surge como aquele que mais merece as suas observações, mas que, por essa mesma razão, coloca a par de Camões, para favorecer no confronto o Poeta Português:

---

<sup>688</sup> Torquato Tasso, *Discorsi del Poema Eroico*, *loc. cit.*, pp. 561 – 568

<sup>689</sup> Cf. Manuel de Faria e Sousa, *op. cit.*, Col. 63.

<sup>690</sup> Cf. *idem, ibidem*, Col. 64.

“I si lo quieren ver bien, veràn que aun de los nombrados, los que singularmente consiguieron essa gloria de ser perpetuamente traídos de todos en el seno, y en las manos, son Homero, Virgilio, Dante, Petrarca, Ariosto, Camões, i Torquato, que es el que mas aspereza natural tenia: i conociendola, començò su Poema pidiendo claridad. *Tu rischiara il mio canto*, &c. El nuestro, con ser naturalmente suave, i dulce, i hermoso, entra pidiendo aquella facilidad dificil, que ya notamos, de unir lo alto con lo facil. *Dai-me*, &c. *hum estilo grandiloquo, e corrente*. I los que escriven agora, como (segun ellos dicen) lo tienen superado todo, piden, i reciben, i dan estilos, que ni son corrientes, ni grandiloquos.”<sup>692</sup>

Exprimem-se, deste modo, as reservas do comentador perante a produção épica contemporânea! No entanto, tal não invalida que não dispense alguma atenção a aspectos que Torquato Tasso igualmente abordara, como o uso de neologismos, o adaptação da linguagem usada ao ritmo do verso, ou a verosimilhança fundada na linguagem usada e respectiva adequação não só à personagem, como também ao conteúdo<sup>693</sup>.

Concluídas as considerações sobre os sete pontos da grelha que inicialmente apresentara para a definição de poema épico, parte o comentador para outros aspectos igualmente de natureza poética, que, muito embora inicialmente não tivessem sido abordados, são por demais reconhecidos como fundamentais e necessários sempre que se tem de tratar da natureza do poema épico. Naturalmente que também Torquato Tasso os havia já tratado nos seus *Discorsi*, mas Faria e Sousa nem sempre para ele remete ou, se o cita, não o faz tendo por base a sua fundamentação teórica, por vezes porque é precisamente nestes aspectos que ambos os modelos épicos entram em confronto. Começa, assim, por tratar do uso da mitologia, um dos aspectos mais polémicos ao tempo e que, talvez por isso, Faria e Sousa resolve de modo bastante engenhoso, sem se deter, depois, em grandes pormenores:

---

<sup>691</sup> Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poética*, loc. cit., pp. 392-410, e *Discorsi del Poema Eroico*, loc. cit., pp. 659-729.

<sup>692</sup> Manuel de Faria e Sousa, *op. cit.*, Col. 65.

<sup>693</sup> Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poética*, loc. cit., pp. 392-396, e *Discorsi del Poema Eroico*, loc. cit., pp. 646-658.

“Parece que lo dicho, q̃ el Poeta satisfaze cõ grã valẽ tia a las siete perfeçiones q̃ devẽ concurrir en un Poema heroico. Vẽ gamos agora a lo q̃ dizẽ, de q̃ faltò a la Religiõ por invocar i introducir Dioses a lo Gẽtilico. Digo, q̃ devia dezirse al revès; q̃ introduxo Deidades Gẽtilicas a lo Christiano, haziendolas representar la verdadera Deidad, cõ elecciõ, agudeza, i dicha, no alcãçadas de otro Poeta.”<sup>694</sup>

E enumera os passos d’*Os Lusíadas* onde tal se verifica, não avançando, de momento, para a descodificação desse valor simbólico da mitologia, e preferindo estabelecer um paralelo entre este poema, a *Odisseia* e a *Eneida*, a fim de provar, neste âmbito, a observância de Camões perante os modelos dos grandes mestres do passado. E de um modo perfeitamente desafectado, passa, então, ao tratamento de outro tema da maior importância, e que atrás foi já tido em conta: o princípio da imitação, factor primordial para qualquer escritor desta época, que Faria e Sousa pretende abordar numa tripla perspectiva, a saber, no traçado, no estilo e no pensamento, ou, por outras palavras, ao nível da *dispositio*, da *elocutio* e da *inventio*. Começa por enumerar os autores que Camões imitou, para, num segundo momento, passar a expor aqueles que o imitaram. Entre os nomes citados, Alonso de Ercilla, Francisco de la Torre, Lope de Vega, e antes de Marino, é Torquato Tasso quem mais merece a sua atenção, na qualidade grande devedor do Poeta Português:

“Pero sea suma gloria a nostro Poeta el ser imitado de dos hombres de quien no se podia esperar que lo fuesse, assi por el capricho de su naturaleza, que a pocos estraños, i menos Españoles, se inclina; como por el de la estimaciõ que hizieron de si, que parecia que a nadie avian de reconocer. Es el primero el severissimo Torquato Tasso, que ademas de averle celebrado en sus Rimas, segun mostrarè al fin deste juizio, le imitò en algunos lugares grandes, de su nunca bastantemente alabado Poema; i quando no le aya imitado en otros, concurriò con èl en ellos con tanta frecuencia, que sin apretado estudio se hallaràn mas de quatrocientos derramados por essas Notas, obligandonos a esso la gran opinion que tiene; porque se vea, si pareciere que le imitò, que lo hizo; i si no que no le excediò con escribir segundo: pues las imitaciones que haze de los antiguos son por la mayor parte las proprias que avia hecho Luis de Cam. i lo

---

<sup>694</sup> Manuel de Faria e Sousa, *op. cit.*, Col. 72.

que Luis de Camoẽs dize sin que lo hallemos imitado, esso mismo vino a dezir el Tasso en muchos lugares sin ninguna ventaja, como allà mostramos; quedandose el Camões con la de la primacia, que pienso yo ser grande, sobre un tan grande hombre como Torquato, que con maravilloso furor vino corriẽdo la palestra cõ resolucion de dexar atrás todos los que la avian corrido con tanto aliento. Pero justissima cortesia fue, que el gran Tasso pagasse, con imitar a Luis de Cam. la deuda de aver èl hecho digno a su padre Bernardo Tasso de su imitacion copiosa, no menos de sus Rimas, de sus dos Poemas, Amadis, i Floridante.”<sup>695</sup>

Insistindo nesta sua ideia da grande dívida de Tasso para com Camões, como atrás referimos<sup>696</sup>, sem um fundamento sólido que suporte tal tese, cria Faria e Sousa um modo de afirmar mais uma vez, perante a polémica desenvolvida no seu tempo, a superioridade do Poeta Português perante o Italiano. Por outro lado, ao acentuar agora esta relação de dependência que, nas suas palavras, existisse entre ambos, fica assim lançada para a posteridade essa ideia, que vai ter ao longo de alguns séculos acérrimos defensores, mesmo fora do país e, por essa mesma razão, libertos de preconceitos nacionalistas, como atrás também pretendemos já mostrar, que Torquato Tasso sempre seguiu de muito perto o texto camoniano. Daqui resulta que o comentário de Faria e Sousa ao poema camoniano se apresenta recheado de citações da epopeia tassiana e compulse ambas as obras, com a desesperada obsessão de tentar provar a tese que atravessa todo seu discurso, e que tão bem se compreende no contexto da polémica gerada entre os dois paradigmas épicos consubstanciados nos dois poemas.

Não é por acaso que, depois de abordar a questão da imitação, se detém na da igualdade, do equilíbrio, entendida a nível interno, no seio de cada obra, e considerando aspectos tão díspares como o pensamento, a locução, a invenção e o estilo. Recorre aos autores sempre citados, mas quando aborda o Épico Italiano, adianta, para compensar as suas

---

<sup>695</sup> *Idem, ibidem*, Col. 75.

<sup>696</sup> Vide supra pp. 14-16.

afirmações anteriores, que, apesar de tudo, não se encontrar isento de descuidos, mais fáceis de detectar pelos que melhor dominam o idioma italiano:

“Torquato Tasso es el que màs severo saliò, i con tanta mayor constancia de igualdad, si bien para los que tuvieren buen conocimiento de su lengua, no dexaràn de hallarse sus desmayos.”<sup>697</sup>

Sem grandes oscilações em termos de ritmo, quer ao nível do estilo, quer do conteúdo, torna-se impossível não reconhecer as virtualidades da *Gerusalemme*, aqui analisada quase microscopicamente, pelo que, logo que trata do plano do pensamento e conceitos, em que inserem a invenção, a alegoria, a sentença e a facilidade de exposição, considera Faria e Sousa o Poeta Italiano marcado, como Virgílio, pela constância quanto à altura, ao carácter sublime da matéria tratada<sup>698</sup>. No entanto, tal aspecto impõe-se como uma consequência natural dos factos, na medida em que a um seguidor nada mais resta fazer senão melhorar o modelo, e se Torquato Tasso é visto como um seguidor de Camões, torna-se evidente que deve esforçar-se por corrigir alguns dos traços menos correctos do poema que imita<sup>699</sup>. Nesta ordem de ideias, organiza os restantes aspectos que pretende focar com base nas críticas formuladas ao poema camoniano, não só numa tentativa de defender e valorizar esta epopeia, como esforçando-se por mostrar que iguais defeitos se encontram em obras semelhantes e de reconhecido mérito.

Aborda, então, o tratamento da verdade dos factos e a necessidade da transfiguração poética da realidade – “más fabula”, nas palavras de Faria e Sousa<sup>700</sup>-, o recurso à assonância – que desculpabiliza, invocando o uso que dela faz Tasso na *Gerusalemme*<sup>701</sup>-, o efeito da

---

<sup>697</sup> *Idem, ibidem*, Col. 76.

<sup>698</sup> Cf. *idem, ibidem*, Col. 78.

<sup>699</sup> Cf. *idem, ibidem*, Col. 79: “[...] Torquato Tasso tambien se atreviò con la ponderacion de que si quiera en la constancia de la gravedad se mejorava.”

<sup>700</sup> Cf. *idem, ibidem*, Col. 79.

<sup>701</sup> Cf. *idem, ibidem*, Col. 80: “Tambien es notado de usar en una misma estancia de consonantes que hazen assonancia, como esperança, i fama: i de algunos agudos. i tiene esto dos respuestas: una usarse en tiempo: otra que siendo los Italianos los deños desto, lo usan aun oy. En la propria cultura del Gran Tasso hallareis lo



lima face ao Furor Poético, para depois se centrar na extensão e proporção do Poema. Depois de a definir<sup>702</sup>, enumera os casos mais conhecidos (Homero, Virgílio, Trissino, Boiardo, Ariosto, Bernardo Tasso, Marino) e, já sem grande surpresa, Tasso, sempre contraposto a Camões:

“Torquato Tasso conociò mejor estas deformidades [os longos poemas] i todavia, escriviò algunas tres mil estancias, con que excedio a Homero en casi otros tantos versos, porque son los suyos 25U.”<sup>703</sup>

Por isso, considera-se *Os Lusíadas* caracterizado pela sua brevidade, se confrontado com os poemas anteriormente apontados. Todavia, ao considerar igualmente que o conceito de “proporção” pode não incidir exclusivamente na extensão da obra, abrangendo outros aspectos, como por exemplo, a quantidade de episódios, que vem ampliar de alguma forma a acção inicial<sup>704</sup>, adianta:

“Vereis en este Poema [*Os Lusíadas* ] invencion, i mas invencion; fabula, i mas fabula; adorno, i mas adorno; i nunca dexareis de ver el assumpto, i el Heroe siempre con mayoria. En esto se quedò muy atrás (dadme licencia para que os lo digo sin ningun escrupulo) el Tasso, en cuyo Poema, a poder de adornos, casi es menester andar con una luz a buscar entre ellos a Godofredo, i al assumpto: que no es defeto de poco bulto, para que (como el de proseguir el caso derechamente, segun diximos en el num.6.) no sea hasta agora visto de los Criticos; o pueda ser dissimulado si lo vieron.”<sup>705</sup>

---

uno i lo otro. Vease lo dicho c. 2 est. 16. I si los consonantes que llamo agudos en Tasso (como veremos en la est. 1 a 9 del c. 3.) no lo son por ser las ultimas dos letras vocales, segun quieren buenos juizios, tambien entonces serán menos esos agudos en nuestro Poeta, porque muchos de los suyos son desse genero.

<sup>702</sup> *Idem, ibidem*, Col. 82: La Proporcion de un Poema no ay duda que es una buena parte de lo sazonado, i hermoso del. Esta se verá en su punto quando no sea (como la Musa) tan breve que parezca que no se estuvo en ella, ni tan prolixa que incite a ser desamparada, i buscarse otra. Porque no deve pensar el Autor que sus obras han de ser leidas, con el amor, i deseo con que fueron escritas: con que las viene a hazer, sino son muy raras, insufribles con la prolixidad; i menos gustosas si son muy raras: sujetandose a conocer, quanto màs vale dexar al Letor con gana de leer, que con fastidio de averlo leído.”

<sup>703</sup> *Idem, ibidem*, Col. 83.

<sup>704</sup> Cf. *Idem, ibidem*, Col. 83 –84: “Toca a la proporcion, que se halle en un Poema el assumpto principal no ahogado con multitud de Episodios, i adornos de manera que parezca javali emboscado, que es menester mucha gente, i muchos perros para encontrar con èl: sino que ha de ir nadando patentemente sobre toda la invencion.”

<sup>705</sup> *Idem, ibidem*, Col. 83-84.

Pelo que se pode ver, se Tasso aparece em desvantagem pela abundância de episódios, encarada a questão sob outra perspectiva, no que toca, por conseguinte, à variedade, parece até notabilizar-se. Relativamente a Camões, depois, numa breve apreciação destas considerações mais gerais e de natureza teórica, passa a breves alusões à moralidade e ao preâmbulo, bem como ao fecho de cada canto, para se centrar mais detidamente em aspectos formais: o verso decassílabo, a oitava rima, o tipo de rimas, a língua usada e, por fim, a invenção, em interrelação com o estilo, a locução e os adornos utilizados. Necessariamente, também neste aspecto Manuel de Faria e Sousa não perde a oportunidade de menosprezar o valor do discurso poético tassiano:

“Todos los otros, de que tengo por primeros a Dante, i al Tasso, contienen poco màs de lo que suenan, i el último tan poco, que haziendo el mismo la alegoria a su Liberata, no solo nos muestra muy poca, sino essa muy tenue: i suelo yo reirme de toda la otra que en èl quisieron descubrir otros ingenios, pues el propio Autor descubriendonosla, no hallò mas de aquella. Dexo a parte el estar casi desnudo de erudicion, y no may vestido de terminos Poeticos, i de aquellos ambages que al principio diximos pedia Petronio para merecer el nome de Poeta: defetos que juntos a los otros de aver escrito la historia derecha, y ahogarla tanto con prolixos episodios, que apenas se encuentra a Godofredo, como notamos en el num. 20. son màs que muchos i gruessos para tanto hombre, que yo no le niego la felicidad del dezir, solo quisiera no se cegassen tanto los amadores de un dezir dichoso, que no penetrassen lo sustancial, que en mi Poeta es sin duda estupendo [...]”<sup>706</sup>

A rematar este “Juizio del Poema”, denuncia claramente o intuito polémico com que o elaborou, ao condensar as ideias fundamentais e ao enumerar as conclusões parciais apontadas ao longo do discurso, mais sugestivo pelo tom da linguagem usada e pela invectiva que acaba por lançar aos leitores:

“Tal es el assumpto, tal la traça, tal el orden, tal la imitacion, tal la variedad, tal la alteza, tal el juizio, tal la dulçura, tal el estilo deste Poema. Digan nos los Censuradores, i los presumidos, que le falta (mejor

---

<sup>706</sup> *Idem, ibidem*, Col. 87-88.

dixera, que no le sobra?) para llamarse perfeto, raro, i divino? Pongan nos delante cosa de lo estrano que le exceda en lo sustancial; i de lo casero, que en algun modo le iguale, ni de lo antiguo, que es poco, ni de lo moderno, que es sobrado. Ponganse ellos tambien delante, i veran como no se ven, i que sera lo mismo que sacar velas encendidas a la presencia del Sol.”<sup>707</sup>

E, dirigindo-se finalmente, como se o leitor não adivinhasse já pela leitura de todo este texto, aos visados, para quem o redigira expressamente, transforma tudo quanto anteriormente expusera numa resposta aos críticos da obra camoniana e defensores de um paradigma épico diferente, porventura menos marcado pelos valores nacionais, e mais adequado à espiritualidade e à moral da época:

“Ultimamente assegure este juizio, el que hizieron tantos hombres grandes por ingenio, i letras, desde que salio a la luz del mundo este Poema hasta oy, sin que en modo alguno aya parado la corriente de su alabança, como en parte mostramos en la vida del Autor. I sea, por remate, juizio que sin replica alguna haga callar, aun a la propia embidia, el que hizo el grande Torquato Tasso en el Soneto que va al pie del retrato: considerandose tres cosas: una, que Torquato Tasso fue el hombre de mayor sobervia en estos estudios, que tuvo el mundo; i que tiene el aplauso medido por ella; si yaella no fue medida por el: otra, que es de una nacion avarissima de alabanças con los estranos, principalmente Espanoles, i mucho mas en estos estudios, con la jactancia de que España los aprendio della: otra, que Luis de Camões no passo a Italia a pedir a Torquato que le alabasse, sino que lleo este Poema a sus manos, i leyendolo le hizo tal armonia, no pudo dexar de rendirse a sua labança; que fue lo propio que darsela el enemigo por inclinacion, i la sobervia por el ingenio, i la voluntad, no rogada, por vencida. De que resulta, que assi como todo el mundo concuerda que el Tasso es el dueno moderno de la Poesia heroica, deve concordar en que este Poema es raro, pues esse propio Tasso assi sobervio por las Musas, assi enemigo por nacimiento, assi no forçado por alguna diligencia nuestra, le puso el sello con su juizio en aquel Soneto.”<sup>708</sup>

Assim se expressava o parecer de Manuel de Faria e Sousa na polémica que os meios literários de Portugal a propósito do modelo épico “mais perfeito”, claramente contra quem ousasse acusar Camões de qualquer incorrecção.

---

<sup>707</sup> *Idem, ibidem*, Col. 99.

<sup>708</sup> *Idem, ibidem*, Col. 99-100.

A par dos grandes intervenientes na polémica, e até um pouco à margem, talvez para não gerarem grandes susceptibilidades, não deixaram outros vultos de relevo nas letras portuguesas daquele período de exprimir a sua opinião crítica e pronunciaram-se alguns mesmo com textos relacionados com a matéria em debate.

Ao redigir o *Discurso Poético*<sup>709</sup>, anteposto como prólogo ao poema *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro, Manuel de Galhegos<sup>710</sup> pretende justificar as “excellencias, & prerrogativas” da obra, muito embora aproveite o ensejo para teorizar sobre o poema épico. Não podendo deixar de enunciar os aspectos fundamentais que identificam o género, esforça-se por apresentar “hum compendio das finezas, & primores da arte, ã nele obseruarà quem o ler com a applicação, ã pede a altiueza, & soberana de seu estilo” de uma maneira sistemática. Por esse mesmo motivo, começa logo por apresentar uma breve definição de epopeia:

“O poema heroico he h ã a poesia leuantada, ã tem por fim celebrar as açõ ã s do heroe valeroso, a ã foi mais digna de memoria. He taõ dificil este modo de poetar, que de infinitos poemas, ã se hão escrito no mundo, ha muitos pocos, ã mereção o nome de perfeitos.”<sup>711</sup>

---

<sup>709</sup> Manuel de Galhegos, “Discurso Poético”, in: Gabriel Pereira de Castro, *Ulissea, ou Lysboa Edificada*, Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1636, fl. [5]-[8v].

<sup>710</sup> Manuel de Galhegos nasceu em Lisboa, em 1597. Poeta com algum mérito, é autor de várias obras em que manifesta a cultura e gosto próprio da época: a *Gigantomachia* (1628), poema épico de assunto mitológico, seguido da *Fabula de Anaxarete*, ambos em castelhana; o *Templo da Memória* (1635), em que o poema heróico se harmoniza com as características do epitalâmio, composto por ocasião das núpcias do Duque de Bragança, futuro rei de Portugal; a *Relação do que se passou na felice aclamação...* (1641); além do *Discurso Poético*, aqui objecto de estudo. É ainda autor de poemas de ocasião que ficaram dispersos. Moreu aos 68 anos, em 1665.

Sobre Manuel de Galhegos, consulte-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo VII, *loc. cit.*, pp. 216-286; Visconde de Juromenha, *Obras de Luis de Camões*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, pp. 319 e ss; Heitor Martins, *Manuel de Galhegos. Um Poeta entre a Monarquia Dual e a Restauração*, Anadia, CISIAL, 1964.

<sup>711</sup> Manuel de Galhegos, “Discurso Poético”, *loc. cit.*, fl. [5].

Pelas prescrições a seguir e regras a respeitar, Manuel de Galhegos pretende mostrar que a *Ulisseia* as respeita na íntegra, revelando da parte do autor a perfeita combinação de arte e engenho<sup>712</sup>:

“Digo que na fabula concorrem todas as propriedades, q̃ dispoẽ as regras; porq̃ a fundação de Lisboa he uma só acção, he de hũ só heroe, he marauilhosa, he verosimil, he de hũ a Cidade celebre no mundo, he em honra da Patria, he em gloria dos Monarcas, Princepes, & Senhores de Portugal; & o heroe he vẽ cedor, & o mais celebrado entre os Capitains valerosos, q̃ em Grecia floreceraõ.”<sup>713</sup>

Assim, depois de apontar as características fundamentais do poema épico – unidade de acção, verosimilhança, respeito do maravilhoso, unidade do herói, sua nobreza, tema elevado e fim grandioso –, passa a aspectos secundários. Explica os epítetos atribuídos a Ulisses<sup>714</sup>, alguns recursos de retórica, como o uso da aporia, da perífrase, da hipérbole, do assíndeto, focando sobremaneira a harmonia e a elegância dos versos. Sem invocar a autoridade do Épico Italiano na maior parte dos aspectos enunciados, cuja abordagem é reconhecidamente de matriz tassiana, esta sonegação pode ser significativa para o contexto em que este *Discurso* vê a luz do dia. Por outro lado, pode-se também deduzir desta atitude que a teoria do poema heróico, tal como surge apresentada nos *Discorsi*, devido aos debates desenvolvidos entre nós, fosse já do conhecimento comum – é evidente que nas fileiras dos letrados-, a ponto de se encontrar de certo modo assimilada, e muitos dos conceitos abordados incluírem já traços que, muito embora formulados por Tasso, já dispensassem a referência da sua origem.

---

<sup>712</sup> *Idem, ibidem*, fl. [5]: “He taõ defícil, como grande, & como obra q̃ redũ da em louuor da patria, elegeo esta acção o Doutor Gabriel Pereira de Castro: procurou nella chegar â maior perfeição: & como Deus o dotou de hum engenho vnico para todas as dificuldades alcãçou o primeiro lugar entre os heroicos, & colocou este soberano poema diante de todos os q̃ celebra a antiguidade.”

<sup>713</sup> *Idem, ibidem*, fl. [5].

<sup>714</sup> *Idem, ibidem*, fl. [5]: “[...] he solenne entre os heroicos naõ nomearem no proemio o heroe por seu nome, & não fartarem ao leitor de noticias.”

Detém-se, depois, com partes do poema – a invocação e a dedicatória –, e aproxima-as de modelos clássicos, mostrando a superioridade do poema português. Não deixa escapar a oportunidade para exaltar a cidade de Lisboa, numa atitude encomiástica, bem mais no momento histórico-político em que o Reino perdia cada vez mais importância perante o domínio filipino, e exprimir, deste modo, o seu nacionalismo, ao mesmo tempo que abria a possibilidade de leitura do poema neste sentido<sup>715</sup>.

Passando à narração, é curioso verificar como Manuel de Galhegos vem sancionar um desvio, para não dizer uma infracção, à regra estabelecida pelos teorizadores do poema épico, e que Torquato Tasso não só respeita, como prescreve nos *Discorsi*: o início *in medias res*, apesar de aceitar em casos justificados a narração dos factos *ab initio*:

“Em nenhũa a cousa mostrou mais o nosso poeta seu talento, ã no exordio da narraçãõ; pois começa do principio da fabula; ã he o ponto, donde deue começar o poema heroico, & não no meio, como fez Camoins vendo ã Virgilio dà principio ao seu poema com Eneas à vista de Carthago, & ã logo conta a guerra de Troia, & tudo o mais, que passara no caminho: o que seria troncar a açãõ, & começar no meio della se o intento fora cantar do incẽdio Troiano, da fugida de Eneas, & da guerra de Italia: porem não podia ser; porã se o poeta da pequena Iliada errou ( como quer Aristoteles) porque cantou de toda a guerra de Troia: & se Homero elegeu somente hũa a parte della, por não incluyr muitas açoens, absurdo inexcusavel seria o de Virgilio se cantasse da destruiçãõ dos Troianos, da peregrinaçãõ de Eneas; & da conquista de Italia; porã neste progresso ha material para tantos poemas; ã sô no ã pertence a Troia cõta Aistoteles nove açõẽs.”<sup>716</sup>

---

<sup>715</sup> *Idem, ibidem*, fl. [5v]: “Na inuocaçãõ se ajusta a Virgilio; & na dedicatoria mostrou boa eleiçãõ; pois sendo o poema em gloria da maior Cidade, que incluye o Imperio delRey de Espanha; era justo ã elle fosse o Protector, & quando naõ ouuera nesta obra outro verso mais ã este. De ambas as Indias, de ambas as Espanhas. Bastaua para que alcançasse no mundo eterna fama. A melhor dedicatoria, ã se le no escrito dos poetas latinos, he a de Lucano a Nero, & depois desta a de Estacio a Domiciano. Parece me ã he tão manifesta a ventagem, ã leua a nossa a ambas, ã querer proualla com razoins seria dar lugar a ã se duuidasse.”

<sup>716</sup> *Idem, ibidem*, fl. [5v].

Invocando, antes, a autoridade de Cícero, no *De Oratore*, tem consciência de estar a alargar a sua argumentação sobre este aspecto mais do que seria razoável. Embora nunca admita que a sua atitude perante este princípio da composição de um poema difira daquele que modelos mais recentes quase tornaram canónico – aquela que é aceita em moldes teóricos de modo mais generalizado –, os pormenores deste texto e o modo de abordagem do assunto mostram quanto se trata de uma questão delicada. Além disso, é precisamente neste momento do seu discurso que deixa também transparecer, se bem que de maneira ligeira, a sua atitude na polémica entre camonistas e tassistas:

“Alargueime neste ponto mais do que permite a breuidade, q̃ procuro; por q̃, como o nosso poema nesta circũ stancia se apartou do comũ dos modernos, era necessariodar parte das muitas razoens, em q̃ o poeta se fundou. E não se entenda nq̃ o meu animo he reprouar a Luiz de Camões; que isto, em q̃ se não ajustou com a arte, he cousa, em q̃ muitos se enganáraõ; & não lhe tira autoridade; q̃ tem tanta, q̃ não será reprẽ dido quem o seguir; por q̃ a Luziada merece q̃ a tenhamos por texto, & eu reconheço nella toda a grandeza, & excellencia q̃ com taõ grande erudiçaõ oberua em seus discursos politicos o Doutor Manoel Seuerim de Faria Chantre, & Conego da Sè de Euora.”<sup>717</sup>

Estas afirmações vêm ajudar a compreender a posição de Manuel de Galhegos no âmbito da dita polémica, na medida em que recua até um texto que precede a polémica – o de Manuel Severim de Faria –, acabando, assim, por assumir uma atitude semelhante à de Manuel Pires de Almeida numa fase mais avançada, ao reconhecer os méritos do poema camoniano, sem que seja incondicionalmente tomado como um arquétipo de perfeição, e ao abrir a possibilidade de poder assumir uma atitude mais distanciada e tecer críticas abertas a passos que ele considera mais fracos na sua composição. E se raras foram as referências de Manuel de Galhegos a Camões, mais raras foram ainda a Torquato Tasso. À parte a referência

---

<sup>717</sup> *Idem, ibidem*, fl. [5].

inclusa no excerto acima transcrito, o nome de Camões apenas surge em toda a sua obra no “Prelúdio” ao poema *Gigantomachia*.<sup>718</sup>. No entanto, se nos passos referidos é sempre a admiração pelo Poeta que transparece, nem sempre a sua atitude se manteve na mesma linha.

No que diz respeito aos restantes aspectos abordados no *Discurso Poético*, não se afasta muito dos princípios geralmente aceites no seu tempo pelos restantes teorizadores do poema épico e poetas contemporâneos.

No que se refere ao uso de episódios, e mantendo-se fiel aos ensinamentos tassianos, opta por uma única acção, embelezada por um número razoável de episódios, pelo que é levado a defender:

“Amplificase a acção com marauilhosos episodios, & com peregrinas digressoens, tudo de cousas pertencentes no sujeito, & ao intento do poeta.”<sup>719</sup>

E depois de enumerar todos os episódios presentes na *Ulisseia*, aborda a questão, ao tempo igualmente polémica, do maravilhoso, que agora se impõe de modo perfeitamente

---

<sup>718</sup> Manuel de Galhegos, *Gigantomachia*, Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1628, fl. [4v]: “En lo que toca a Damastor, sigo al excelentissimo poeta Luis de Camões en la Prosopopeia, que haze del cabo de buena esperanza. Chameime Damastor, & fui na guerra, &c.”

*Idem, ibidem*, fl. [6v]: “Esta es la verdadera interpretacion deste lugar; pero no falta quien refutando la dize que Luis de Camoẽ s enel de su Luziada muestra que entendio lo que Chartario:

..... e o sol ardente.  
Queimaua então os deuses, que Typheo  
Com temor grande em peixes conuerteo.

Es engaño manifiesto pensar que esto se refiere a lo que la hija de Pierio dize en su Cantilena, y discredito no poco de vn tan insigne ingenio, como el de Luis de Camoẽ s, que fue el de que solo penetrô los reconditos de los poetas Latinos.”

*Idem, ibidem*, fl. [9v]: “Yo reparto el exercito de los gigantes en tres esquadrones, vno, que conquista el cielo, otro el mar, otro el infierno; y la razon es porque sigo a Luis de Camoẽ s, el qual, quando habla de Damastor, dize.

Chameyme Damastor, & fuy na guerra  
Contra o que vibra os rayos de Vulcano:  
Não que pusesse serra sobre serra,  
Mas conquistando as ondas do Oceano  
Fuy Capitão do mar adonde andaua  
A armada de Neptuno que eu buscaua.

De donde se infiere que considerô la batalla en tres partes, como yo la describo.”

<sup>719</sup> Manuel de Galhegos, “Discurso Poético”, *loc. cit.*, fl. [6v].



justificado, na medida em que alguns dos que são apontados, como o de Circe, conferem ao discurso outra dimensão, embelezando a acção e ampliando-a para outros planos. Torquato Tasso aí surge referido como o Poeta épico que melhor soube usar de um determinado tipo de maravilhoso, na medida em que rejeita a introdução de personagens, como as Sibilas, substituindo-as por um Mago, a fim de obedecer de modo mais rigoroso ao princípio igualmente por ele defendido, o da verosimilhança:

“[...] Sobretudo he costume entre os poetas quando vsão da figura, a ã as artes chamão, Magthacnia (que quer dizer poesia magica) valer ã se ou de huma Sibilla, como fez Virgilio; ou de huma feiticeira, como Lucano; ou de hum Mago, como Torcato. E isto para acudir ao verisimil; por ã não he proprio do heroe fazer cõnjuros, rombos, circulos, caracteres, & as demais ceremonias diabolicas, de que vsa a Magica. Ariosto por ã vio ã despois de pintar hum caualeiro armado voando pellos ares, conuinha acrescentar ã era feiticeiro, diz. Quel era vn nigromãte &c.”<sup>720</sup>

Se este é um dos poucos lugares em que se remete expressamente para o modelo representado por Tasso, se bem que de um modo anódino, apenas como mais um exemplo de poetas que se perfilam, parecendo não querer chamar muito a atenção do leitor sobre o tipo de poemas que recorrem à intervenção dos magos para o uso do maravilhoso, como alternativa, Manuel de Galhegos opta, e com relativa frequência, pela remissão para a obra de Ariosto, que, ao que parece, ainda continua bem presente no gosto dos leitores portugueses<sup>721</sup>, ou ainda para outros autores italianos recentes, como é o caso de Marino, com o seu longo poema *Adonis*<sup>722</sup>.

---

<sup>720</sup> *Idem, ibidem*, fl. [7v].

<sup>721</sup> Ainda na mesma página, e ainda a propósito dos episódios maravilhosos, mas desta vez sobre a figura de Circe na *Odisseia*, refere-se novamente o *Orlando Furioso*, de Ariosto: “Em hum anel trazia Anibal o veneno, com ã se matou; dôde Ariosto teue motivo para a ficção do anel de Bradamante.”

<sup>722</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. [7v].

Quando tem de tratar as características da acção épica, fá-lo de modo condensado, sem remeter para autoridades abalizadas. Todavia, só o leitor mais desprevenido não reconhece o vocabulário tassiano na enumeração das virtualidades da acção, apreendido na leitura dos *Discorsi*: a variedade, a prudência, a novidade, a suavidade, a elegância, a cortesia, a proporção, a profundidade, em suma, a perfeição do poema:

“Nos acontecimentos parece q̃ esgotou toda a variedade, todo o artifício, toda a prudencia, & toda a nouidade. Que peregrino, q̃ suaue, q̃ brando, q̃ elegante, q̃ cortez, & q̃ afectuoso he nos amores! [...] He admirauel no si ã tifico. He prudente na bracologia, & na ecthania.i. No abreuiar a fabula, & no estendella a seu tempo. E he grandemente proporcionado na figura dianomi, q̃ ensina a repartir bem as partes do poema. [...] Vsa felicemente das tres figuras de q̃ mais necessita a textura, q̃ saõ, *Parasceue*, *Analogia*, *Teliotis*. idest, preparatorio, proporção, perfeição. Obseruem isto cõ cuydado os criticos, acharaõ q̃ não ha mudança de matéria sem q̃ prepare: & sem q̃ esta preparação seja adequada à cousa, para que prepara; & não acaba sem clausula final: quero dizer, sem concluir com tâta graça, q̃ antes de acabar faz apetecer o entendimento obiecto nouo. He sumamente profundo, & sumamente claro no tocar as fabulas.”<sup>723</sup>

E se o objectivo primeiro do seu *Discurso Poético* é introduzir a *Ulisseia* e mostrar como consegue alcançar e até superar os modelos mais perfeitos do género, no que toca à estrutura da acção, necessariamente que este Poema terá de respeitar as qualidades comummente enumeradas. Torquato Tasso é, então, de novo invocado, mas agora como termo de comparação, como aquele, entre os modernos, em que se reconhece maior autoridade no género, ao ser tida em conta a composição da *Gerusalemme Liberata*. Tal não impede, todavia, Galhegos de considerar que Gabriel Pereira de Castro o supera, ao tornar o seu poema mais completo, por lhe acrescentar a peroração, parte que nos poemas mais recentes tinha sido subvalorizada ou omitida. A preocupação em criar o poema mais perfeito

---

<sup>723</sup> *Idem, ibidem*, fl. [8].

leva, por conseguinte, não só o teorizador, como o poeta a adicionar partes que nem sempre haviam sido consideradas integrantes essenciais da epopeia:

“A melhor frasi, & o mais sublime estilo, com q̃ se pode emcarecer a excellẽcia da peroraçãõ do poema, serà dizendo q̃ he igual `a dedicatoria; & aduirtase q̃ ainda q̃ Torcato, & outros modernos deixarãõ de perorar: he obrigaçãõ do poeta, quando acaba, despedirse do Leitor, ou do Mecenas, com algumas galãtarias, q̃ siruãõ de remate a toda a obra. Assi fizeraõ todos os Latinos, excepto Virgilio, & Lucano; q̃ não acabaraõ os seus poemas. E enganãose os q̃ imaginãõ q̃ faltou nesta parte Silio Italico; por q̃ sirue de peroraçãõ à apostrofe q̃ no cabo faz á meroria de Sipiãõ Africano, q̃ suposto q̃ os mais costumãõ falar com o Leitor, ou o Mecenas: tãõbem podem falar com algum heroe dos que celebraõ, ou com a Muza, como faz o Licenciado Francisco Lopes de Zarate no seu poema da inuençaõ da Cruz.”<sup>724</sup>

Quanto ao estilo, o apelo à clareza, bem como à grandiloquência, tornam-se lugares comuns nas exigências dos poetas e dos teorizadores deste período:

“A claridade, ou a enargia ( q’ he a euidencia no dizer) obserua tudo quanto Hermogenes amoesta na palaura Saphinia: a grandeza do estilo ( a q’ Quintiliano chama Adron) està aqui tanto. *In suo eße*. Que não pode auer no falar humano locuçãõ mais sublime. A fermosura, ou galhardia das vozes. Em qual dos escritos, q̃ a Fama soleniza, se acharà cõ tanta superioridade? [...] A breuidade no explicar a sentẽça he soberana: tarda mui pouco em dar forma ao conceito, q̃ he o que encomenda Hermogenes na palaura Gorgotis.”<sup>725</sup>

Por outro lado, se nas observações atrás referidas a presença de Torquato Tasso se pressente nas entrelinhas pelo tipo de abordagem dos diferentes aspectos estudados, pelo vocabulário, ou até, oportunamente, através da referência explícita ao seu nome, a preocupação edificante do poema épico é um dos contributos inequívocos que a sua teoria do poema épico encerra, sobremaneira expresso, na caracterização do herói, embora também se detecte noutros aspectos. Aqui aparece como uma das componentes a valorizar na

---

<sup>724</sup> *Idem, ibidem*, fl. [8].

composição de uma epopeia, reflectindo-se maiormente, na opinião do crítico, na verosimilhança patente no discurso<sup>726</sup>, adequando-se este a todas as circunstâncias e às coordenadas cronotópicas da acção:

“Na imitação dos costumes ha marauilhoso character. No sentencioso tem h ã a verdade continua, fundada não somente sobre a razão, mas sobre tudo o ã dixerã os Doutos do mundo.. No graue, no triste, no alegre, no feroz, no seuero, no florido, & em todas as mais formas da oração, mostrou grande fineza; & grande juizo em escolher o tempo, & o lugar. Nas metáforas tem moderação, & propriedade; por ã são poucas, vsadas em seu lugar, & todas fundadas na circunstancia mais vista, & mais notoria dos sujeitos.”<sup>727</sup>

Não admira, assim, que mediante a possibilidade de se encontrarem bem doseadas todas estas características do discurso poético, o resultado final seja o de um poema altamente harmonioso:

“He tal a harmonia do verso, o espirito, o artificio poetico, a diferença dos consoantes, a suauidade das clausulas, a brandura, & moderação, com ã vsa das synalefas, das syneresis, das dieresis das hipalages, & de tudo o ã mais pertence a eufonia, ã não acha o ouuido cousa ã o não recree.”<sup>728</sup>

Todavia, se tais atributos que levaram Manuel de Galhegos a redigir este *Discurso Poético* se devem ao facto de exaltar as virtualidades de *inventio*, *dispositio* e *elocutio* da *Ulisseia*, o certo é que, em termos de expressão, a sua preocupação sempre foi também a de desenvolver na língua portuguesa potencialidades expressivas que já encontrava na castelhana

---

<sup>725</sup> *Idem, ibidem*, fls. [8]-[8v].

<sup>726</sup> É curioso verificar como este pressuposto da articulação dos costumes com o discurso chega a ser invocado nas licenças que precedem a publicação das obras, como se vê da seguinte a propósito do poema de Manuel de Galhegos, *Templo da Memória*, Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1635, fl. [2]: “Vi este liuro intitulado Templo da Memoria, Autor Manoel de Galhegos, nelle não achei cousa que encontre nossa santa Fè Catholica, & bons costumes, antes muita erudição, & habilidade, & ainda que vsa de termos encarecidos, são hiperboles, de que com ã mente se valem os poetas para engrandecer as pessoas de que tratão, & andnao já tão introduzidos na poesia, que não ha occasião de perigo, & assi me parece o liuro digno de se imprimir. Em Sam Francisco da Cidade, oje 10. de Iunho de 1633. Frey Diogo do Salvador.”

<sup>727</sup> Manuel de Galhegos, “Discurso Poético”, *loc. cit.*, fl. [8v].

e que, devido à situação política e à primazia cultural do castelhano, nesta altura do *siglo d'oro* levava muitos dos escritores portugueses a redigirem as suas obras em castelhano.<sup>729</sup>

Ao centrar-se numa composição de sua lavra, o *Templo da Memória*, um poema misto de epopeia e epitalâmio<sup>730</sup>, considera o autor que a verosimilhança dos factos cantados não é suficiente. A verdade torna-se um imperativo e, para tal, enumera as fontes de que se serviu, de modo que o deleite possa com ela atingir-se, caso lhe falte a qualidade literária: mais uma vez, Torquato Tasso não aparece referido, mas esta valorização da racionalidade no poema épico, remete em última instância para a sistematização teórica que elaborara nos *Discorsi*, dando particular relevo à verdade e à verosimilhança:

“Mas eu senhor Leitor, alargome já muito, perdoe v.m. as faltas deste liuro, & se nos versos não achar deleitação, apelle para a variedade de historias, ã no Templo da Memoria se referem, que todas tem marauilha, & são tiradas, h ã as dos Nobiliarios, & dos Annaes de Hespanha, outras de papeis autenticos,

---

<sup>728</sup> *Idem, ibidem*, fl. [8v].

<sup>729</sup> Cf. Manuel de Galhegos, *Prólogo ao Templo da Memoria*, *loc. cit.*, fl. [5]: “A Lingoa Portugueza, como não he oge a ã domina, esquecêrãose della os engenhos, que com seus escritos a podião emriquecer, & autorizar: & quem agora se atreue a sahir a o m ã do com hum liuro de versos em portuguez arriscase a parecer humilde; pois escreue numa lingua, cujas frasis, & cujas vozes se vsã nas praças; o que não deixa de ser embaraço para a altiueza; que as palauras, de que menos vsamos soã bem, & agradã em razão da nouidade, & por isso os retóricos lhe chamã peregrinas.

Com tudo, eu trabalhei muito por não baxãr de estilo, & valime de alguns vocabulos, & termos estranhos: com toda a moderação, & com todo o rigor da retorica. De modo, que tal vez se acharã a oração ornada com alg ã a voz, ou frasi noua: & tal vez puramente Portugueza: Que assi se ha de escrever; & este he o modo de fallar de todos quantos Poetas Gregos, & Latinos merecãrão estimação no mundo.”

<sup>730</sup> A este fim, veja-se como Heitor Martins (*Manuel de Galhegos. Um poeta entre a Monarquia Dual e a Restauração*, *loc. cit.*) apresenta a questão, de modo resumido, a p. 69: “Dizia o arguto José Agostinho de Macedo que o *Templo da memoria* era de género indefinido, ‘poema de espécie ambígua’. À primeira vista poderia parecer uma bernardice do autor de *Os burros*: na página de rosto da obra de Galhegos diz-se taxativamente “poema epithalamico”. Todavia, o que Macedo viu, embora sem compreendê-lo, foi o carácter especial do poema, o toque ideológico que marca suas páginas. O *Templo da memoria* é um poema épico, embora por vezes incerto e titubeante. O que Galhegos faz não é apenas celebrar as comemorações do casamento do Duque de Bragança, pois ele buscava realçar, em todas suas linhas, o que havia de fundamental no enlace: a reunião final de duas grandes famílias da nobreza peninsular, selando, de uma vez por todas, a união de Portugal e Castela. Neste sentido, o *Templo da memoria* é o verdadeiro poema épico da monarquia dual.

O poema é dividido em quatro livros, sendo que, examinando-se bem sua estrutura, ver-se-à que apenas a metade do primeiro e a metade do último tratam do casamento. Todo o resto é feito para exaltar as casas de Bragança e Medina Sidónia, mostrando, de um ponto de vista histórico, a oportunidade de sua união, e também, nas últimas páginas, o convite explícito a todos os poetas portugueses a que sigam seu exemplo e se empreguem na mesma tarefa.”

& crônicas deste Reyno, em particular, de hũa, que està para dar à estampa Afonso de Torres, donde se incluye tudo o que ha historico em Portugal.”<sup>731</sup>

Atesta-se, deste modo, a evolução da épica no barroco português, na medida em que se vão abrindo portas cada vez mais largas à adopção do verosímil, do documental, da verdade, na descrição dos factos, tendo em vista a formação do leitor, ainda que em detrimento do factor estético.

Em suma, depois de analisarmos as suas ideias sobre a composição do poema épico nas obras que chegaram até nós, verificamos que escassíssimas são as alusões a Camões e a Tasso para se alimentar a ideia de uma intervenção turbulenta na polémica entre camonistas e tassistas. As fontes para tal, embora se localizem, como adiante veremos em autores contemporâneos, foram sobretudo empolados pelo Visconde de Juromenha<sup>732</sup>, ao considerá-lo um dos muitos invejosos da glória camoniana e ao criar uma pretensa disputa literária com Manuel de Faria e Sousa, apenas baseado no facto de este autor desprezar o seu *Discurso poético*. No entanto, as declarações de Faria e Sousa a propósito de Manuel de Galhegos, datadas desta altura fazem crer precisamente o contrário<sup>733</sup>. Apesar disso, a imagem de um Galhegos crítico de Camões e apologista de Tasso é a que vai persistir e Inocêncio adopta-a com igual convicção<sup>734</sup>.

---

<sup>731</sup> Manuel de Galhegos, “Prólogo” ao *Templo da Memoria*, *loc. cit.*, fl. [5v].

<sup>732</sup> Visconde de Juromenha, *Obras de Luis de Camões*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, p. 334.

<sup>733</sup> Luis de Camões, *Rimas várias*, comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Lisboa, en la Imprenta Craesbeeckiana, 1637, fl.2v: “[...] Lo que escriue su Autor antes que se publique, yà suena; y a penas suena quando todo buen oído se admira, y la admiracion comun yà no es gracia, sino deuda a su pensar, a su disponer, a su discurrir, y a sus versos y numeros; y el ruido, que estos han hecho solo con mostrarlos a pocas personas yà auia llegado a mis oidos [...]”

<sup>734</sup> Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo V, Lisboa, na Imprensa Nacional, 1860, p. 440: “Galhegos é tido com pesar seu entre os émulos e críticos de Camões.”

Contudo, baseando-nos nas obras de Manuel de Galhegos que chegaram até nós, Heitor Martins esforça-se por mostrar que não será descabido o modo como Inocêncio classifica este autor (Cf. Heitor Martins, *op. cit.*, pp. 81-82.)

Se, na realidade, Manuel de Galhegos não compôs qualquer outro texto teórico ou polémico que tenha chegado aos nossos dias, toda a interpretação das posições assumidas pelo crítico nas polémicas fundamenta-se nas afirmações por ele feitas nestes breves textos. Assim, que afirma acerca de Camões? E sobre Torquato Tasso?

Como dissemos, apenas duas vezes Manuel de Galhegos tece considerações explícitas a propósito do Poeta português: uma no “Preludio” à *Gigantomachia* e outra no *Discurso Poético*. Em ambas a atitude do autor perante o Poeta é de pura admiração<sup>735</sup>, se bem que mostre que Camões nem sempre seguira os preceitos aristotélicos de modo exemplar, tal como os comentaristas da época faziam. Por outro lado, alude ainda ao Poeta em diferentes outros passos<sup>736</sup>. De todas essas referências – e são elas todas as que é possível rastrear na obra de Manuel de Galhegos –, Camões é apontado como o autor de uma das epopeias mais perfeitas compostas até àquele momento, e digna de ser tomada como termo de comparação. A crítica mais violenta resume-se ao facto de o Poeta não ter seguido em todos os aspectos os

---

<sup>735</sup> Manuel de Galhegos, *Gigantomachia*, *loc. cit.*, fl. [6v]: “[...] Él que sólo penetró los recónditos de los poetas latinos”; e no “Discurso Poético”, fl. [8v]: “[...] por ã a Luziada merece ã a tenhamos por texto”.

<sup>736</sup> No “Preludio” à *Gigantomachia*, (*Loc. cit.*, fl. [4v]), Camões é citado como “excelentissimo poeta” a par de Ovídio, Virgílio, Horácio, Claudiano, Estácio, Marcial e Hermano Torrentino; quando se trata enumerar as fontes das metamorfoses dos deuses em animais, pelo que interpreta os versos de *Os Lusíadas* (“E o sol ardente / Queimava então os deuses, que Typhéo / Com terror grande em peixes converteo” (Fl. [6v])); e ao apresentar a estrutura da acção do poema (“la razon es porque sigo a Luis de Camões” (Fl. [9v])). No *Discurso Poético*, em outros três momentos se alude explicitamente ao Épico português: quando aborda a questão do início *in medias res* chega a fazê-lo por duas vezes: “[...] O principio da fabula; ã he o ponto, donde deue começar o poema heroico, e não no meio, como fez Camoins vendo ã Virgilio dà principio ao seu poema com Eneas à vista de Cartago.” (Fol. [7v]) e “E não se entenda ã o meu animo he reprovar a Luiz de Camões; que isto, em ã se não ajustou com a arte, he cousa, em ã muitos se enganáraõ; & não lhe tira autoridade; ã tem tanta, ã não serà reprẽ dido quem o seguir; por ã a Luziada merece ã a tenhamos por texto, & eu reconheço nella toda a grandeza, & excellencia ã com tão grande erudição obserua em seus discursos politicos o Doutor Manoel Seuerim de Faria Chantre, & Conego da Sè de Euora.” (Fol. [9]); finalmente, sobre a acção (“Valerio Flacco no seu poema dos Argonautas (ã he quasi a mesma acção, ã a de Luiz de Camoins) (Fol. [8]).

preceitos aristotélicos para a composição de *Os Lusíadas*. Tal bastou, todavia, para vir a ser, posteriormente, incluído na fileira dos anti-camonistas<sup>737</sup>.

Aliás, quando Manuel de Galhegos afirma “Imitou o nosso poeta [Gabriel Pereira de Castro] na textura deste poema a da Eneíada, ensinandonos a entender o que muitos modernos não alcançãõ”<sup>738</sup>, a crítica aqui sugerida tanto se poderia aplicar a Luís de Camões, como a Torquato Tasso, como a qualquer outro poeta recente, uma vez que a peroração se encontra ausente, como vimos, de quase todas as epopeias do tempo.

No que se refere concretamente a Torquato Tasso, verificamos que escassas são também as referências ao Épico, e, quando surgem, são feitas, de modo muito subtil, sem se pretender contrapor o poema tassiano ao camoniano. Ambas se encontram no *Discurso Poético*: a propósito do uso do maravilhoso<sup>739</sup> e sobre a falta da peroração na epopeia<sup>740</sup>, como já se referiu.

De qualquer modo, o certo é que, se Manuel de Faria e Sousa emite o parecer favorável a propósito das obras de Manuel de Galhegos já transcrito, Manuel Pires de Almeida, ao tempo o crítico mais ferrenho de Camões, ou pelo menos assim considerado, dedica ao *Discurso Poético*, uma resposta: o *Exame sobre o Discurso Poético de Manoel de Galhegos à Ulisseia, ou Lisboa edificada, poema heroico do Doutor Gabriel Pereyra de Castro. Exercício Poético do Licenciado Manoel Pires de Almeida. Em Lisboa, Anno de*

---

<sup>737</sup> Cf. Heitor Martins, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>738</sup> Manuel de Galhegos, “Discurso Poético”, *loc. cit.*, fl. [6].

<sup>739</sup> *Idem, ibidem*, fl. [7v]: “[...] Sobretudo he costume entre os poetas quando vsão da figura, a ã as artes chamão, Magthacnia (que quer dizer poesia magica) valer ã se ou de hum Sibilla, como fez Virgilio; ou de huma feiticeira, como Lucano; ou de hum Mago, como Torcato.”

<sup>740</sup> *Idem, ibidem*, fl. [8]: “A melhor frasi, & o mais sublime estilo, com ã se pode emcarecer a excellẽcia da peroraçãõ do poema, serà dizendo ã he igual `a dedicatoria; & aduirtase ã ainda ã Torcato, & outros modernos deixarãõ de perorar.”



1638<sup>741</sup>, em que se verifica que dá menos importância ao problema da polémica camonista, do que à teoria da épica, na medida em que aproveita a oportunidade para expor as suas ideias críticas sobre a teoria do poema épico<sup>742</sup>.

O valor de Manuel de Galhegos acaba por ser reconhecido pelas duas facções, devendo tal facto explicar-se porque o autor do *Discurso Poético*, apesar de aristotélico, ousa erguer-se contra um culto exagerado de Camões e mostra, segundo os parâmetros por que se rege, que *Os Lusíadas*, na sua totalidade, nem sempre respeitam os preceitos teóricos mais rígidos – pelo menos aqueles que Manuel de Galhegos expõe nos seus textos –, e, deste modo, a sua audácia impõe-se pela fidelidade à honestidade crítica que o norteia, sem ter de se definir por uma das facções, dos camonistas ou dos tassistas. E sem ser anticamonista, Manuel de Galhegos também não é um tassista incondicional.

Tal facto, porém, não impede de vermos o seu nome envolvido nas polémicas. E a responsabilidade desse envolvimento tem de imputar-se a D. Francisco Manuel de Melo<sup>743</sup>,

---

<sup>741</sup> Ms. 1096A da Livraria do Duque de Cadaval NB, hoje na Torre do Tombo, pp. 296-310.

<sup>742</sup> Cf. Antonio A. Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida – Um crítico inédito de Camões*, São Paulo, 1955, p. 14.

<sup>743</sup> D. Francisco Manuel de Melo nasceu em Lisboa, em 1611, de família aristocrática. Fez os seus estudos com os Jesuítas, no Colégio de Santo Antão e, de seguida, enveredou pela carreira das armas, participando nas guerras da Flandres e da Catalunha. Após a restauração da independência, acaba por passar alguns anos na prisão, acusado de homicídio, pena á qual se seguiu o degredo em terras brasileiras. De regresso, destacou-se como animador da Academia dos Generosos e recupera algum prestígio político, desempenhando várias missões diplomáticas. Viaja pela Itália e começa a preparar uma edição de suas obras, tarefa que não concluiu. Faleceu na cidade que o vira nascer em 1666.

Autor de uma obra literária vastíssima, é um dos mais notáveis escritores do Barroco português. Cultivou a poesia, o teatro, a oratória, a crítica, a historiografia e a epistolografia, distinguindo-se também como moralista. Escreveu em português, embora não rejeitasse o castelhano, pelo que é considerado igualmente um clássico naquela língua. Elegante e eloquente na expressão, quer na linguagem poética, quer familiar, há títulos que entraram no panteão das grandes obras da literatura de língua portuguesa, como a *Carta de Guia de Casados* (1651), as *Epanáforas de vária história portuguesa* (1660), as *Cartas Familiares* (1664 e 1752), o *Auto do Fidalgo Aprendiz* (1676), os *Apólogos Dialogais* (1721), entre dezenas de muitas outras impressas ou que ficaram manuscritas.

Também é vasta a bibliografia sobre este autor. No entanto, sobre aspectos mais ligados com a sua biografia, salientamos os estudos de Edgar Prestage, *D. Francisco Manuel de Melo – Esboço Biográfico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914; B. N. Teensma, *Dom Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Inventário de sus ideas*, S'Gravenhage, 1966; Giacinto Manupella, “Acerca do Cosmopolitismo Intelectual de D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Brasília*, XI, Coimbra, 1961; C. Cutler, *Dom F. M. de Melo e Francisco de Quevedo: a study in Literacy Affinity*, Michigan, 1971; José Adriano de Carvalho, “Aspectos do desengano e da

que inclui Manuel de Galhegos nas polémicas acerca do poema épico, quando as aborda no *Hospital das Letras*<sup>744</sup>. Neste Apólogo Dialogal introduz como intervenientes Justo Lípsio, Trajano Bocalino, D. Francisco de Quevedo e o próprio autor, D. Francisco Manuel de Melo. Ao proporem-se inspeccionar uma biblioteca convertida em Hospital das Letras, a fim de ouvirem as queixas, se informarem dos males e tentarem fazer um diagnóstico da situação de cada “doente”, os quatro nomeados para esta função por decreto de Apolo, começam de imediato nada mais do que pelo próprio Camões, queixando-se este do modo como a sua obra tem vindo ultimamente a ser tratada. Se poucos eram os que o liam, menos pareciam ser os que o entendiam, facto pelo que teriam entretanto surgido os comentários, e até algumas traduções, de que eventualmente também o Poeta teria motivo para se lastimar. Enumeram-se, assim entre os comentadores, Manuel Severim de Faria, Manuel Correia, Manuel de Faria e Sousa, João Pinto Ribeiro, Frei Aires Correia, bem como Frei Francisco do Monte. É na sequência deste ponto de situação dos estudos camonianos no início do século XVII, que não poderia faltar uma breve alusão às polémicas, se bem que, de momento e neste diálogo, Torquato Tasso ainda não seja mencionado:

“AUTOR – Amigos, vamos com o nosso Poeta por diante, que ainda são mais os que entenderam com ele.

BOCALINO – Todos portugueses?

---

aceitação da vida em D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Brotéria*, 38, 1964, pp. 277-291 e 423-438; J. G. Herculano de carvalho, “Um tipo literário do Barroco: o ‘Cortesão discreto’”, in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 26, 1964, pp. 208-227; André Crabbé Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN – CM, 1985 (1ª ed.: Coimbra, 1965, pp. 159 e ss.); Claude Maffre, “‘La Guerre de Catalogne’: Don Francisco M. de Melo, écrivain et philosophe de l’Histoire”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 2, 1971, pp. 371-400; Roger Bismut, “Molière et D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7, 1973, pp. 203-224; Renata Cusmo Belardinelli, “Il Naufragio de F. M. de Melo e l’ipse vidi dell’Epanafora Trágica”, in: *Quaderni Portoghesi*, 5, 1979; Maria Lucília Gonçalves Pires, “Melo, D. Francisco Manuel de”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, Col. 597-604.

<sup>744</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Le Dialogue “Hospital das Letras”*. Texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1970 (1ª ed.: 1721, muito embora a dedicatória a Daniel Pinário surja datada de 1657).

## A Teoria Tassiana do Poema Épico e a sua Recepção em Portugal

---

AUTOR – Todos: porque, se o melhor remendo é o do próprio pano, a pior *cunha* é do mesmo pau. O abade João Soares e o sancristão Manuel Pires levantaram sobre o triste Camões novo aqui-del-rei com uma apologia e uma defesa que Deus *lhes* perdoe; for a outras demandas e repostas ou libelos e contrariedades que, sobre o seu comento, se impuseram D. Agostinho Manuel e o mesmo comentador Manuel de Faria e Sousa.

LÍPSIO – Há ainda mais camoístas?

AUTOR – Houve um Rolim e um Galhegos.

LÍPSIO – Ambos sábios, segundo tenho ouvido.

BOCALINO – Ambos; e, conforme deles se diz, ambos daqueles que sempre sabem o que não importa, como há muita gente neste tempo.

QUEVEDO – Pois de que se queixa destes dous o vosso Poeta?

AUTOR – de que lhe querem pôr a honra em balança.

QUEVEDO – Ora vá-se embora Galhegos, que galegos na vossa terra são melhores para alcaides que para escrivães.<sup>745</sup>

Deste modo, entre o tom crítico e o jocoso, não só se faz uma síntese das discussões que tinham abalado a intelectualidade portuguesa, como se enumeram os intervenientes e até se deixa transparecer um juízo de valor acerca de cada um dos textos produzidos nessa acalorada discussão. Todavia, sobre o conteúdo e os aspectos debatidos, urge remeter para o passo do Apólogo em que se faz uma breve apreciação do género épico, após a referência à *Jerusalém Conquistada*, de Lope de Vega:

“LÍPSIO – Senhores, a poesia épica é carreira que poucos no mundo têm acertado, porque são tantas e tão várias as leis e preceitos de que consta, que vem a ser quase impossível ao juízo humano sua observância. Aristóteles a pôs em praxe, usando daqueles escuros termos que depois se enevoaram muito mais, pelo comento dos expositores.

BOCALINO – Acabem alguma hora, por isso, os épicos de se conformarem em suas regras e haverá quem possa decorá-las e satisfazê-las; mas, entretanto que uns não querem que se cante mais que um só herói, como fez Virgílio com Eneias, outros admitem muitos companheiros, como Valério Flaco em os seus *Argonautas*; e entretanto que uns mandam se dê princípio aos poemas pelo princípio da acção, seguindo a Homero em Ogígia, outros pelo meio dela, conforme ao Mantuano com o seu herói à vista de Cartago; e entretanto que uns se matam sobre o final apóstrofe ou peroração, dizendo que o poeta de boa

---

<sup>745</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

lei se deve despedir com cortesia do auditório, falando ao Mecenas, a quem convidou para ser ouvido, segundo que todos os poetas latinos o fizeram, e entre os mais elegantemente Sílio Itálico, outros afirmam ser demasia indecorosa de que fugiu Lucano, Tasso e Camões, suposto que alguns vulgares a aceitassem. Fique o negócio, pois, como dantes e faça cada um o seu poema, segundo Deus lhe ajudar, ou o não faça, porque também é cousa dura que, tendo Homero liberdade para pintar o seu rio deitado, não possa ser poeta, sob pena da excomunhão dos críticos, pôr o seu rio em cócoras. Quando chego a cuidar nisto, não sei abster-me sem repreender e às vezes amaldiçoar a impertinente seita do poetismo, sendo o melhor de tudo que, poetando-se desde o princípio do mundo e sendo quase tão infinito o número dos poetas como o dos parvos, o negócio se apertou de feição que aos Gregos só deixaram a *Iliada*, aos Latinos a *Eneida*, aos Portugueses a *Lusíada*, aos Italianos a *Godofreida*, ficando de fora Espanhóis e Franceses, sem embargo de falarem as duas melhores línguas Europa, com perdão dos Teutónicos, Belgas, Anglos e Batavos, mas que apelem pelos seus Ronzardos, Teófilos, Bucananos, Barclaios, Erasmos e Anduenos.”<sup>746</sup>

E assim tomamos conhecimento dos principais tópicos tratados nas polémicas, mesmo que eventualmente os textos aqui analisámos tivessem desaparecido, pois é evidente a alusão à posição dos rios no sonho de D. Manuel, para começar; e porque são expostos os restantes princípios e regras debatidas, como a unidade de herói, ou o modo do início e encerramento da acção. Por outro lado, apesar de este juízo ser formulado por Bocalino, é, na realidade, o parecer de D. Francisco Manuel de Melo que aqui é enunciado nele, sendo transparente a crítica aberta contra o cumprimento demasiado rigoroso dos preceitos e leis que *presidem* à elaboração do poema épico, posição que, necessariamente, o afasta da fileira dos críticos de Camões, que, à semelhança do que acontecera com Manuel de Faria e Sousa, acaba por designar acintosamente de “parvos”, sempre que reclamavam a exigência do cumprimento estrito das regras. Denuncia-se, desta forma, uma atitude de abertura e liberalização no que diz respeito aos códigos do poema épico, reservando-se para o poeta a liberdade de escolher o tipo de herói, o tipo de início e conclusão da acção e os aspectos rigorosamente prescritos pela arte poética. Por isso, torna-se significativo o elenco dos poucos poemas épicos que, a seu ver,

---

<sup>746</sup> *Idem, ibidem*, pp. 34-36.

atingem a perfeição. Nesta enumeração, se a designação do poema camoniano surge incorrecta (*A Lusíada*), o título da epopeia italiana é manifestamente caricaturante (*Godofreida*), jamais tendo sido referido de modo semelhante em qualquer outro contexto anterior. Seja-o embora, mas o certo é que, neste texto, mesmo perante as reservas e as circunstâncias apontadas, não pode ser ignorado e a *Gerusalemme Liberata* acaba por ser considerada com um dos grandes poemas épicos de todos os tempos.

Apesar de este *Apólogo Dialogal* ter sido composto antes de 1657, sendo, por isso, de esperar que já fosse possível lançar um olhar algo distanciados sobre uma polémica que se tinha arrastado por várias décadas (e que ainda viria a projectar-se em textos posteriores, se bem que com um pendor menos agressivo) e que, nesta altura, já se deveria considerar superada, pode, pois, o leitor encará-lo como uma apreciação, um balanço desse contexto tão efervescente. Verifica-se até quanto esse assunto apaixonou o autor, a ponto de deixar transparecer nas entrelinhas o seu alinhamento com a facção antitassiana. Na realidade, o vigor da polémica perdia importância, mas, para isso, recorde-se quanto concorria a mudança do contexto histórico-cultural e político. Portugal tinha entretanto recuperado a independência, havia uma corte em Lisboa, a guerra da Restauração esgotava os recursos do Reino, mas havia-se recuperado a confiança na identidade de Portugal como nação independente. O confronto das facções literárias tinha deixado de ser o campo de expressão das aspirações nacionalistas e talvez esse motivo explique já o relativo distanciamento com que eram encaradas as oposições entre camonistas e tassistas.

No entanto, importa ainda considerar também, perante o elenco de nomes aqui referidos, que de alguns deles nenhum texto de carácter crítico ou teórico chegou ao nosso conhecimento. É o caso de Frei Aires Correia, de Frei Francisco do Monte e de D. Agostinho Manuel de Vasconcelos. De Francisco Rolim de Moura e Manuel de Galhegos, se bem que

nenhum comentário camoniano ou texto polémico tenha subsistido, são, pelo menos, conhecidas as suas obras. E do último, o *Discurso Poético*, atrás analisado, chega mesmo a abordar criticamente a produção épica da época, como vimos.

No entanto, e retomando o texto do Apólogo, quando os interlocutores discutem sobre as razões que Camões apontaria para se queixar, Bocalino retoma o fio da conversa, para voltarem a centrar-se nas questões de natureza fundamentalmente literária:

“BOCALINO – Em suma: qual é a enfermidade de Luís de Camões, da fome em fora?

AUTOR – É...

BOCALINO – Ora não passeis adiante, porque não é justo. Valha-me Deus! Porque não sofre, pois é honrado! Tão pouco lhe parece ser o maior poeta de Espanha entre os heróicos, o mais venerado, o mais aplaudido, aquele que despojou da sua primazia a língua castelhana, que se pôs barba a barba com o nosso insigne Tasso, ombro por ombro com o mantuano Virgílio, rés por rés com o grego Homero?

Faltam-lhe porventura (se lhe faltou dinheiro por desgraça) glosas, comentários, exposições e ser citado e demandado pelos melhores autores do nosso tempo?

Se quatro parvos *pedantes* lhe quiseram pôr o pé diante, que importa, se deu com eles de avesso, ao primeiro cambapé? Ignoramos sua vida, desprezamos sua memória? Não são estimadas suas obras, até as de maior descuido? Pois que lhe dói, de que se queixa, quem lhe fez mal? Ora contente-se que, se na vida foi dos mais mofinos, foi na morte dos mais venturosos; quanto mais que todos sabemos *quão* importante tem sido a providência deste a que nós chamamos cegamente desconcerto da fortuna. Porque, se o prémio da virtude logo se dera de contado na vida, quem for a tão paciente que esperara para depois o prémio da imortalidade?”<sup>747</sup>

Não considerando haver motivos substanciais para queixas, Camões surge, desta maneira, a par dos grandes poetas épicos de todos os tempos: Homero, Virgílio e Torquato Tasso. E o seus críticos são, uma vez mais, depreciativamente apelidados de “parvos pedantes”, tal como Manuel de Faria a Sousa fizera, denunciando-se, e de modo evidente, em que fileira D. Francisco Manuel de Melo se perfilaria, mesmo que se ignorassem as estreitas relações de amizade que o ligavam ao grande comentador camoniano. No entanto, apesar da

isenção que deveria assumir enquanto juiz, é levado a emitir também algumas palavras – de resto um pouco facciosas –, sobre a obra de Torquato Tasso, muito embora este não se profile nas estantes dos “doentes” queixosos.

Quando estão em debate as lamentações de D. Luís de Gôngora, e Bocalino recorda a Quevedo a denúncia de obscenidade que sofrera da parte de alguns “sábios varões”, este defende-se recorrendo a exemplos que, eventualmente superariam as suas obras nesta esfera, constando o poema de Torquato Tasso, estranhamente, do elenco:

“QUEVEDO – Aceito a repreensão, por entretanto que vos não trago à memória as befas da Itália, desde o vosso querido Francisco *Bérnia*, até à *Marineide* e *Murtoleide* de Marino e *Murtola*, podendo não menos lembrar-vos, no seu *Adónis*, o *Canto dei baci* e o *Lesbin* do Tasso que deu em que entender a tanta gente, e todas as liberdades desonestas que, pela vossa terra, se admitem à estampa, que em Espanha são condenadas a perpétuo silêncio; porém, ficará meu direito reservado para outro tempo.”<sup>748</sup>

Não deixa de ser curiosa a abordagem aqui proposta à cerca da *Gerusalemme Liberata*, alinhada entre os autores e obras de teor libertino, tanto mais que, se nos recordarmos da sobriedade com que é vulgarmente encarada, se contrapõe ao *Orlando Furioso*, de Ariosto, já que algumas páginas deste poema surgem apresentadas como exemplos de sensualidade desbragada<sup>749</sup>. Depois de Francesco Berni<sup>750</sup>, um poeta marcadamente burlesco, e do intercâmbio poético entre Giambattista Marino e Gaspare Murtola<sup>751</sup>, a *Murtoleide* e a *Marineide*, intrinsecamente polémicos, aponta-se o “Canto dei baci”, do Adonis, também da autoria de Guarino, já caracterizado pelo conteúdo erótico que o próprio título indica, e, por último, o Lesbino, pagem de Solimano, que vem a ser morto por Argilano, no Canto IX da *Liberata*. Sendo uma personagem de segunda ordem, denuncia esta referência quão profundo

---

<sup>747</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16–17.

<sup>748</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

<sup>749</sup> Cf. confronto Ariosto-Tasso, pp. 26 e 30.

e pormenorizado era o conhecimento do poema tassiano entre os leitores portugueses da época, mesmo por aqueles que manifestavam uma atitude mais crítica e distanciada perante o escritor italiano.

Ao fazer incidir a atenção do leitor sobre este jovem guerreiro, de aspecto doce e delicado, que surge no meio da turba de arqueiros e lanceiros, montado num cavalo branco, vestido e armado a rigor, é objectivo do autor evocar não só a sua morte por Argilano, como a posterior vingança de Solimano. Apesar de o rei dos Turcos combater contra Godofredo, acorre em auxílio do jovem, quando o vê em momentos de aflição; porém tarde demais, *perché vede, ahi, dolor! giacerne ucciso / il suo Lesbin, quasi bel fior ucciso*<sup>752</sup>. Pelo uso do possessivo “suo”, assim como, depois, pela reacção evidenciada por Solimano, que chora como não tinha chorado a queda do seu reino, denuncia-se a homossexualidade do monarca, sugerida, aliás, também pelo próprio nome do efebo<sup>753</sup>. E exclusivamente mediante esta pequena alusão, faz-se de Torquato Tasso um autor licencioso, cuja obra é portadora de “liberdades desonestas”, decerto não muito aconselhável a respeitosos leitores!

Sugestivo modo de veicular o seu parecer sobre uma obra e um autor!

No entanto, no volume das *Cartas Familiares*<sup>754</sup>, na que leva o número 225, “A um Ministro poeta, tratando de matérias de boas letras”<sup>755</sup>, D. Francisco Manuel é levado a abordar a referida questão do Tasso satírico, certamente defendendo-se das críticas de algum tassista seu amigo, ou pelo menos conhecido:

---

<sup>750</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 189.

<sup>751</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 189.

<sup>752</sup> T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, IX, 85, 7 – 8.

<sup>753</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 189.

<sup>754</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Cartas Familiares*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

<sup>755</sup> *Idem, ibidem*, p. 243



“Faça-me V. M. justiça deste N. que não quer acabar de ma fazer, havendo três meses que lá tem o meu feito, e sabendo o hão-de ver ainda dous juízes tão ocupados como ele. Com alvoroço espero os cantos do Tasso, porque já deste descante, que V. M. me faz com ele, tinha alguma notícia. É certo que, cantados por ele e glosados por V. M., não haverá melhor música no mundo.

Sempre tive por mim que os poetas querem restituir nos comentos as honras que tiram nas obras, levantando aleives de bem a uns para satisfazer os de mal que tem levantado a outros. Não tive o Tasso por satírico como o Bérnia ou Aretino, mas conheço que nas glosas e comentos, se lhe tem dado maior honra que ele podia tirar, nem dar, a seus inimigos e a seus mimosos.”<sup>756</sup>

Pelo conteúdo exposto, torna-se evidente que esta carta se articula intimamente com o texto do Apólogo aqui em causa, e, de modo concreto, com o passo aqui transcrito. Tudo parece indicar ter o autor pedido a opinião de uma terceira pessoa sobre um texto de sua autoria e esta ter, não só demorado mais do que devia na respectiva leitura, como também retido igualmente os cantos do Tasso. Agora, vê-se o epistológrafo obrigado a pedir a intercessão de outro amigo, a fim de tudo recuperar. Por outro lado, pelas palavras do autor somos levados a crer que se pretende desculpabilizar do parecer anteriormente exposto sobre a *Liberata*, sentindo-se o autor na necessidade de se justificar. A defesa constrói-se, alegando o motivo que o levou a colocar Torquato Tasso a par de Francesco Berni e de Aretino e, assim, ter sido levado a considerá-lo um escritor satírico, já para não falar no tema da libertinagem que despoletara o assunto. Devem o destinatário da carta, bem como o amigo em causa, ter ficado escandalizados com essa forma de tratamento dada ao Poeta italiano – o que talvez pressuponha serem ambos fiéis tassistas –, facto que não impede D. Francisco Manuel de Melo de persistir na sua opinião, a de que tem sido atribuída uma importância exagerada ao Poeta de Ferrara.

Todavia, não se fica por aqui a presença de Tasso no *Hospital das Letras*: quando Lope de Vega expõe as suas queixas, e depois das considerações sobre a suas comédias, é a

sua *Jerusalém Conquistada*, inspirada e avaliada enquanto recepção produtiva do poema homónimo italiano, que se torna objecto de apreciação:

“QUEVEDO – Ora basta, e nos dizei que livro é essoutro que se segue às comédias.

AUTOR – É a epopeia, ou *Jerusalém Conquistada*.

BOCALINO – Em outra pior estamos agora metidos; nunca tal livro cá aparecera.

QUEVEDO – Seu autor julgou dele havia feito um cabal poema heróico e, em vez de lhe sair assim, não há livro mais achacoso, em toda esta santa casa, que a Epopeia de Lope.

BOCALINO – Dê-se-lhe vista a Torquato Tasso.

LÍPSIO – Dirá como dele disse a Academia da Crusca, a que respondeu com a Anti-Crusca. E se lhe lançarmos Ludovico de Castelvetro e a escola dos Malcontentes, que dirão dele?

BOCALINO – Não podem dizer mais do que já disseram nem obrigá-lo a maior excesso a censura dos críticos, que a desfazer um poema tão sesudo e abalizado e torná-lo a fazer de novo, quase outro, depois de público ao mundo; mas de tal modo que se afirmam os melhores que é melhor o poema errado, se o foi, que o emendado, se o é, pondo menor diferença entre a *Jerusalém Conquistada* e a *Liberata*.

QUEVEDO – Os engenhos de Espanha foram de parecer que, nesta epopeia, se desaproveitara a língua castelhana, porque, sendo seus versos os mais ilustres dela, nem por eles o poema foi ilustre.”<sup>757</sup>

Não se tratando tanto de analisar a recepção, ou influência que fosse, do poema tassiano no correspondente espanhol, traduz-se logo à partida um parecer desfavorável em relação ao poema de Lope de Vega, juízo que, depois, se alarga à obra que o inspirara. Se a epopeia de Lope pretendia rivalizar, senão mesmo superar a de Tasso, D. Francisco Manuel recorda também as cerradas críticas que a Academia da Crusca tecera ao Poeta de Ferrara, e invoca, de seguida, outras autoridades em matéria de teoria poética, como Ludovico Castelvetro, aqui considerado enquanto autor de um amplo comentário à *Poética* aristotélica, a fim de provar que, à luz dos rígidos princípios expostos pelo Estagirita ou, depois, por ele próprio na qualidade de comentador, também o poema italiano não escaparia a sérias censuras. E Torquato Tasso disso tivera consciência, e a tal ponto que resolveu proceder a

---

<sup>756</sup> *Idem, ibidem*, p. 243.

<sup>757</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Hospital das Letras*, *loc. cit.*, p. 34.

uma rigorosa revisão e reelaboração do poema, de que resultara a *Gerusalemme*, avaliada, segundo parecer generalizado, muito aquém das expectativas, já que, como é do conhecimento geral, a *Liberata* sempre foi preferida à *Conquistata*, pelas qualidades literárias que a distinguem na sua globalidade.

No entanto, e apesar da imagem que D. Francisco Manuel de Melo transmite da *Gerusalemme Liberata* no *Hospital das Letras*, o certo é que a lera e dominava nos mais ínfimos pormenores; e disso deu provas, por dela falar em algumas das suas *Cartas Familiares*, como verificámos a propósito da carta 225 e do episódio de Lesbino. Mas também na Carta 125, “A um religioso que lhe deu a rever uns discursos militares”<sup>758</sup>, onde, quando dá o seu parecer sobre a conciliação do intelecto com a acção na figura de um perfeito capitão de armas, invoca, a caracterização do Godofredo tassiano:

“Mostrou bem o Tasso, logo que quis (segundo a regra dos Épicos) descrever por sinais de virtude o seu Gofredo, quanto conhecimento tinha de aqueles dous instrumentos por que obram os famosos capitães, que ele bem disse: “Co’l seno e con la mano” tão necessários no militar instituto, que a muitos grandes homens escureceu o nome e glória a culpa de soltarem um deles: crendo por ventura que o varão de grande juízo escusava o uso da fortaleza, e que o de grande valor não necessitasse da assistência do entendimento. Este engano tem custado muitas ruínas aos homens e ao mundo.”<sup>759</sup>

Sem o carácter polémico que antes mereceram as alusões à *Gerusalemme Liberata*, Godofredo representa aqui o modelo acabado dos comandantes militares, tão destro no uso das armas, como no domínio da palavra. Nada que não pudesse ser dito também mediante uma citação camoniana, “numa mão a pena, na outra a espada”! No entanto, D. Francisco Manuel prefere evocar uma personagem porventura mais moldada e sugestiva ao leitor, uma figura que certamente seria por demais sua conhecida, e com motivos para o ser, porque

---

<sup>758</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Cartas Familiares*, loc. cit., pp. 160-161.

<sup>759</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 160.

espiritualmente se impunha pelas suas virtudes, intelectualmente, pela sua perspicácia e inteligência, e ainda pela sua visão em termos de oportunidade da acção; em suma, alguém em quem a teoria e a prática se combinavam e completavam harmoniosamente.

Deste modo, se D. Francisco Manuel de Melo ainda se deixa contagiar pelo ímpeto nacionalista de tudo fazer para defender o modelo camoniano perante um modelo estrangeiro, o certo é que já se distancia dos intervenientes nas polémicas anteriormente existentes, abordando criticamente o seu conteúdo, os aspectos focados, os princípios e as regras discutidas, exprimindo a sua opinião e até a sua concepção de poema épico – muito mais próximo da fileira dos camonistas, por razões óbvias. E tal facto leva-o a formular um juízo de valor geral sobre a produção épica do seu tempo, sempre um pouco reticente, salvo em raras excepções, embora tal facto não o iniba de referir como grandes poetas do seu tempo Miguel da Silveira<sup>760</sup>, D. Francisco Rolim de Moura<sup>761</sup>, Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco<sup>762</sup>, Gabriel Pereira de Castro<sup>763</sup>, Manuel Tomás<sup>764</sup>, Bernarda Ferreira de Lacerda<sup>765</sup> e Diogo de Paiva<sup>766</sup>, sobre os quais se detém de modo especial ao longo do diálogo.

---

<sup>760</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Hospital das Letras*, loc. cit., p. 51.

<sup>761</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 60, 76 e 79.

<sup>762</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 74.

<sup>763</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 75.

<sup>764</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 83.

<sup>765</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 88.

<sup>766</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 90. No entanto, na carta 414, “Ao Dr. Manuel Temudo da Fonseca, Vigairo Geral do Arcebispado de Lisboa”, pp. 414-415, in *Cartas Familiares*, loc. cit., pp. 409-422, ao elaborar um panorama dos varões doutos do Portugal do seu tempo, no campo das letras em vulgar, D. Francisco Manuel de Melo não se mostra tão crítico quanto no *Hospital das Letras* e até tece elogios aos poetas anteriormente referidos: “E se não foram estas na língua latina, na vulgar e materna não são dignas de menos louvor as dos condes de Val-de-Reis e Castanheira, famosos poetas ambos, se não públicas, muito merecedoras de ser publicadas; D. Francisco de Portugal que juntou à discrição todas as boas partes e fez raramente caber juntas as gentilezas de cortêsão com as considerações de devoto; D. Francisco Rolim de Moura, moral filósofo e político nos versos e nas prosas; o cónego Manuel das Póvoas, celebrado por Lope de Veiga; Gabriel Pereira de Castro, herdeiro do espírito dos antigos épicos; Francisco Rodrigues Lobo, de vea abundante e felicíssima; Francisco de Sá de Meneses, heróico e cândido poeta; Jorge da Câmara, a quem podemos chamar Marcial português; Paulo Gonçalves de Andrada, a quem o Marino Lusitano; António Gomes de Oliveira, o primeiro que entre nós cultivou a frásis castelhana na poesia; Francisco da Costa e França, concertadíssimo poeta; Miguel da Silveira,

Quanto à presença de Torquato Tasso nas suas obras, D. Francisco Manuel não pode, e possivelmente, também já não há motivo para se eximir em referi-lo, não obstante sempre assumir a atitude de um leitor crítico, pelo que acaba por manifestar a sua admiração e, até mesmo, reconhecer o mérito e o lugar de posição que o poeta ocupa no âmbito da produção épica de todos os tempos.

Através das obras aqui analisadas e dos autores que melhor representaram a expressão das diferentes sensibilidades que, em Portugal, predominaram no segundo quartel e inícios do terceiro, é possível confirmar a existência de uma corrente verdadeiramente convicta da qualidade literária da *Gerusalemme Liberata*, assim como da sua importância enquanto representante de uma nova concepção de epopeia; um sector da opinião pública que, apesar de nem sempre ser devidamente compreendido, devido às circunstâncias histórico-políticas, ousou abalar a calma da crítica literária, ao pôr em causa a admiração incondicional perante o modelo épico nacional, mediante a adopção de uma visão mais aberta sobre a teoria do poema heróico, resultante da leitura e da recepção dos textos teóricos tassianos. As polémicas alcançaram altos momentos de efervescência, quase de insulto explícito, mas, no fim de todo este processo, era impossível não reconhecer a importância literária de um poema como a *Liberata*, ou, no campo da teorização poética, o alcance dos princípios adiantados por Torquato Tasso, no que dizia respeito à elaboração do poema heróico.

---

cujo furor foi célebre e o serea em Espanha e Itália; António Alvarez Soares, poeta académico; Manuel de Galhegos, heróico, lírico e cómico; António Gomes Henriques, que bem conhecem os tipos de França, como ao capitão Miguel Botelho de Carvalho; Francisco Martins de Siqueira, de Musa liberalíssima; Diogo Ferreira de Figueirôa, de igual zelo que harmonia; Mnauel Tomás, que fez passar as Musas as águas do Oceano até a Ilha da Madeira, donde lhe influem; Fernando Alvarez de oriente, por quem navegaram mais longe e lhe levaram mais riquezas que lá se produzem; Dona Bernarda Ferreira de Lacerda, que em repetidos poemas guardou grande doçura e igualdade; Soror Violante do Céu, muito em tudo de seu apelido, por juízo e por virtudes. Sem contar um infinito e nobre número de sujeitos, que na idade presente e neste género de estudos manifestaram ao mundo suas obras, que falam por eles melhor que eu poderei fazê-lo.”



## V

### **A presença dos códigos tassianos na teorização do poema épico da primeira fase do Barroco**

A par da produção ensaística que a polémica sobre a teorização do poema épico envolveu, desde cedo se verifica que, nos respectivos paratextos, que assumem diversas formas (prólogos, licenças de impressão, poemas encomiásticos, etc.), se procura orientar a leitura da obra que antecedem ou mostrar o seu grau de perfeição, pelo facto de esta se moldar aos códigos preconizados para a composição de uma perfeita epopeia. Mal suporia Frei Bartolomeu Ferreira<sup>767</sup>, ao compor a licença de que fora incumbido pela Inquisição, que estava a abrir um dos caminhos, através do qual é possível hoje rastrear as linhas mestras da

---

<sup>767</sup> Frei Bartolomeu Ferreira era natural de Lisboa e professou na Ordem Dominicana, tornando-se durante largos anos censor ou qualificador dos livros, pelo Tribunal do Santo Ofício. Embora a data do seu nascimento não seja conhecida, está documentada a sua presença no Convento de S. Domingos entre 1558 e 1588. Homem de esmerada cultura literária e de frequentes contactos com os poetas da época, as obras que compôs e ficaram manuscritas desapareceram com o passar do tempo. Numerosas foram também as obras que examinou, contando-se entre elas alguns dos títulos mais importantes da produção poética do Renascimento português, como é o caso de *Os Lusíadas*.

Sobre a sua vida, veja-se Sousa Viterbo, *Fr. Bartolomeu Ferreira, o Primeiro Censor dos Lusíadas*, Lisboa, 1891; Fr. António do Rosário, *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*, Porto, 1991; Aníbal Pinto de Castro, “Ferreira, Frei Bartolomeu”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa, Verbo, 1997, Col. 529-531.

teoria do género neste período, e nos séculos seguintes. Compreende-se que esses pressupostos muitas vezes sejam aí invocados de modo parcelar, sem serem inseridos num discurso organizado com um intuito fundamentalmente de natureza teórica, visando apenas circunstâncias concretas que urge pôr em evidência, como, aliás, se verifica no caso concreto de *Os Lusíadas*:

“Vi por mandado da santa & geral inquisição estes dez cantos dos Lusíadas de Luis de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugeses fizeram em Asia & Europa, & não achei nelles cousa algũa escandalosa, nem contraria à fe & bõs costumes, somente me pareceo que era necessario aduertir os Lectores que o Autor pera encarecer a difficuldade da nauegação & entrada dos Portugeses na India, vsa de hũa fição dos Deoses dos Gentios. E ainda que sancto Augustinho nas suas Retractações se retracte de ter chamado nos liuros que compos de Ordine, aas Musas Deosas. Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poetico não tiemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal. & ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gẽtios sam Demonios. E por isso me pareceo o liuro digno de se imprimir, & o Autor mostra nelle muito engenho & muita erudição nas sciencias humanas. Em fe do qual assiney aqui.”<sup>768</sup>

Para além do relevo dado ao conteúdo do poema (os feitos de armas dos Portugueses), e ao decoro patente na adequação do assunto aos costumes e à religião, é o autor particularmente sensível a outro aspecto – o uso da mitologia clássica –, que parece colidir de algum modo com as crenças e as práticas religiosas da época. Deste modo contribui Frei Bartolomeu Ferreira para que se criem as condições de abertura necessárias à definição de um novo paradigma de poema épico, cuja essência se caracteriza pela sua adequação a uma nova sensibilidade e a uma nova mundivisão de teor marcadamente contrareformista, que viria a traduzir-se na exposição de uma poética do género de matriz tassiana. A necessidade sentida de se advertir o leitor sobre a natureza ficcional dos deuses pagãos, que não passariam de puro



artifício, leva-o a lembrar que também Santo Agostinho a eles tinha recorrido por questões de natureza puramente estética.

Como se deduz do caso apontado, a introdução dos vários tipos de paratexto na edição de cada poema épico ou de qualquer outra obra, passa a assumir, desta época em diante, uma importância determinante em termos de teorização literária. No presente estudo, não temos em conta apenas os prólogos, inicialmente estudados por A. Porcheras Mayo<sup>769</sup>, traçando as respectivas características integrantes, de modo a concebê-lo como um género literário, ou definindo as diferentes formas que pode assumir<sup>770</sup>. Teremos igualmente em consideração os contributos decisivos para o seu estudo no contexto português, da responsabilidade de Maria Lúcia Lepecki<sup>771</sup>, este mais centrado no prólogo do Renascimento e do Maneirismo<sup>772</sup>, ou de

---

<sup>768</sup> Frei Bartolomeu Ferreira, “Licença & Aprovação”, in: Luis de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, <sup>2</sup>1989 (1ª ed.: 1972), p. LIX.

<sup>769</sup> A. Porcheras Mayo, *El Prologo como Genero Literario. Su Estudio en el Siglo de Oro Español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

<sup>770</sup> Porcheras Mayo começa a sua obra por apresentar uma história sintética do aparecimento do género, ao mesmo tempo que vai adiantando as características fundamentais, bem como as funções que vai preenchendo, chamando a atenção para o papel introdutivo, para a “captatio benevolentiae” e para a adequação do prólogo ao texto, bem como ao género do texto que precede, para depois abordar as múltiplas e variadas formas que pode adoptar: advertência, advertimento, argumento, discurso, epístola (ao leitor), exórdio, introdução, introito, “ao leitor”, “loa”, preâmbulo, prefácio, proémio, prólogo; em casos mais raros, apologia, arenga, declaração, elogio, invocação, isagogia, preliminar, prelúdio, protesto, ou ainda, se vier no fim do volume, epílogo. Depois de esboçar a história do prólogo nas letras espanholas até ao *Siglo de Oro*, adianta os aspectos que o levam a encarar este tipo de texto como género, referindo o tradicionalismo, a independência e os limites que o identificam, as influências entre textos de natureza afim, a permeabilidade e a originalidade, bem como uma preceptística intuitiva que lhe é imanente, para estabelecer uma classificação de acordo com a estrutura (em prólogo em verso, epístola-prólogo, prólogo dirigido ao livro, prólogo-dedicatória e prólogo alheio) e com o conteúdo (em prólogo introdutivo, prólogo preceptivo e prólogo doutrinal). Conclui com a abordagem do estilo, das características formais e dos tópicos mais tratados, não sem descurar o diálogo estabelecido com o leitor, bem como nas atitudes nele manifestadas, traduzidas em expressões de afecto, crueldade, indiferença, selectividade ou ironia.

<sup>771</sup> Maria Lúcia Lepecki, “Sobre algumas Formas de Modernidade em Textos Prefaciais Portugueses de 1550 a 1650” in: Maria Lúcia Lepecki, Maria Lucília Gonçalves Pires e Margarida Vieira Mendes, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, pp. 7-30.

<sup>772</sup> Maria Lúcia Lepecki parte de um elenco de textos proemiais que enumera e enuncia à partida logo os aspectos em que todos parecem incidir: o decoro, a captação da benevolência do leitor-cortesão, o respeito absoluto das normas de criação, garantindo a qualidade estética e ética dos textos introduzidos, assim como a sua adequação aos modelos greco-latinos, para concluir com a expressão da modéstia do autor. Questionando-se sobre a possibilidade do estabelecimento da tipologia do prólogo enquanto género literário, adianta com as manifestações específicas da Modernidade nos prefácios analisados: no que diz respeito ao decoro e à pertinência dos géneros, defende não só a estrita obediência às regras do género, como a adequação entre a

Maria Lucília Gonçalves Pires<sup>773</sup>, que incide rigorosamente no prólogo do Barroco e suas funções<sup>774</sup>. É sobretudo esta última autora que expõe de modo lapidar as funções do tipo de prólogo – o prólogo-ensaio –, que, com mais frequência, nos aparece nas edições de poemas épicos, acentuando a riqueza de ideias teóricas sobre os códigos estéticos neles expostas<sup>775</sup>. No que diz respeito concretamente à teorização do poema épico no período do Barroco em Portugal, Maria Lucília Pires ousa mesmo adiantar, a propósito do desfasamento entre a teoria e a prática alcançada:

“A teoria aponta para a realização perfeita de um ideal; a prática é quase sempre insulsa, “académica”, no que o termo tem de pejorativo. Podemos confirmar esta afirmação com abundante produção épica

---

forma do conteúdo, a forma de expressão e a finalidade ético-moral do texto, ainda abordando a questão da necessidade do fingimento poético; no que diz respeito à finalidade moral e moralizadora da poesia ou da criação literária em geral, remete para o princípio do *prodesse e delectare*; quanto ao respeito pelo princípio da verosimilhança, ou construção ‘fingimento’ dentro dos padrões do concreto objectivo e daquilo que os textos por vezes denominam de “boa-razão”, não só trata do uso do maravilhoso, bem como do seu consequente esvaziamento, da convivência entre elementos ficcionais e documentais, para valorizar também a preocupação com a veracidade, mediante o correcto uso das fontes documentais. Todos estes ingredientes tornam-se ainda mais relevantes, quando se pretende apontar a diferenciação do texto introduzido face aos modelos clássicos ou a superioridade da escrita, em defesa clara do uso da Língua Portuguesa.

<sup>773</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, in: Maria Lúcia Lepecki, Maria Lucília Gonçalves Pires e Margarida Vieira Mendes, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, pp. 31-59.

<sup>774</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, de maneira mais pragmática, também procede à caracterização do prólogo enquanto género literário, privilegiando os textos preambulares do Barroco português. Partindo da enumeração, como Porqueras Mayo fizera, das suas designações mais recorrentes (Prólogo, prómio, prelúdio, prolegómeno, prefácio, notícia prévia, advertência ou equivalentes), aborda as funções do prólogo e centra-se no processo de enunciação nele verificado. Neste âmbito, aborda a comunicação autor-leitor, mediante a identificação do destinador e do destinatário, bem como o apelo ao leitor mediante o uso de vocativos, que denunciam o modo de interpelação do receptor do texto; o tempo e modo do género; os níveis estilísticos (linguagem coloquial, metafórico-hiperbólica e estilo burlesco). De seguida, contempla as relações do prólogo com a obra, evidenciando a contaminação estrutural e estilística, a relação teoria-prática e o prólogo como lugar da *refutatio*); a contaminação de géneros ou prólogos híbridos, referenciando o prólogo-dedicatória, o prólogo-ensaio e o prólogo-carta, para, finalmente, se centrar no antiprólogo, resultante da consciência de os autores terem perfeita consciência de estarem “perante um género artificial e estereotipado nas suas características”, “monotonamente enquadrados num esquema sempre igual” (*Idem, ibidem*, p. 51), conduzindo-os a quebrar as regras que consideram injustificadas.

<sup>775</sup> *Idem, ibidem*, p. 45: “Por vezes (embora em raros casos) o prólogo contém a exposição duma teoria literária de que a obra é a ilustração; ou, perspectivando as relações em sentido inverso, o prólogo é a justificação teórica da prática que a obra constitui. Apresentando quase sempre a forma do prólogo-ensaio, é o tipo de texto preambular que apresenta maior interesse para o estudo das ideias literárias da época. Repetindo uma teoria “académica”, discutindo-a ou inovando-a, estes textos apresentam sempre um interesse histórico-cultural. Apresentam-se as normas do género baseadas em autoridades teóricas e exemplos práticos. Contestam-se autores em nome do prestígio de outros autores, apontam-se caminhos novos a opor aos já percorridos, elaboram-se textos normativos aos quais se pretende adequar a produção da obra.”

deste século: muitos textos preambulares expõem, analisam, discutem as regras do género, enquanto a prática raramente conseguiu fugir à imitação servil e desinteressada dos modelos consagrados. Mesmo quando os prólogos alardeiam uma originalidade (quase sempre limitada ao tema) que os poemas não justificam.”<sup>776</sup>

Como tal, embora reconhecendo-se a importância do prólogo, muitas vezes outros textos de carácter introdutório remetem de igual forma para códigos próprios do poema épico, ainda que com um carácter ainda meramente alusivo, assumindo a forma sumária de simples referências, já que o momento não é considerado adequado para longas prelecções. Nas diferentes licenças e censuras, necessárias para a publicação de cada obra, não é raro acontecer que se enumerem aspectos, porventura os mais relevantes, os mais apreciados ou os mais polémicos que justificam o censor por tomar a decisão exposta ou a prevenir o leitor de algum pormenor mais melindroso. Verifica-se até que, ao confrontarmos com o que acontece em Portugal, no século XVII, as edições dos poemas épicos portugueses publicados em Espanha são acompanhadas de Licenças muito mais longas, em que os censores dissertam amplamente sobre as características do poema, relacionando-os com a teoria ao tempo mais acabada, de modo que esses textos quase assumem a feição de prólogo. Só quando o século XVIII já ia adiantado, encontramos licenças semelhantes. No entanto, é curioso também acompanharmos a evolução destes textos, porque gradualmente vão adquirindo cada vez mais peso em termos de informação literária acumulada.

Após *Os Lusíadas*, a licença que Frei Bartolomeu Ferreira redigiu para o *Sucesso do segundo Cerco de Diu* <sup>777</sup>, de Jerónimo Corte-Real, não difere muito daquela: reforça-se o

---

<sup>776</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

<sup>777</sup> Frei Bartolomeu Ferreira, “Licença” in: Jerónimo Corte Real, *Sucesso do segundo cerco de Diu: Estando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capitã da Fortaleza. Año de 1546*, Lisboa, por Antonio Gonçalves, 1574. Utilizei a edição introduzida e revista por Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, Editores, 1979, p. 3: “Examiney per mandado dos illustrissimos senhores do conselho da sancta & geral Inquisiçam esta historia do segundo cerco de Diu, composto em verso Portugues em xxj. Cantos, a liçam da qual tenho pera my que

carácter edificante do poema e evidencia-se o decoro a defender, não só em defesa da Fé e dos bons costumes, mas, e sobretudo, considerando alguns conceitos já não pagãos, mas algo ambíguos, como o de Fado, Fortuna e Destino, que o censor aconselhava a tomar como sinónimos de Providência Divina, permitindo, assim, fazer-se uma leitura cristã do poema. Denotando o rigor crescente da Inquisição, que o levou a corrigir algumas cláusulas neste último poema, as licenças vão-se tornando também cada vez mais curtas. A austeridade crescente exclui qualquer consideração acerca do deleite que uma obra literária pode proporcionar e mesmo Frei Bartolomeu Ferreira, o censor de *Os Lusíadas*, torna-se mais severo e omissivo. A propósito da *Austríada*, igualmente de Jerónimo Corte-Real, ainda refere o decoro do assunto em conformidade com a Fé e bons costumes, o respeito pela verdade histórica e a erudição evidenciada<sup>778</sup>. Mas nas restantes licenças, apenas refere o carácter edificante do poema e o respeito pela verdade (como se vê em *O Primeiro Cerco*, de Francisco

---

edificaraa muito, por se refirirem nella batalhas & victorias de Christãos contra Infieis, & feitos que os Portugueses fizeram ã seruiço de Deos & de seu Rey: aduertindo que alem dalgũ as clausulas que emendamos, vam aqui algũ s vocabulos que fazem ao caso, pera o decoro da poesia, como fado, fortuna, destino, os quaes se deuem tomar em sentido catholico & Christão, saluando sempre o libero arbitrio, & a prouidẽcia diuina a que todas as cousas sam subjectas: a qual verdade o mesmo Author em muitos passos desta obra, clara, & Christaamente, com palauras pias & religiosas da a entender, nem ha em todo o descurso deste liuro proposiçam cõtra a Fee & bõs costumes, por onde me parece digno da impressam. E em fe de tudo isto assiney aqui xxj. de Feuereiro de 1574.”

<sup>778</sup> Frei Bartolomeu Ferreira “Licença & Approbação” de Jerónimo Corte-Real, *Felicissima Victoria concedida del cielo al señor don Juan d’ Austria, en el Golfo de Lepánto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572*, Lisboa, por Antonio Ribero, 1578, fol. [2]: “Por mandado dos muyto Illustres & Reuerendos senhores do Conselho da Sancta & geral Inquisição, examiney este liuro cõposto em verso, cujo titulo he victoria cõcedida &c. Não vay nelle proposição algũ a impia, & contraria a noõa sagrada religiã, nem na Fee, nem nos costumes. Seu principal argumento he historia verdadeira, & victoria de Christãos contra infieis, acompanhada de sciencias humanas; & de muytas antiguidades, merecedoras de se saberem, por onde me parece obra digna de se imprimir, conforme as regras do indice Tridentino. Em fe do qual, aßiney aqui, debaxo da censura dos sobreditos senhores a 4. de setembro de 1577.

de Andrade<sup>779</sup>), ou nada haver conta a Fé e os bons costumes (no *Naufração de Sepúlveda*, também de Jerónimo Corte-Real<sup>780</sup>).

Nos prólogos propriamente ditos que acompanham estes poemas, detêm-se os autores de modo mais demorado nalgumas ideias de poética relacionadas com a composição do poema épico. No caso de Corte-Real<sup>781</sup>, esse seu zelo leva-o por vezes a duplicar este tipo de textos preambulares. No *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*<sup>782</sup>, além de uma “Carta ao Leitor”<sup>783</sup>, junta-lhe um “Prólogo”<sup>784</sup> que desempenha igualmente a função de dedicatória. Aí se abordam *topoi* próprios da época e se adiantam regras de poética, algumas de matriz horaciana. Além de tratar da superioridade com que normalmente são encarados os feitos dos heróis da Antiguidade, decorrendo muitas vezes tal perspectiva da elegância das palavras, do

---

<sup>779</sup> Frey Bartolomeu Ferreira, “Licença” a Francisco de Andrade, O Primeiro Cerco que os Turcos puserão há fortaleza de Diu nas Partes da Índia, defendida pollos Portugueses, Coimbra, [por João de Barreira], 1589, p. [2]: Examiney por mandado de sua Alteza este liuro do Primeiro cerco de Diu. E não lhe achey cousa por onde se não deua de imprimir: He lição & historia que edificará, por tratar de vitórias contra infieis.”

<sup>780</sup> Fr. Bartolomeu Ferreira, “Licença da Inquisição”, a Jerónimo Corte Real, *Navfragio e Lastimoso Svccesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulueda, & Dona Lianor de Sá sua molher & filhos, vindo da Índia para este Reyno na nao chamada o galião grande S. Ioão que se perdeo no cabo de boa Esperança, na terra de Natal. E a perigrinação que tiuerão rodeando terras de Cafres mais de 300. Legoas tè sua morte. Composto em verso heroico, & octaua rima*, Lisboa, na oficina de Simão Lopez, 1594. Utilizei a edição introduzida e revista por Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, Editores, 1979, p. 481: “Vi este liuro por mandado de S. A. & tirado o que vay, não tem nada contra nossa sancta Fé, & bõs costumes, nem cousa por onde se não deua de imprimir.”

<sup>781</sup> Jerónimo Corte-Real é provável que tenha nascido por volta de 1540, em Évora. Era senhor do Morgado da Palma e foi Capitão-Mor de uma armada nos mares da Índia. Pintor e poeta, legou diversos poemas épicos: Além do *Auto dos Quatro Novísimos do Homem* (apenas publicado em 1768), de conteúdo religioso, as suas principais obras são o *Sucesso do segundo Cerco de Diu* (1574); *Naufragio e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sousa e Sepúlveda* (1594); e a *Felicíssima Victoria concedida del Cielo al señor on Juan d’Austria* (1578). Faleceu nas propriedades do seu morgadio em 1588.

Sobre a vida e obra de Jerónimo Corte-Real, veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo IV, Lisboa, na Imprensa Silviana, 1852, pp. 5-63; Ernesto do Canto, *Os Corte-Reaes. Memoria Historica acompanhada de muitos Documentos Ineditos*, Ponta Degada, 1883; Manuel Lopes de Almeida, “Introdução” às *Obras* de Jerónimo Corte-Real, Porto, Lello, 1979, pp. V-XXXVI; Martim de Albuquerque, “Introdução” a Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo Cerco de Diu (Códice Cadaval 31 – ANTT)*, Lisboa, 1991; Isabel de Almeida e Albuquerque, “Corte-Real, Jerónimo”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, Col. 1310-1312; Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

<sup>782</sup> Acerca deste poema, veja-se Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, pp. 247-272.

<sup>783</sup> Jerónimo Corte-Real, “Carta ao Leitor”, in *Sucesso do Segundo Cerco de Diu, loc. cit.*, pp. 15 –17.

<sup>784</sup> Jerónimo Corte-Real, “Prólogo”, in *Sucesso do Segundo Cerco de Diu, loc. cit.*, p. 19.

ornamento e do estilo fecundo e copioso utilizado<sup>785</sup>, associa tal ideia a outro tema caro na época: a simbiose entre a glória alcançada pelas armas e a sua transmissão pela ilustração das letras<sup>786</sup>. Mostra, assim, como os actos praticados pelos Portugueses, de D. Afonso Henriques ao seu tempo, e mais concretamente ao Cerco de Diu, em nada desmerecem perante os dos heróis da Antiguidade, chegando mesmo a superá-los<sup>787</sup>. Por isso, considera obrigação do escritor do seu tempo, tirar esses feitos ilustres da penumbra do esquecimento<sup>788</sup>. Apesar disso, mostra-se empenhado em reproduzi-los em absoluto respeito pela verdade<sup>789</sup>, escusando-se, com a modéstia adequada à situação, pelo estilo rude e grosseiro que tenha adoptado<sup>790</sup>. E, como que a compensar esse desfasamento entre forma e conteúdo, completa a obra com a inclusão de pinturas de sua autoria, para mais completa ilustração dos episódios bélicos narrados, concretizando em pleno o princípio horaciano do *ut pictura poesis*<sup>791</sup>.

No “Prologo ao Lector”<sup>792</sup>, do *Naufragio de Sepúlveda*<sup>793</sup>, entra já em considerações do foro mais estritamente poético, ao mostrar como Manuel de Sousa Sepúlveda se enquadra sem dificuldade na caracterização do herói<sup>794</sup> ou nos preceitos relativos ao uso do

---

<sup>785</sup> Cf. Jerónimo Corte Real, “Carta ao Leitor”, *loc. cit.*, p. 15.

<sup>786</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

<sup>787</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 16.

<sup>788</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 16.

<sup>789</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 16–17: “E trabalhei por aver á mão as mais certas, & verdadeiras enformações que se poderão achar em homẽs de muito credito, que ao trabalho deste cerco forão presentes. E se não nomear todos os fidalgos, & soldados que neste cerco se achãrão, não he a culpa minha: mas não pude auer os nomes de todos: ainda que com muita diligencia o procurei.”

<sup>790</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 16: “[...] Determinei escrever o sucesso deste cerco: ainda que fosse em estilo grosseiro, rudo, & mal polido.”

<sup>791</sup> Jerónimo Corte Real, “Prólogo”, *loc. cit.*, p. 19: “O desejo de o dirigir a V. A. [D. Sebastião] me fez passar leuemẽ te o trabalho de o escrever em verso Eroyco. E porque a lectura he grãde, debuxei de minha mão os combates, os socorros, & tudo o mais que no descurso deste trabalhoso cerco socedãrão, para que a inuẽção da pintura satisfaça á rudeza do verso. E pois este foi o meu intento, peço a V. A. o receba, & aja por seu.”

<sup>792</sup> Jerónimo Corte Real, “Prologo ao Lector”, in: *Naufragio de Sepúlveda, loc. cit.*, p. 485.

<sup>793</sup> Cf. Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, pp. 229-246.

<sup>794</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 485: “[...] Elle [Manuel de Sousa de Sepúlveda] foy tal que não cuidou auer pessoa em Portugal que de sua fidalguia, habilidades, & bondade deixasse de ter muito conhecimẽto. Algũas cousas fez em que mostrou bẽ a grandeza de seu engenho, & erudição de arte [...]”

maravilhoso<sup>795</sup>. No entanto, a estes preceitos, acrescenta algumas observações em que já tem em conta o fim edificante do poema, de modo a transformar quase a sua leitura na de uma história de proveito e exemplo<sup>796</sup>. E a estes temas outros se juntam, como o da modéstia do escritor, que se apresenta sem a competência adequada para a composição de um poema épico, cuja matéria é de tal modo sublime que mais poderá parecer determinada por vontade da Divina Providência, como é o caso da vitória de Lepanto<sup>797</sup>. Pelo facto, parece faltar ao princípio do decoro, na medida em que forma e conteúdo parecem não estar ao mesmo nível, já que a uma matéria de tal modo elevada se faz corresponder um estilo baixo e tosco<sup>798</sup>. E procurando sempre seguir na esteira da lição da poética horaciana, respeita o princípio da verosimilhança<sup>799</sup>, assim como o da aproximação entre a poesia e a pintura<sup>800</sup>.

---

<sup>795</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 485: “Nesta historia usa o author de algũ as fições poeticas com que orna muy bẽ o discurso do Naufragio, & lastimoso successo se vos bẽ parecer estimalo ei muito, & se não não digais mal delle ate que façais outro melhor.”

<sup>796</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 485: “E se bẽ olhardes vereis quã certo está o castigo ainda que tarde aquelles que por seus delictos cometidos contra a charidade & amor com que deuiamos amar nossos proximos, o merecẽ, & que nnao deue a tardança delle fazernos esquecer da certeza com que o deuemos temer.”

<sup>797</sup> Cf. o “Prologo a la Magestad del Rey Philippe” (in: Jerónimo Corte-Real, Felicissima Victoria concedida del cielo al señor don Juan d’ Austria, en el Golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572, Lisboa, por Antonio Ribero, 1578, fls. [3]-[3v]), do tipo prólogo-dedicatória, em que Jerónimo Corte-Real parte do tratamento do tema da modéstia, pondo em causa a sua própria competência para a composição do presente poema, tendo em conta o elevado assunto escolhido – “un caso tan grande, una victoria tan peregrina” (in: *Idem, ibidem*, fl. [3]), tanto mais notável, quanto mais por ter sido entendido como um desígnio da vontade divina. Este aspecto aparece reforçado na carta por Filipe II ao autor, “Don Philippe, por la gracia de Dios, rey de Castilla, de Aragon, de Leon, de las Sicilias, de Hierosalem, &c.” (in: *Idem, ibidem*, fl. [4]), em acto de agradecimento pela dedicatória do poema: “Mucho hẽ holgado con vuestra carta, y con el libro que aueis compuesto dela batalla naual, y victoria que nuestro Señor tuuo por bien de dar a la Christiandad, contra la armada del Turco, siendo general dela liga el Illustrissimo Don Iuan de Austria mi hermano.”

Sobre este poema, consulte-se igualmente Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, pp. 293-300.

<sup>798</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. [3]: “Assi colgado de varios discursos passe muchos dias indeterminado: hasta que vencido de mi antiguo desseo (que fue siempre buscar en la rudeza de mi ingenio alguna occasion con que poder seruir a V. M.) me determinè en escriuir el felicissimo successo desta memorable batalla: en que Dios otorgó al señor Don Iuan de Austria, vna tan alta victoria dela soberuia y poderosa armada Othomana: aunque fuesse con la dureza, y sequedad que en estos mis mal pulidos versos, y baxo estilo, claro se muestra.”

<sup>799</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. [3] – [3v]: “Trabajé auer para este effecto las mas verdaderas informaciones, que me fueron posibles, tomando la substancia de aquellas que aunque de varias partes me fueron traídas, al fin se reduzian todas a la mas comun oppinion.”

<sup>800</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. [3v]: “Por estos y por otros mil inconvenientes hé passado, y a todos facilmente ha resistido el desseo de presentar a V. M. este libro debuxado de mi mano, para que la variedad de las colores, y

Podemos, deste modo, defender que gradualmente se vai criando um contexto propício à recepção da poética tassiana, pela austeridade, utilidade, necessidade de edificação moral, verosimilhança, e, sobretudo, pelo decoro, que impõe exigências de carácter estético e moral mais rígidas, adequadas à espiritualidade tridentina. Não admira, pois, que, se os feitos dos portugueses se tornam matéria de exaltação através da épica, de modo paralelo se comece a valorizar o espírito de sacrifício, incluindo até o martírio sofrido por alguns dos Apóstolos, verdadeiros mártires no processo de divulgação da Fé Católica à semelhança do que se passara na expansão, como outro tipo de heroísmo. Também a vida de alguns dos Santos mais conhecidos e que inspiravam maior devoção vêm suscitar a composição de alguns poemas de natureza épica, mas em que a hagiologia faz sentir fortemente a sua interferência, resultando daí um género híbrido de épica hagiográfica que abrirá o caminho a numerosas obras nos séculos XVII e XVIII. O princípio do decoro torna-se à partida a pedra angular sobre a qual se lavram depois os pareceres para publicação dos ditos poemas. Frei Manuel Coelho, por parte do Santo Ofício, na autorização que redige para a publicação do poema *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e outras várias Rimas*<sup>801</sup>, de Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco<sup>802</sup>, refere, em 1597, que o citado livro “nã tem cousa algũ a contra a nossa santa fee & bons costumes”<sup>803</sup>. De igual modo parece proceder o próprio autor, uma vez

---

la inuencion dela pintura a que V. M. es inclinado, haga facil aquel peso y molestia de vna lectura falta de inuencion, y de aquel ornamento y polido estilo que en los grandes ingenios, solo se hallan.”

<sup>801</sup> Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco, *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e outras várias Rimas*, Lisboa, por Manoel de Lira, 1597.

Sobre este poema, veja-se Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, pp. 219-228.

<sup>802</sup> Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco nasceu em Setúbal, em data incerta, nos finais do século XVI. Formado em ambos os Direitos pela Universidade de Coimbra, exerceu a profissão de advogado durante largos anos. Do culto das Musas, dele se conhecem três poemas épicos, *Discurso sobre a Vida e morte de Santa Isabel* (1597), *Afonso Africano* (1611) e *Triunfo del monarca Philipo tercero en la felicissima entrada en Lisboa* (1619).

Sobre a sua vida e obra, veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo VIII, Lisboa, na Imprensa Silviana, 1854, pp. 219-312.

<sup>803</sup> *Idem, ibidem*, fl. [1].



que, na dedicatória “Ao Excellentissimo Senhor Duque Dom Alvaro de Lencastre”<sup>804</sup>, além de invocar determinados tópicos de matriz horaciana, como a importância da invenção, o trabalho da lima, o valor do útil e do delectável na obra literária, sobre o qual cita explicitamente Horácio, justifica a escolha do assunto do poema por se tratar de uma “hystoria proueytosa em si pois he a vida de hũ a Santa Raynha, à quem os Principes tem obrigação de imitar...”<sup>805</sup>. Se revela preocupação com o deleite que a obra pode proporcionar ao leitor, não menos importante parece ser a utilidade que a leitura deve providenciar, pela vertente edificante e pedagógica de que se reveste<sup>806</sup>. Por isso, não admira que a obra por vezes obedeça mais ao cânone da hagiografia do que ao da epopeia, remetendo para tópicos e situações comuns naquele género.

Deste modo, estão criadas as condições para que a teoria tassiana do poema heróico, em que a caracterização do herói vê particularmente acentuado o seu pendor espiritual, venha a ser tão bem recebida em Portugal. Quando rebenta a polémica entre Camonistas e Tassistas, compreende-se por que razão o Poeta italiano passa a usufruir de tantos admiradores. Dos poemas que de imediato surgem neste contexto, onde já será possível rastrear aspectos do modelo tassiano, o *Afonso Africano*, de Vasco Mouzinho de Quevedo Castebranco, apresenta

---

<sup>804</sup> *Idem, ibidem*, fls. [2]-[2v].

<sup>805</sup> *Idem, ibidem*, fl. [2v].

<sup>806</sup> *Idem, ibidem*, fl. [2v]: “E tocando alguma cousa da obra, sempre tiue por acertada aquella sentença de Horatio:

Omne tulit punctu qui miscuit vtile dulci,

Porque o vtil sem mistura de doce não diz oje com a condição, & natureza dos homens, & o doce sem o proueyto so não diz com a obrigação daquelle que escreue, branduras, desmayos, y deliquios de amor, não seruem maes que de facilitar corações à semelhantes cuydados, leuandonos apos si como Sereas á miseraueês naufragios, & desenganos do mundo com reprehensão de vicios aspera, seruem de cerrar os ouvidos à todos como as surdas aspides à voz do encantador, eu para fugir estes inconuenientes escolhi esta hystoria proueytosa em si pois he a vida de hũ a Santa Raynha, à quem os Principes tem obrigação de imitar, & V. Excellẽcia principalmente pois he descendente seu, para que sendo a obra deminha parte doce satisfaça a Horatio, & ponha o risco por cima de todos, o que também me obrigou a lhe juntar essa variedade, assi porque ella soð deleyta, como porque defraudada de dous ou tres cantos que lhe cortey por causas não podia fazer por si cabeça [...].”

um prólogo “ Ao leytor”<sup>807</sup>, contendo algumas considerações sobre a produção épica daquela época e onde põe em evidência aquela necessidade de se acentuar a vertente edificante do poema heróico através da alegoria que, desde que Tasso se tornara incontornável<sup>808</sup>. Por esse motivo, na alegoria do poema, que a seguir insere, adianta uma possível interpretação dele, se bem que forçada, através da qual o assalto a Arzila se compara ao assalto à alma do herói.

Por sua vez, na *Licença* que Fr. Tomás de S. Domingos redige por ocasião da publicação da primeira parte de *Hespaña libertada*<sup>809</sup>, de Bernarda Ferreira de Lacerda<sup>810</sup>, por mandado do Inquisidor Geral do Reino, o Bispo D. Fernão Martins de Mascarenhas, e que antecede necessariamente o texto da epopeia, para além das considerações habitualmente usadas em semelhantes circunstâncias, mais relacionadas com um ponto de vista religioso,

---

<sup>807</sup> Vasco Mouzinho de Quevedo Castelbranco, *Afonso Africano*, loc.cit., 1844 (1ª ed.: Lisboa, por António Álvares, 1611), pp. [10]-[11].

<sup>808</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [10]-[11]: “[...] São muyto poucos os que já com alma nascem, contentandose os engenhos com partos inda que mortos, que por taes aquelles julgo, a quem falta imitação, e Allegoria, a qual trabalho exprimir assi no intento da fabula, como nos mais Episodios, cousa de que tam pouco conhecem os Metrificadores de nossa idade, que receyo a desconheção, a quem tambem quiz mostrar a copia da nossa lingua, não me sendo necessario ajudar-me em todo este Livro, de verso que seja agudo, para que todos alcancem ser de pobre notada injustamente por Benito Caldera no Prologo da tradução de Luys de Camões, querendo assi desculpar o vicio, que nelle tacha.

Bem vejo, que me aventuro a varias sortes lançadas sobre minhas imaginações, & que as terão por fantásticas, poys em Poesia se fundão; mas deyxando ser isto fruyto produzido na mocidade, deu me animo nesta indiferença Lysippo Sculptor insigne, cuja gloria se assinalou no primor de duas Statuas, de prata h ù a, outra de bronze, realçando tanto nesta a grandeza de sua arte, que soube exprimir ao vivo as delicadas miudezas, que hum corpo faz ã perfeyto, & cõ estas excellencias do metal suprindo a falta, foy seu nome por ella celebrado.”

<sup>809</sup> Fr. Tomás de S. Domingos, “*Licença*”, in: Bernarda Ferreira de Lacerda, *Hespaña libertada*, Parte I, en Lisboa, en la Officina de Pedro Crasbeeck, 1618, fls. [2]-[2v].

<sup>810</sup> Bernarda Ferreira de Lacerda nasceu no Porto, em 1595. Filha do Chanceler-Mor do Reino foi detentora de uma notável cultura para a época, que lhe mereceu o convite de Filipe III para mestra dos príncipes D. Carlos e D. Fernando – que declinou, por modéstia. Faleceu em Lisboa, em 1644, segundo uns, em 1645, de acordo com outros pareceres. De toda a sua produção literária, composta, salvo raras excepções, em castelhano, avultam as *Soledades do Buçaco* (1634), livro de composições líricas (romances e poesias de diversos géneros), e a *Hespaña Libertada* (1618 e 1673), em duas partes, poema épico que canta as guerras da reconquista cristã da Península. Numerosas poesias avulsas e “Argumentos” encontram-se dispersas em diversas edições de outros poemas.

Sobre a sua vida, veja-se Fr. José de Jesus Maria, *Chronica dos Carmelitas Descalços*, Tomo III, Lisboa, s. d., p. 580 e ss.; José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo V, loc. cit., 1953, pp. 208-216; Isabel Morujão, “Lacerda, Bernarda Ferreira de”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Col. 1327-1328; Nieves Baranda, “Mujer, escritura y fama: la Hespaña Libertada (1618) de Doña Bernarda Ferreira de Lacerda”, in: *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0 / 2003, pp. 225-239.

moral ou com os bons costumes, exalta o valor “varonil” da autora, assim como o seu talento. Posto à prova o seu engenho, invocam-se razões que mais têm a ver com a teorização do poema épico, para justificar a qualidade literária da obra e o respeito pelos códigos impostos pelo género em causa. Considerados aspectos da *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, verifica-se que do aspecto formal, a oitava rima, à exposição da matéria épica, à verosimilhança, à clareza, ou à componente estilística, o tom encomiástico evidencia todos os aspectos, sendo o resultado final, a prova da agudeza do seu engenho, “mais para espantar, principalmente sendo esta senhora casada”<sup>811</sup>.

Suavidade, gravidade e clareza impõem-se como conceitos determinantes para a qualidade estética do discurso e fundamentais para a composição da epopeia. No entanto, tratando-se de uma matéria retirada dos anais da História, que abrange um período tão vasto, não deixa o Censor de ser influenciado por isso, condicionando-o no modo como a aprecia: valorizando-a sobremaneira mais pela fidelidade à verdade histórica, ousa até classificar a autora como ‘historiadora’ e nem sequer fala no conceito de verosimilhança e, muito menos, no da transfiguração poética. A ficção e a fantasia surgem como uma vertente secundária – aspecto que se deve interpretar à luz do forte pedagogismo corrente na época como um dos pressupostos determinantes na criação literária<sup>812</sup>.

Sem entrar em grandes questões, revela Fr. Tomás de S. Domingos conhecer alguns dos princípios por que se rege a poesia épica, e à luz dos quais tratou de analisar o poema,

---

<sup>811</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. [2]-[2v]: “[...] Porque com o liuro ser todo em oitaua Rima, he a sua lição taõ suaue q̃ parece hũ a prosa muito bem concertada. Em esta obra se vem juntas, grauidade no contar, breuidade & suauidade no stylo, verdade na historia, & muita clareza na disposição & ordem das cousas cada hũ a por si mais para espantar, principalmente sendo esta senhora casada; no que bem se vê a agudeza do seu grande engenho.

Cõ este liuro honrou muito a sua nação, & mais a sua Cidade, & muito mais aos de seu sangue. Hespanha lhe deue muito em lhe cantar com tão illustre verso à sua liberdade.”

sem, no entanto, os discutir, nem muito menos os problematizar, possivelmente porque ao tempo muito seriam debatidos noutros lugares mais adequados, equacionando-os de modo singular com outros tantos conceitos bebidos na poética horaciana.

Quando D. Francisco Child Rolim de Moura<sup>813</sup> publica *Dos Novísimos do Homem*<sup>814</sup>, logo na “Licença” lavrada por D. Baltasar Álvares<sup>815</sup>, a valorização dos aspectos a ter em conta no poema não deixa de revelar alguns traços tassianos, que, de resto se coadunam com aspectos que uma leitura atenta do poema torna evidentes, mostrando uma directa recepção do poema do Poeta de Ferrara. O espírito cristão e, sobremaneira a piedade, que nos faz de imediato ocorrer o piedoso Godofredo, o intento da tomada da Cidade aos mouros, que nos remete para a *Gerusalemme*, tudo parece articular-se em excelência com a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio* da obra.

“Vi esta Poesia, que se intitula dos Quatro Novísimos, composta por Dom Francisco Child Rolim, Senhor das Villas d’Azambuja, e Montargil; que se bem no argumento della declara sua piedade, e peito christão, não menos se conhece feliz em o proseguir, obedecendo-lhe a esse intento o mais das sciencias humanas, valendo-se das Divinas Escripturas, e do melhor que dellas recolhêrão os Sagrados Theologos, como que se com os professores de hũ as e outras letras gastára os annos. Obra na invenção e traça engenhosa, nas sentenças grave, rica nas palavras, no estylo subida e elegante; e em breve, obra a cujo Author a sciencia e eloquencia podem agradecer que, em tão estreito theatro, tão vivamente as mostrasse. No que tenho efficaz motivo de o approvar, e fundamento seguro de esperar toda a aceitação dos que a

---

<sup>812</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. [2 v]: “Pelo que julgo que merece esta noua & singular historiadora que cantem della os Hespanhois os lououres que se deuem à poesia taõ peregrina, & não ouuida ategora, & que este seu liuro saya a luz para gloria do nosso Portugal.”

<sup>813</sup> D. Francisco Child Rolim de Moura nasceu em Lisboa, em 1572. Senhor de Azambuja e Montargil, foi também Presidente da Junta das Lezírias. De toda a sua produção literária, a obra que mais notoriedade alcançou foi o poema intitulado *Os Novísimos do Homem* (1623). Faleceu em 1640, aos 68 anos de idade.

Sobre a sua vida e obra, veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo V, *loc. cit.*, pp. 155-182; Evelyn Pomroy Lytle, “*Os Novísimos do Homem*”, de Rolim de Moura, – *Um poema bíblico da épica portuguesa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1970; Ana Hatherly, “Moura, D. Francisco Child Rolim de”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, Col. 975-976.

<sup>814</sup> D. Francisco Child Rolim de Moura, *Dos Novísimos do Homem. Poema em Quatro Cantos. Dirigido a este Reino*, Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1623. Utilizei a edição das *Obras de D. Francisco Child Rolim de Moura*, Lisboa, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1853.

<sup>815</sup> D. Baltasar Álvares, “Aprovação da Primeira Edição”, in: *idem, ibidem*, pp. XXIX–XXX.

lerem. Quanto mais que professando o Author antes armas que letras, assaz fôra parar com intento na esperança de algũ a occasião, em que podesse segundar o valor de seus passados, no intento christão da conquista da Casa Sancta; e quando menos parar na grande parte, que forão na tomada desta Cidade aos Mouros, que de hũ a, ou de outra maneira, bem mostrava nesta obra como faria, que a par vivessem a espada e a penna. Em Lisboa, 13 de Abril de 1616.”<sup>816</sup>

De índole semelhante a esta, é o poema *El Angelico Doctor S. Thomaz de Aquino, su Vida, Excellencias, y Muerte*<sup>817</sup>, de Manuel Tomaz<sup>818</sup>, que se pretende apresentar como uma obra modelar, pelo seu conteúdo e pela forma escolhida, já que se afirma como uma epopeia, se bem que neste aspecto não obedeça ao cânone mais seguido e se tenha optado por adoptar como forma estrófica, a décima, e o tipo de verso escolhido, a redondilha maior. Este afastamento da norma é justificado em função do objectivo a alcançar: mediante a adopção de um estilo mais fácil, torna mais transparente e inteligível a doutrina a transmitir<sup>819</sup>. Desta maneira se chama a atenção para esse novo tipo de heroísmo, de teor fundamentalmente espiritual, de que S. Tomás é um exemplo a apontar. Por isso, no poema proemial “De Iuan Peres de Licea Teniente de la fortaleza de S. Philippe a Manuel Thomaz su amigo”<sup>820</sup>, se refere a dado momento, de modo que a pluma do escritor passa a ter uma função guerreira e,

---

<sup>816</sup> *Idem, ibidem*, pp. XXIX–XXX.

<sup>817</sup> Manuel Tomaz, *El Angelico Doctor S. Thomaz de Aquino, sv Vida, Excellencias, y Muerte*, Lisboa, por Iorge Rodrigues, 1626.

<sup>818</sup> Manuel Tomaz nasceu em Guimarães, possivelmente em 1585. Passou quase toda a sua vida na Ilha da Madeira, onde veio a falecer em circunstâncias dramáticas, em 1665, aos 80 anos de idade. Da sua produção literária constam três poemas épicos – o *Poema del Angelico Doctor Sancto Thomás* (1626), a *Insulana* (1635) e o *Phenix da Lusitania* (1649) –, a *União sacramental* (1650), obra destinada a celebrar o mistério da Eucaristia, além de obras líricas de menos importância: as *Rimas sacras, dedicadas a todos os sanctos* (1635), o *Thesouro de virtudes* (1661), que inclui vinte e um romances, e as *Décimas a um peccador arrependido*, todas elas compostas de acordo com o gosto gongórico.

Sobre a sua biografia e produção literária, consulte-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo VII, *loc. cit.*, pp. 59-83.

<sup>819</sup> Cf. Manuel Tomaz, “Prologo al lector”, in: *idem, ibidem*, pp. [7]-[8]: “[...] Lee en estos humildes versos, la vida deste Angelico Doctor; que quando en ellos no halles los altos conceptos; que fu diuino y alto ingenio pedia, hallaràs a lo menos, vn estilo facil, y claro para entender la doctrina, que te offresco en su vida; y fi la de los santos es, como dizé, triaca para los peccados, y vn despertador para las virtudes, ya me deues vna muestra de agradecimiento: que filas obras pudieran ser conformes a los dezeos, yo te asseguro, que tuuieras en esta mas que embidiar, de lo que agora tienes que reprehẽ der.”

juntamente com o exemplo veículado pelo conteúdo do poema, e torna-se uma arma contra a heresia:

“Si hizo de la pluma espada  
Thomaz contra la heregia,  
Ya con tu dulce Thalia  
De nueuo queda esmaltada:  
Y para ser celebrada  
Te dió su spiritu, y pluma,  
De cuya grandeza suma  
Quedaste con pluma de oro  
Vn blanco cisne sonoro,  
Y con mas fama, que Numa.”<sup>821</sup>

A escrita assume, desta forma, uma atitude de índole igualmente épica, quer pelos exemplos que apresenta, quer pelos fins que se propõe. Por esse motivo, não admira que as licenças incidam sobremaneira sobre o decoro, os costumes, a utilidade (edificante) da obra, as heróicas virtudes de S. Tomás como matéria heróica, assim como sobre a riqueza de erudição manifestada, quer em termos de teologia, quer de literatura, cristã e profana. É nestes termos que se pronuncia Fr. Tomás de S. Domingos<sup>822</sup> e Fr. Feliciano Moutel, que vê no

---

<sup>820</sup> “De Iuan Peres de Licea Teniente de la fortaleza de S. Philippe a Manuel Thomaz su amigo”, in: *idem*, *ibidem*, pp. [15]-[17].

<sup>821</sup> *Idem, ibidem*, p. [17].

<sup>822</sup> Fr. Tomaz de S. Domingos, “Licença”, in: Manuel Tomaz, *op. cit.*, pp. [3]-[4]: “Vi este composto per Manoel Thomaz natural da villa de Guimaraẽs, que trata da vida, morte, & sanctidade daquelle grande lume, & Doctor. S. Thomaz de Aquino. E não tem cousa contra a santa fee Catholica, ou boõs costumes, antes me pareceo obra de muito grande espirito, e em que o santo deuia là do Ceo ajudar esta deuação, em que o autor do liuro lhe mostra, porque tem muitos, & muy boõs pensamentos, & o estilo (posto que em metro) he luy proprio para o intento do liuro: authoriza os motiuos que toma para louuar as heroicas virtudes, & amgelica doctrina do Santo com muitos lugares da santa Escripura, trasidos muy a proposito: he mut lido em historias diuinas, & humanas, & na liçãp dos boõs escriptores se mostra muy versado; & em breve digo, que se pode dizer por este author o que sabiamente disse o poeta Horacio, falando dos que se auentajão na sciencia, & doctrina. Omne tulit punctũ, qui milcuit vtile dulci. Porque em muitas partes seve com a doçura do verso a vtildade da boa doctrina, que quer plantar nos corações dos leitores. Entendo que serã muy bem recebido o liuro dos que venerão tam grande columna da Igreja, como he o glorioso Padre Santo Thomaz de Aquino.”

poema de Manuel Tomaz uma epopeia de exaltação religiosa<sup>823</sup> ou ainda se estrutura o “Elogio do Licenciado Bento de Mattos Coutinho, Auditor do Presídio Castelhana da Cidade do Funchal da Ilha da Madeira, intimo amigo do Autor”<sup>824</sup>, que não deixa de fazer uma ligeira alusão aos aspectos formais do poema.

Menos pacíficos são os poemas que directamente se referem ou relacionam com a situação política vivida ao tempo em Portugal. Um desses exemplos, *Anacephaleoses da Monarchia Lusitana*<sup>825</sup>, de Manoel Bocarro Francês<sup>826</sup>, que chegou a ser “mandado queimar publicamente por mão do algoz”, embora posteriormente<sup>827</sup>, inclui uma “Advertencia ao Lector”<sup>828</sup>, onde o poeta começa por tecer considerações sobre a forma, desculpando-se de

---

<sup>823</sup> Fr. Feliciano Moutel, “Licença”, in: *idem, ibidem*, p. [4]: “Li este Poema, & não ha nelle cousa, que contrarie nossa santa fé, ou boos costumes, antes dá muy grandes motiuos ao pouo Christão para engrandecer & louuar a Deos nosso Senhor polas maravilhas que obrou no Doctor Angelico.”

<sup>824</sup> Bento de Matos Coutinho, “Elogio”, in: *idem, ibidem*, pp. [9] – [10]: “Naõ he meu intento louuar o subido estilo, raros conceptos, clara & deleitosa narração com que neste liuro dà o autor delle ao mundo como thesouro do ceo) a vida de tão Angelico sancto para que como seruiu de espanto aos doctos, & letrados, seja exemplo de virtudes aos que o não saõ, que nem eu tenho azas para tão alto voo, nem que as tevera, me era licito pela parte que tenho em sua cousas, como grande & particular amigo seu. Digo sò que se dentre as espinhas dos negocios, & passatempos da vida, tira seu genio tantas flores sem preço para o ceo, & tão grandes intereßes para os curiosos, & deuotos, que muy justo serà que deueras empregue seu talento em semelhantes empresas: pois todas resultarà grande glória para Deos noßo Senhor, louuor a seus sanctos, honra para este Reyno, & nouo ser, & lustre para sua venturosa patria.”

<sup>825</sup> Manuel Bocarro Francês, *Anacephaleoses da Monarchia Lusitana*, em Lisboa, por Antonio Alvares, 1624.

<sup>826</sup> Manuel Bocarro Francês nasceu em Lisboa, em 1588. Foi Doutor em Medicina pelas Universidades de Montpellier e Alcalá, e licenciado epla de Coimbra. Viajou pela Europa e foi tido como homem de cultura. O imperador de Áustria, Fernando III, condecorou-o com o título de Conde palatino em 1647. Faleceu em Florença, em 1662, aos 74 anos de idade. Das suas obras, compostas em latim e em português, a maior parte é dedicada à astronomia e astrologia, como o *Tractado dos cometas* (1619), ou com elas relacionada; outras assumem um pendor épico, pela abordagem da situação política do reino: além das *Anacephaleoses da Monarchia Lusitana* (1624), que traduziu para latim com o título *Status astrologicus Anacephaleosis primae Monarchiae* (1644), redigiu também a sua explicação, que publicou como *Luz pequena lunar e estellifera da Monarchia Lusitana* (1624).

Sobre a sua vida, veja-se I. S. Révah, “Une famille de ‘nouveaux chrétiens’: les Bocarras Francês”, in: *Révue des Études Juives*, 116, 1957, pp. 73-87; Luís da Silva Pereira, “Bocarro Francês, Manuel”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, *loc. cit.*, Col. 695-696.

<sup>827</sup> Por edital da Real Meza Censória de 9 de Dezembro de 1774. Na dedicatória (*idem, ibidem*, p. [2]), dirigida pelo poeta a el-Rey D. Filipe III, declara-se de imediato a situação em que Portugal se encontrava, agravada desde a perda da independência, justificando-se, deste modo a necessidade e oportunidade deste poema: “Agora, poderoso Monarcha, ã Portugal parece que està tão caido, com as ruynas de seus estados, & frotas, me offereço a explicar esta Monarchia, pera que leuantado deste sono se eternize no mundo, fazendo nelle insigne a seu Rey, como já fizerão a todos os passados.”

<sup>828</sup> *Idem, ibidem*, pp. [3]-[4v].

nem sempre conseguir uma rima deleitosa e amável, já que se sente “desconfiado” perante a matéria a tratar, duvidando das suas capacidades poéticas, por razões de modéstia, segundo o preceito horaciano. No entanto, defende-se de imediato dos seus detractores que insistem em determinados códigos do Poema heróico, de matriz nitidamente tassiana, que tinham igualmente gerado a crítica a *Os Lusíadas*:

“Este meu pensamento reprovam muytos detractores, dizendo, que já que poetizava, o devia fazer nalgum Poema heroico, cuja essencia consistia cantar de hum sò varã, & que depois por Episodios, metesse o que pretendo da Monarchia Luzitana: E assi julgão este meu trabalho por imperfeito, como ja calumniaraõ o de Camões por dizer

*As armas, & varões assinalados.*”<sup>829</sup>

Contesta o autor este presuposto da unidade de herói, recorrendo à autoridade de Aristóteles, ao exemplo de outros poetas épicos ou mesmo de teóricos recentes como Jerónimo Fracastoro, privilegiando a importância da fábula:

“São estas objecções ridiculas, porque como a fabula seja alma do verso, como diz Aristoteles, o Canto das cousas heroycas fica sendo, poema heroico, sem que se tenha respeito, q̃ seja a empreza, ou assumpto de hum, ou mais varões: assi Silio Italico, excellẽ tissi. poeta no seu liuro de bello punico, propõe por objecto as armas dos Romanos.

*Ordior arma quib<sup>9</sup> cælo se gloria tollit Æneadũ .*

Lucano na sua Pharsalia diz, que canta as guerras ciuiss.

*Bella per Æmathios plusquã ciuilia campos,*

*Iusque datum sceleri canimus.*

E como excellentemente proua Hieron. Fract. no tract. de poetica à materia do poeta são todas as cousas, o officio cantallas em verso, ou pera aproueitar, ou pera deleytar, a forma da poesia he aquillo que se canta: pelo que eu q̃ canto a Monarchia Luzitana, como se forão os feitos dũ capitão famoso, lhe dou à poesia forma Luzitana heroica & excellẽ te.”<sup>830</sup>

---

<sup>829</sup> *Idem, ibidem*, p. [3].

<sup>830</sup> *Idem, ibidem*, p. [3 – 3 v].



Contestando a codificação do poema épico, embora mostre dominar alguns dos textos teóricos mais estudados da época, assim como outros integrados na tradição épica, Manuel Bocarro pretende contrapor uma concepção própria e mais depurada de poema heróico. O “Canto de cousas heróicas” é quanto basta para fazer de uma poema uma epepeia. Deste modo, a matéria épica amplia-se e contamina “toda as cousas”, pelo que, paradoxalmente, a concepção de forma poética passa também a ser diferente, quando recorre à expressão “forma Luzitana heroica & excellẽ te”, que acaba por identificar, afinal, com o assunto seleccionado (“a forma da poesia he aquillo que se canta”).

Apesar disso e das inovações que parece querer introduzir no sentido de simplificar os códigos do poema épico, não esquece o preceito horaciano da função da poesia, de *docere et delectare*, “ou pera aproueitar, ou pera deleytar”, segundo as suas palavras.

Contudo, mediante essa valorização da matéria épica como o elemento constituinte que se sobrepõe a todo os outros, passa a expor detalhadamente a estrutura do poema, pela especificidade do assunto do seu canto<sup>831</sup>.

Deste modo, verificamos que é de modo gradual que as ideias, os conceitos e os códigos de matriz tassiana se vão afirmando e contaminando cada vez mais o discurso dos nossos poetas, que se tornam fugazmente teorizadores, e até dos censores, numa repetição que se torna monótona, mas onde não faltam por vezes vozes a tentarem introduzir aspectos de inovação, mas onde a declaração do respeito pela ortodoxia da Fé Cristão se torna cada vez mais importante.

---

<sup>831</sup> Previa o poeta a divisão da sua obra em quatro anacefaleoses: 1) sobre o estado astrológico, em que se pretende comprovar que a Monarquia Lusitana é não só a última como a mais poderosa do mundo; 2) sobre o estado régio, onde se cantariam todos os monarcas portugueses desde o Conde D. Henrique a Filipe III; 3) sobre o estado titular, em que se especificariam os títulos eclesiásticos e seculares, bem como as terras da Monarquia; 4) sobre o estado heroico particular, dedicado aos varões ilustres deste Reino.

Na Censura do Licenciado Bartolomeu do Vale Cabreira<sup>832</sup> à *Insulana*, também de Manuel Tomaz, não faltam as habituais considerações de carácter geral sobre os atributos do poema, tendo em conta os princípios e normas de composição de uma epopeia, mas não se esquecem as razões morais e edificante, que *presidem* à sua elaboração:

“O Poëma tem em sy tudo o que se pode desejar, a Materia noua deleitoza & verdadeira, O Verso corrente & claro, ornado com muitas periphraisis figuras rhetoricas & fiçoens poëticas: & no que toca aos bons costumes, & Religiãõ, à meu ver tam puro, que “saluo meliori iuditio”, a que me subjeito, se pode dizer delle com a elegança & costumada Rhetorica de Saõ Hieronimo, que a Insulana do Author “inoffenso decurrat pede”. 12. de Março 1631. Annos.”<sup>833</sup>

E o próprio autor, em “Manoel Thomas ao que Ler”, se sente na obrigação de vir fazer uma declaração de fé explícita sobre o assunto tratado:

“O que se Ler neste Poëma da Insulana que não seja conforme crée & ensina a Sancta Igreja de Roma, só & verdadeira Igreja, confesso por erro, & desde agora conhesçendo minha ignorância o retracto, & dou por não dito, & protesto que tudo escreui com pureza de animo, & minha intenção hé mui conforme em tudo com as Determinaçoes da Sancta Madre Igreja Romana, Concilios, & Decretos dos Padres Sanctos, à cuja censura todas minhas obras humilmente subjeito.”<sup>834</sup>

Depois, no “Prólogo ao Leitor”<sup>835</sup>, enumera, a propósito da *Vida do Angélico Doutor Sancto Thomas*, os aspectos do poema épico que teriam merecido reparo por parte dos leitores:

“[...] A locuçãõ de conuenientes palauras, [...] a variedade de conçeitos, & o copioso adorno de sentenças, sem consentir dezaforadas exornaçoẽs, à que muitos chamaõ faxina, & sãõ do taes, saõ capazes de nellas se tratarem materias altas como sabemos que o fizeraõ Varoẽs Doctissimos cõ cujas

---

<sup>832</sup> Licenciado Bartolomeu do Vale Cabreira, “Censura” a Manuel Tomás, *Insulana*, Anvers, em casa de Ioam Meursio impressor, 1635, pp. [3]-[4].

<sup>833</sup> *Idem, ibidem*, p. [6].

<sup>834</sup> *Idem, ibidem*, p. [7].

<sup>835</sup> *Idem, ibidem*, pp. [13]-[16].

obras (que bastaõ pera exemplo) cada hora se enriqueisse Hespanha, & per quem, tem a prima, goza o louro, & leua a palma, ás de mais Prouinças da Europa.”<sup>836</sup>

E depois de referir a matéria a cantar na *Insulana*, acentua a veracidade dos factos, a historicidade do assunto, pondo em evidência a documentação consultada e com base na qual construiu a acção, remetendo de imediato e em primeiro lugar para a *Ásia*, de João de Barros, e propondo-se seguir a composição da obra de acordo com os ensinamentos aristotélicos:

“Neste Poëma procurei obseruar os preçeitos que Aristoteles aponta na sua poética, acrescentando por episodios, o que por conçernente a acção de seu heroyco estilo, clara narraçãõ, dizer honesto, vtil, & deleitoza demonstraçãõ, lhe era deuido. Como já o fizeraõ Homero, & Virgilio, & que em nossos tempos hé tam aduertido, como dos Critos, censurado, em cuja indignaçãõ sentirei auer chaído, se saõ discretos, porque quando ta ã s naõ sejaõ, o mesmo será, censurár, que sér momos, em quem estaá o çentro do idiotismo, pois como há leys justas pera os que cometem delictos, as auia de àuer pera os idiotas, que sem entenderem o que lem, nem conhescerem o preço das cousas, se põem à murmurar dos trabalhos alheos, & se os obrigassem à escreuer huma carta, o mais certo hé, que pera lhe dar prinçipio, süariám mais agoa, que se ouueraõ bebido à do pao da China. Pera estes ta ã s, naõ estampo a minha Insulana, senaõ pera aquelles que como doutos sabem estimar hum estilo claro, liure de idiomas escuros, & de frasis afeitadas, porque a pureza da linguaie sem afeites onde se conhesçe a fabula por alma do verso, hé a que só deue sér estimada.”<sup>837</sup>

Assim, trata das características da acção, da inserção de episódios, do estilo adequado, da narração e seus aspectos distintivos, para depois se desculpar da eventual aplicação de algum “termo peregrino”, de um possível neologismo ou estrangeirismo mais evidente.

Já no que se relaciona com a *Malaca Conquistada por o Grande Afonso de Albuquerque*<sup>838</sup>, de Francisco de Sá de Meneses<sup>839</sup>, a “Licença” emitida por Fr. Melchior de

---

<sup>836</sup> *Idem, ibidem*, pp. [13]-[14].

<sup>837</sup> *Idem, ibidem*, pp. [15]-[16].

<sup>838</sup> Francisco de Sá de Meneses, *Malaca Conquistada por o Grande Afonso de Albuquerque*, Lisboa, por Mathias Rodrigues, 1634.

<sup>839</sup> Francisco de Sá de Meneses é natural do Porto, onde nasceu em data incerta. Professou na Ordem dominicana depois de enviuvar, em 1642, adoptando o nome de Fr. Francisco de Jesus. Da sua obra literária, a composição que mais o notabilizou foi a epopeia *Malaca Conquistada*, de 1634. No entanto, além de obras

Abreu<sup>840</sup>, depois de exaltar os feitos do protagonista, Afonso de Albuquerque, enquanto defensor da Fé, salientando as façanhas e as vitórias alcançadas nas conquistas do Oriente, centra-se no valor literário do poema, pondo em evidência alguns aspectos de índole literária, embora também de carácter moral. Chama-se a atenção do leitor para a componente pedagógica imanente ao poema, tendo em conta os valores nela projectados – a prudência, a coragem, o merecimento, os bons costumes, a defesa da Fé – que os deveriam inspirar na imitação das acções cantadas<sup>841</sup>:

“Em fim o liuro não tem cousa contra nossa santa Fè, & bõs costumes; antes todos os que se prezão de esforçados, & curiosos se deuem exercitar, & imitar as proesas que em tão famosa obra se cont ã : dando as devidas graças a tão magnanimo Autor, que com taõ singular, & verdadeiro estilo honra o reyno todo, & ennobrece a todas as illustres familias delle, os devidos lououres, as excellencias bèm merecidas, & os titulos sublimados com que os seus antepassados se ennobreceraõ, & engrandeceraõ. E declaro que ainda que na obra vão algũ as palauras, como Deidades, diuinas, & soberanas, que isto he vsar do estilo poetico, como costumauaõ os antigos, & como na poesia se costuma.”<sup>842</sup>

Além de acentuar o carácter exemplar do conteúdo, em nada colidindo como os desígnios da religião católica, é intenção do poeta levar o leitor a esforçar-se por imitar os heróis e estimulá-lo a praticar outros actos semelhantes. Naturalmente que a mensagem apenas alcançará o seu objectivo, se o valor literário do discurso também corresponder ao conteúdo. No entanto, o aspecto que mais detidamente merece a atenção do censor é o uso da

---

manuscritas, que entretanto se perderam, restam poemas dispersos, compostos em louvor de outras obras e autores, que, por esse motivo, as acompanham. Faleceu em 1664.

Sobre o percurso biográfico e literário deste poeta veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo IV, *loc. cit.*, pp. 105-163; Pedro Balau Custódio, “Meneses, Francisco de Sá de”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, *loc. cit.*, Col. 684-685.

<sup>840</sup> Fr. Melchior de Abreu, “Licença”, in: *idem, ibidem*, Fol. [2]-[2v].

<sup>841</sup> Pelo mesmo parecer se pauta a “Licença” assinada por Diogo de Paiva de Andrade, in: *idem, ibidem*, fol. [3].

<sup>842</sup> *Idem, ibidem*, fls. [2]-[2v].

mitologia, a ponto de considerar necessário declarar que não passa de um recurso poético com fins estéticos, como aliás Frei Bartolomeu Ferreira fizera.

No entanto, a preocupação pela observância pela Fé Cristã que Tasso deixa transparecer nos seus escritos, sobretudo na correspondência, de em nada colidir com a doutrina da Igreja, surge aqui partilhada por Francisco de Sá de Meneses, na Dedicatória “A El Rey N. Senhor S. R. M.”<sup>843</sup>, dirigida a Filipe III, e expressa na ideia da imanência da Providência Divina a todas as coisas e a todos os acontecimentos, na qualidade de causa primeira de tudo quanto acontece. Deste modo, tudo é levado a ser equacionado em Sua função, nomeadamente o fluir do processo histórico, na medida em que tudo acontece segundo a vontade divina e só deste modo a realidade política se poder explicar.

“Tanto que o grande Afonso de Albuquerque conquistou a Malaca a destinou o Ceo a ser possuida de V. Magestade. Deuiase a melhor joya do Oriente à mais dilatada Monarquia do Mundo. O mesmo me sucedeo neste Poema; retrato (ou bosquejo) do muyto que em tal empresa obrou o Portugues valor capitaneado de varaõ taõ insigne, inda na idea, offerecido a V. Magestade.”<sup>844</sup>

Torna-se curioso verificar também como, em paralelo, se fala da conquista de Malaca, realizada por Afonso de Albuquerque por vontade divina, e do próprio Poema, também ele resultado dessa mesma vontade, enaltecido pela mesma possibilidade de exaltar o poder real, ao ser dedicado ao monarca, descendente daquele que tinha visto aumentada a sua glória com a conquista agora cantada.

Centrando-se, depois, em aspectos de carácter mais teórico, relembra uma vez mais as dificuldades no preenchimento de todos os requisitos necessários para a composição do poema épico. Sá de Meneses deixa, assim, entrever não só a exigência, que ao tempo se faz

---

<sup>843</sup> *Idem, ibidem*, fl. [4].

<sup>844</sup> *Idem, ibidem*, fl. [4].

fortemente sentir, quanto ao cumprimento dos códigos impostos por uma poética vincadamente normativa, como também, com a humildade adequada, a possibilidade de eventuais falhas de composição:

“Mas quando não vos obrigue a vontade, & o intento, vos peço considereis as muytas partes de que se compoem hum Poema Epico, qual eu procurei fosse este que vos offereço; & as difficuldades grandes a que este genero de composição està sogeito; tais que não seria fora de proposito valerme daquella trilhada sentença *In magnis voluisse satis*. Digno sojeito era o grande Afonso de Albuquerque de mais limado estylo: mas pois seu nome, & seu valor não foi inferior ao de Alexandre, igualeo tambẽ na sorte de faltarlhe Homero: genero de infelicidade fatal aos nossos Lusitanos: cujas façanhas valerosas não tem que inuejar aos estranhos, mais que a dita de ser celebradas. Conseguilo eu em parte, seria premio de meu trabalho, pois a que nella me cabe, não sofre desejar outro.”<sup>845</sup>

Esta mesma necessidade de lembrar as glórias do passado impõe-se no *Templo da Memoria*<sup>846</sup>, de Manuel de Galhegos, de modo diferente. Se nas “Licenças” de Frei Tomás de S. Domingos<sup>847</sup> e de Frei Diogo Salvador<sup>848</sup>, nada de relevante há a apontar sobre matéria relacionada com a natureza do poema épico, no “Prólogo”<sup>849</sup>, do próprio poeta, o lancinante lamento pela situação de crise em que haviam caído as letras portuguesas, por razões de ordem política, funciona como uma exortação aos escritores para cultivarem a língua pátria

---

<sup>845</sup> *Idem, ibidem*, fls. [4v]-[5].

<sup>846</sup> Manuel de Galhegos, *Templo da Memoria*, Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1635.

<sup>847</sup> Frei Tomás de S. Domingos, “Licença”, in: *idem, ibidem*, p. [3], apenas refere de modo lacónico: “Não tem cousa que offenda a Fê, ou bons costumes. Aos 13. de mayo de 633.”

<sup>848</sup> Frei Diogo Salvador, “Licença”, in: *idem, ibidem*, p. [3], ousa abordar mais alguns pormemores: “Vi este liuro intitulado Templo de Memoria, Autor Manoel de Galhegos, nelle não achei cousa que encontre nossa Santa Fê Catholica, & bons costumes, antes muita erudição, & habilidade, & ainda que vsa de termos encarecidos, são hiperboles, de que com ã mente se valem os poetas para engrandecer as pessoas de que tratão, & andão já tão introduzidos na poesia, que não ha occasião de perigo, & assi me parece o liuro digno de se imprimir. 10 de Junho de 1633.”

<sup>849</sup> Manuel de Galhegos, “Prólogo”, in: *idem, ibidem*, p. [9]: “A Lingua Portugueza, como não he oge a ã domina, esquêcerãose della os engenhos, que com seus escritos a podrão enriquecer, & autorizar: & quem agora se atreue a sahir a o m ã do com hum liuro de versos em Portuguez arriscase a parecer humilde; pois escreue numa língua, cujas frasis, & cujas vozes se vsão nas praças; o que não deixa de ser embaraço a altiueza; que as palauras, de que menos vsamos, soão bem, & agradão em razão da nouidade, & por isso os retoricos lhe chamão peregrinas. Com tudo, eu trabalhei muito por não baxãr de estylo, & valíme de alguns vocabulos, & termos

em palavras “peregrinas”<sup>850</sup> e precede algumas vagas noções que o Poeta considera convenientemente respeitar, depois de referir os esforços envidados para preservar o estilo sublime adequado ao género:

“Mas eu senhor Leitor, alargome já muito, perdoe v. m. as faltas deste liuro, & e se nos versos não achar deleitação, apelle para a variedade de historias, q̃ no Templo da Memoria se referem, que todas tem marauilha, & saõ tiradas, hũ as dos Nobiliarios, & dos Annaes de Hespanha, outras de papeis autenticos, & crônicas deste Reyno, em particular, de hũ a, que està para dar à estampa Afonso de Torres, donde se incluye tudo o que ha historico em Portugal.”<sup>851</sup>

Assim se traduz o respeito pelas fontes e pela verdade histórica, em prejuízo da transfiguração poética que o assunto poderia sofrer, como meio de compensar a eventual falta de deleite resultante das falhas da responsabilidade do Poeta.

A par dos textos analisados, outros de diferente natureza se alinham no início dos volumes que contêm poemas épicos, juntamente com as Licenças e o prólogo. Mesmo naqueles que, como afirma Maria Lúcia Lepecki, assumem função prefacial, apesar de desprovidos de qualquer função introdutória, um tema recorrente é o confronto com poetas de valor já canonizado a fim de evidenciarem a qualidade do texto introduzido<sup>852</sup>. Como exemplo disso, o soneto “Do Lecenceado Joam Mendes Franco” a desempenhar a função de pseudo-prólogo à obra de Diogo Ferreira de Figueiroa<sup>853</sup>, *Desmaios de Maio em Sombras do*

---

estranhos: com toda a moderação, & com todo o rigor da retorica. De modo, que talvez se achata a oração ornada com algũ a voz, ou frasi nova: & talvez puramente Portugueza: [...]

<sup>850</sup> Cf. *Idem, ibidem*, p. [9].

<sup>851</sup> *Idem, ibidem*, p. [10].

<sup>852</sup> Cf. Maria Lúcia Lepecki, *op. cit.*, p. 8.

<sup>853</sup> Diogo Ferreira de Figueiroa era natural de Arruda, onde nasceu em 1604, de família fidalga. Serviu o rei D. João IV e a rainha D. Luísa de Gusmão, quer como cantor da Capela Real, quer como poeta. Da sua vasta obra, os títulos mais conhecidos são: *Epitome das festas, que se fizêraõ no casamento de D. João IV. Duque de Bragança com a Senhora D. Luíza Francisca de Gusmão* (1633); *Desmayos de Mayo em Sombras do Mondego* (1635); *Jardim de Finamor* (1648); e *Theatro da mayor façanha e glória Portugueza* (1642).

Sobre este poeta, veja-se Ana Hatherly, “Figueiroa, Diogo Ferreira de”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, *loc. cit.*, Col. 593.

*Mondego*<sup>854</sup>: nas considerações introdutórias, ousa defender com escandaloso exagero que Ferreira de Figueiroa é superior a Ovídio, Virgílio e Tasso, sem qualquer outra observação acerca da produção literária dos autores envolvidos e expor quaisquer ideias estéticas, resumindo-se tudo a essa afirmação de teor judicativo-valorativo.

“Cantou Ouuidio amores docemente  
E disse lhe deu sceptro a antiguidade,  
Virgilio modulou por diuidade  
As victorias de Eneas excelente,  
Por tanto mereceo taõ justamente  
O sacro louro de immortalidade;  
A Tasso a palma deu suauidade  
Com que historia cantou sabiamente:  
Estes illustres foraõ, & merecem  
Titulos pellas obras, que inda abona  
Da fama, o tempo vario, no thesouro;  
Mas destes, & de quantois se conhecem  
Beberem de Aganippe, & de Helicon  
Ferreira a palma tem, o sceptro, & louro.”<sup>855</sup>

Este soneto, impresso logo após o breve prólogo da responsabilidade do autor, com a função única de apresentar a obra, e em que é manifesta a simulada modéstia do escritor, inicia um grupo de mais oito poemas de tom encomiástico. Num volume, cuja obra, composta em prosa e em verso, que em muito lembra o modelo da *Arcadia*, de Sannazaro, desenvolve-se a história de um saudoso estudante de Coimbra, natural de Lisboa. Pela abundância de referências dispersas ao longo da obra, não podia o soneto de Mendes Franco deixar de se adequar à obra que apresenta. Tasso surge aí como um poeta da modernidade, a quem Figueiroa é comparado, superando-o. Invocado pela suavidade do discurso poético em que se

---

<sup>854</sup> Diogo Ferreira de Figueiroa, *Desmaios de Maio em Sombras do Mondego*, Vila Viçosa, por Manoel Carvalho, 1635.



cantam feitos heróicos, somos levados a reconhecer no autor do soneto um profundo admirador do Poeta Italiano. Na enumeração em que Tasso emparceira com Virgílio, surge de modo algo invulgar na época, o alinhamento com Ovídio, já que a sua associação com os dois restantes só esporadicamente aparece.

Deste modo, apercebemo-nos de que, à medida que as marcas da teoria tassiana se vão inserindo nos paratextos das epopeias portuguesas de Seiscentos, começam igualmente a surgir breves alusões a Torquato Tasso, mesmo em obras, de géneros muito diferentes. Podemos, por isso, asseverar que, a partir de então, a presença do Poeta de Ferrara nas letras portuguesas é uma constante.

No “Prólogo”<sup>856</sup> a *El Macabeo*, anteposto pelo autor ao poema, Miguel da Silveira<sup>857</sup> começa por aludir ao tema, nessa altura já um pouco desgastado, bem como, uma vez mais, à dificuldade em se satisfazerem todos os preceitos na composição de um poema épico, para, de seguida, se mencionarem os raros casos em que se devem reconhecer os respectivos méritos.

“Quan difícil sea ascender alá cumbre de un Poema Heroico, no es oculto a los ingenios, ni necessita de mas prueua, que la experiencia de los pocos, que lo han conseguido, pues ha sido glorioso el siglo, que hà alcançado hombre digno desta felicidad. En las edades antiguas nunca vuo dos Monarquias, que aun tiempo mereciessen ver esta dificultad v ã cida. Tuvierõ los Griegos a Homero, honor de su patria por cuya naturaleza litigarõ tâtas Ciudades. Los Latinos despues a Virgilio, que solo cõ su imitaciõ ha conseguido inmortal renombre; fauorecio a los modernos nuestra edad, con el Tasso, gloria de Italia, y emulacion de los antiguos; y con Camoins lustre de Lusitania, que excedio a muchos en el espiritu, y

---

<sup>855</sup> Soneto “Do Lecenceado Joam Mendes Franco”, in: *idem, ibidem*, p. [7].

<sup>856</sup> Miguel da Silveira, “Prólogo”, a *El Macabeo. Poema Heroico*, Nápoles, por Egidio Longo, 1638, pp. [7]-[9].

<sup>857</sup> Miguel da Silveira foi natural de Celorico da Beira, onde nasceu em data incerta. Frequentou as Universidades de Coimbra e Salamanca, nas Faculdades de Medicina e Jurisprudência, tornando-se, depois, mestre de Cosmografia dos fidalgos no Paço Real, em Madrid. Quando o Duque de Medina de las Torres foi nomeado Vice-Rei de Nápoles, levou-o na sua companhia para aquela cidade, onde veio a falecer em 1636. Da sua obra poética, a composição que lhe deu os louros foi *El Macabeu* (1638), muito embora outros poemas de menores dimensões (*Partenope Ovante*, de 1639, e *El Sol Vencido*, do mesmo ano) revelem um apurado sentido estético, apesar do gongorismo vigente na época.

Sobre a vida deste autor, veja-se Edward Glaser, “Miguel da Silveira’s El Macabeo”, in: *Portuguese Studies*, Paris, Centro Cultural Português, 1976, pp. 205-244.

siendo estos Varones tan insignes, apenas hã alcanzado la perfeccion dela Epopeia como se ve en las objeciones, que le ponen los que han escrito poeticas.”<sup>858</sup>

Se os quatro nomes referidos são os comuns sempre que se fala de epopeia, o modo como desta vez Miguel da Silveira o faz é diferente, na medida em que, se os dois mais antigos representam a glória e fixam, de certo modo, os aspectos que individualizariam o género, Torquato Tasso simboliza a superação dos dois nomes anteriormente citados e, simultaneamente, a reorganização dos princípios e normas próprios do género, para os adaptar ao gosto do seu tempo.

Mais adiante, ao apresentar o assunto que se propõe tratar, e pretende demonstrar como é adequado ao tipo de obra que quer compor, aduz em sua defesa que já Torquato Tasso tinha tido em mente escolhê-lo em detrimento da conquista de Jerusalém pelos cruzados:

“El assumpto deste Poema es la Restauracion del Templo de Ierusalem, hecha por el inuicto Capitan Iudas Macabeo, accion la mas ilustre, y heroica, que conocemos, assi por lo misterioso, como por la excelencia, y magestad de la historia digna de ser celebrada por otros ingenios mas superiores, pues el Espiritu Santo la consagro con su pluma. Teniala elido el Tasso para su Poema, mas despues lo diuertieron deste intento particulares obligaciones.”<sup>859</sup>

Nesta ordem de ideias, se Torquato Tasso havia ponderado a ideia de compor uma epopeia sobre esta matéria, e não o fez, tal desistência apenas poderia explicar-se por factores externos, mas só o facto de ter chegado a pensar nessa possibilidade, revela que o assunto possuía todas as condições para ser trabalhado – sugestão que Miguel da Silveira aproveita. Por isso, passa a enumerar os aspectos que justificam o seu interesse por tal matéria, tendo sempre em linha de conta na perspectiva adoptada as características individualizantes da epopeia:

---

<sup>858</sup> *Idem, ibidem*, p. [7].

“Concurren en esta materia todas las circunstancias conuenientes, para la introducion de la forma poetica, y es tan excelẽte el assumpto, que siendo la fabula de los Poemas Heroicos, una imitacion de una accion de persona ilustre, totalmente buena, gloriosa, cumplida, possible, y de buen exemplo; no como ha sucedido en particular, sino como podia suceder con la perfeccion de lo uniuersal; es esta deste insigne Varon en lo singular tan excelente, y tan perfecta en todas sus circunstancias, que excede à la possibilidade de las uniuersales; y assi sola esta como ha sucedido deue ser la imitada, y no la que imita. De aqui no se me adquire gloria, porque las diuinas letras la dispusieron con tanta perfeccion, que nada se le puede añadir; del acierto si de auerla elegido. Mas como un Poema Heroico no se puede construir, sin Episodios verisimiles, y necesarios, para ornamentos, y proporcion de su cõueniente grandeza, fue forçoso, que de la misma accion los deduxeße, con la castidad, y moderacion, que pedia la materia sin alterar la sustancia de la historia, y si el trabajo de continua asistencia de veinte dos años; (en que con perseuerantes estudios, y censuras acabe este Poema) merece el aplauso de los Doctos; de aver conseguido el fin dichoso de la Epopeia [...]”<sup>860</sup>

Ao evidenciar a adequação do assunto ao ritmo do verso heróico, pelo facto de se tratar da imitação de uma acção praticada por um herói ilustre, já concluída, perfeita em si, gloriosa e com validade universal; ao mostrar que se trata de uma acção apta a ser enriquecida com episódios verosímeis e necessários, de adequada extensão; autoriza Miguel da Silveira a admitir que, recorrendo à pureza e moderação, sem alterar a substância da história, conseguiria atingir o objectivo a que se tinha proposto: compor a epopeia que Torquato Tasso não tinha escrito.

Dois anos mais tarde publica António de Sousa de Macedo<sup>861</sup> a *Ulyssippo*<sup>862</sup>. As “Licenças” que acompanham o poema muito pouco adiantam em termos de teoria literária.

---

<sup>859</sup> *Idem, ibidem*, p. [8].

<sup>860</sup> *Idem, ibidem*, pp. [8]-[9].

<sup>861</sup> António de Sousa de Macedo nasceu no Porto, em 1606, de família oriunda de Amarante. Foi Fidalgo da Casa Real, Comendador das Ordens de Cristo e de Avis, Doutor em Direito pela Universidade de Coimbra, Desembargador da casa da Suplicação, Secretário de embaixada em Londres, Embaixador na Holanda e Secretário de Estado de D. Afonso VI, entre outras funções. É extensa a lista de obras que compôs em variados idiomas e géneros literários. Entre os títulos que perduraram na memória, refiram-se *Flores de España*, *Excellencias de Portugal* (1631), *Ulyssippo* (1640), *Eva e Ave, ou Maria Triumphante* (1676) e *Lusitania liberata ab injusto Castellanorum dominio* (1645). Promoveu ainda a imprensa periódica com fins políticos, editando o *Mercurio Portuguez, com as novas da guerra entre Portugal e Castela*, de que saíram cinquenta e sete números.

Quase todas se centram na questão da matéria épica, pela feliz articulação entre um tema nacional e assuntos próprios da Antiguidade greco-latina. Por esse motivo, a “Licença” de Frei Aires Correia<sup>863</sup> apenas enaltece o assunto e as características do verso em que tão alta matéria é cantada<sup>864</sup>. Por sua vez, a “Licença” de Fr. Francisco de Paiva<sup>865</sup> começa, de acordo com o modelo tradicional, por referir a questão do decoro, razão fundamental para se autorizar a publicação do poema, para só depois se centrar no assunto, que celebra igualmente em tom encomiástico, e concluir com a valorização das características formais da obra<sup>866</sup>.

Sem pretenderem entrar em considerações que pudessem dar azo a polémicas sobre a teoria do poema épico, abordam-se os aspectos que menos discussão levantavam e, desta forma, as Licenças vão gradualmente saindo enriquecidas com algumas das ideias correntes e aceites referentes à epopeia, ao mesmo tempo que desempenham a sua função, sem o aspecto

---

Acerca deste escritor vejam-se os estudos de Maria Manuel Martins Rocha, *A Promoção da Imagem do Rei D. Afonso VI e do Governo de castelo-Melhor no “Mercúrio Portuguez”*, Lisboa, Universidade Nova, 1990; Maria Rocha e Filomena Belo, “Anatomia do Primeiro Periódico Português”, in: *Claro-Escuro*, 1, 1988, pp. 63-75; Ana Hatherly, “Macedo, António de Sousa”, in: *Biblos. Biblioteca Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, Col. 298-301.

<sup>862</sup> António de Sousa de Macedo, *Ulyssippo. Poema Heroico*, Lisboa, por Antonio Alvarez, 1640. Consultei a edição de Lisboa, na Typographia Rollandiana, <sup>9</sup>1848, pelo que as referências feitas a este poema remetem para a edição utilizada.

<sup>863</sup> Frei Aires Correia, “Licença”, in: António de Sousa de Macedo, *Ulyssippo. Poema Heroico*, Lisboa, por Antonio Alvarez, 1640. Utilizei a edição de Lisboa, na Typographia Rollandiana, <sup>9</sup>1848, p. [6].

<sup>864</sup> *Idem, ibidem*, p. [6]: “Vi este livro, cujo assumpto he glorioso a quem o trata, & não menos agradável a quem o lee, pois vê nelle a fundação de Lisboa por Ulysses, & a elegancia do Poeta no que escreve de h ã a Cidade, não mais famosa por quem a fundou, que por quem a dá estampada ao mundo; que se he no escrever segundo, he s ã primeiro na excellencia com que o faz, no levantado com que illustra as grandezas Portuguezas, na suavidade dos versos com que as canta, dignos de serem eternamente applaudidos; porque no fecundo campo de materias varias, no desconcertado, & confuso de cousas tantas compoem h ã a harmonia de todas, que qual musica, não s ò nas vozes, mas na ord ã dellas, nos recrea. Louvores saõ do Autor adquiridos dignamente por suas obras, que todas merecem ser celebradas com a impressão. Em S. Domingos de Lisboa, em 21. de Dezembro de 1637.”

<sup>865</sup> Fr. Francisco de Paiva, “Licença”, in: António de Sousa de Macedo, *Ulyssippo. Poema Heroico*, *loc. cit.* pp. [6]-[7].

<sup>866</sup> *Idem, ibidem*, pp. [6]-[7]: “Vi este livro intitulado Ulyssippo, Autor Antonio de Sousa de macedo, não lhe achei cousa que encontre nossa santa fee, & bõs costumes. Trata dos principios da nossa Lusitania, & edificação da Cidade de Lisboa por Ulysses, dos insignes Heroes, que em armas da mesma nação florecerão, & de outras coriosidades antigas, & modernas dos valerosos conquistadores Portuguezes. Das victorias insignes, que de muitos Reys alcançaraõ em toda Europa. Escreve em outava rima, que affirmo ter lugar entre os mais primos, que neste verso escreveraõ. Parece digno de se imprimir, para gosto, & gloria dos coriosos Portuguezes, & Poetas. Lisboa, em o Convento de nossa Senhora de JESUS, em 26. de Janeiro 1638.”

seco e omissivo do discurso estereotipado dos despachos. Nesta obra, contudo, tal como acontece anteriormente com a obra de Diogo Ferreira de Figueiroa, *Desmaios de Maio em Sombras do Mondego*, no primeiro dos poemas proemiais que seguem as “Licenças” e antecedem o texto, saído da pena de António de Almada de Melo e composto em décimas, curiosamente, entra o autor em considerações de teor poético, remetendo igualmente para alguns códigos do poema heróico:

“Divulguese já, Sousa esclarecido,  
Teu épico desvelo; admire o m ã do  
As perfeiçõ es notaveis de um facundo  
Metro de alta ciencia deduzido.  
Verà, se bem repara,  
Do exordio prudente a industria rara  
Com que começa a acção, que soleniza  
Seu Heroe, do principio; lei precisa.  
Mas a historia do meio começando  
Rigurosos preceitos observando.”<sup>867</sup>

Além dos louvores tecidos à perfeição do exórdio, em que não só se exalta o herói, como se dá início à acção, de acordo com as regras mais convencionais, neste caso concreto, o início *in medias res*, chama-se a atenção para perfeição do metro e o tom elevado do poema. Contendo, de imediato, as duas estrofes seguintes o resumo da diegese, volta o poeta a remeter para os códigos do poema épico, a fim de encarecer as altas qualidades do poema que apresenta:

“O que á parte theologica se deve  
Satisfaz com prudencia douta e pia  
Sem constringer a insana alegoria

---

<sup>867</sup> António de Almada de Melo, “Divulguese já, Sousa esclarecido”, p. [9], in: António de Sousa de Macedo, *Ulyssippo. Poema Heroico*, loc. cit. pp. [9]–[10].

A fazer toleravel o que escreve.  
Verâ estilo suave  
S ã se esquecer de claro, culto, e grave,  
Vozes selectas tersas Portuguezas,  
Os conceitos altissimas finezas,  
Divina a contextura; & em toda a parte  
Lhe assiste o engenho b ã regido da arte.”<sup>868</sup>

E assim se volta a insistir no decoro, mas não se esquecem o uso da alegoria, o estilo suave, os altos conceitos expressos, a perfeita estrutura e a equilibrada combinação do engenho e da arte. Talvez por este conteúdo, de carácter eminentemente teórico, aplicado à epopeia em questão, se tenha optado por escolher este poema para abrir a série de doze poemas, sonetos, décimas ou epigramas, que preparam o leitor para se confrontarem com uma obra que em tudo parece preencher os requisitos teóricos do poema épico.

Deste modo, podemos verificar que a par daquela maneira mais aparatosa em que assinalámos a emergência do paradigma tassiano no contexto da crítica literária seiscentista, evidenciando o papel de Manuel Pires de Almeida e a polémica por ele suscitada, as ideias sobre o poema épico de matriz tassiana foram ganhando terreno no campo da teorização literária, foram-se consolidando e entrando de modo natural no discurso dos poetas, críticos e censores, ao mesmo tempo que o respeito pelo Poeta Italiano foi crescendo, a ponto de se tornar uma referência imprescindível sempre que se tratava de alguma produção do género.

---

<sup>868</sup> *Idem, ibidem*, p. [10].

## VI

### **A plena afirmação da teoria épica tassiana**

Após as primeiras polémicas e, em simultâneo, com a discreta e gradual difusão e assimilação da teorização da epopeia sistematizada por Torquato Tasso entre os escritores portugueses de Seiscentos, chegamos a uma fase consagrada à sua revisão e sistematização. De Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos e Fr. André de Christo a Pedro de Azevedo Tojal e Troillo de Vasconcellos da Cunha, cronologicamente situados na segunda metade do século XVII e primeiro quartel do Século XVIII, a produção épica e, necessariamente, as reflexões de ordem teórica que a acompanham, tendem a esbater a oposição entre os paradigmas representados por Camões e Tasso, procurando superar esse dissídio e aproveitando o que de melhor ambos os Poetas têm para oferecer e imitar. No entanto, a certeza comum a que se chegou é a de que as regras, códigos e princípios inerentes à composição de um poema épico são tantos e tão complexos, que, por um lado, nem todos os teorizadores se encontram de acordo e que, por outro, a elaboração de um poema heróico representa cada vez mais uma verdadeira aventura, tanto mais que a sua diversidade se tornou mais vasta a partir da ampliação do conceito de heroísmo.

Quando Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos<sup>869</sup> publica *Virginidos ou Vida da Virgem Senhora Nossa*<sup>870</sup>, faz acompanhar este longo poema de um considerável aparato teórico, de modo a fornecer ao leitor as linhas mestras para a sua leitura. Ao “Prólogo”<sup>871</sup>, da responsabilidade do Poeta, segue-se um extenso ensaio, de Fr. André de Christo, onde já se elabora a teorização da epopeia e a intenção de proporcionar ao leitor os princípios que deverá observar na apreciação do poema. Torquato Tasso marca a sua presença, em aspectos seleccionados, a par de muitos outros autores, quer a partir dos *Discorsi*, quer enquanto poeta, fazendo derivar da *Gerusalemme* a poética implícita considerada tão válida como a teoria codificada nas regras.

Deste modo, nesse “Prólogo”, considera o Poeta oportuno justificar o motivo da escolha do assunto do poema, pela importância decorrente do seu carácter religioso, que, de certo modo, nem pareceria numa primeira perspectiva o mais adequado ao género. Considerando este desafio uma alta empresa, iniciada em resposta a um impulso seu, reconhece o peso de assunto tão elevado. Levado pelo entusiasmo da leitura de uma biografia do Patriarca S. José, acrescenta:

“[...] Da lição della me resultou h ã a nobre enveja, & fervoroso desejo de ver estampado em poema epico no nosso idioma Portugues hum Epitome da vida daquella suprema Rainha Esposa sua (a cujas sacras plãtas as mais sublimes Rainhas da terra saõ indignas de dar basse em suas coroas, favor que sò

---

<sup>869</sup> Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, natural de Verde-Milho, Aveiro, nasceu em 1607. Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, desempenhou os cargos de Juíz de Fora em Caminha, Ouvidor em Valença e Provedor em Lamego. Ao tempo considerado um expoente no campo da poesia da escola espanhola, legou-nos, além de *Virginidos, ou vida da Virgem Senhora Nossa* (1667), outros títulos: *Silva Panegírica ao nascimento da sereníssima Princeza* (1667), e, em manuscrito, *Rimas Sacras, Rimas Humanas, Poemas Fúnebres* e *Sucessos das Armas Lusitanas desde o dia da Aclamação até o seu tempo*.

Sobre a sua vida e obra, veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo VIII, Lisboa, na Imprensa Silviana, 1854, pp. 92-131.

<sup>870</sup> Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, *Virginidos ou Vida da Virgem Senhora Nossa. Poema Heroico*, Lisboa, na Officina de Diogo Soares de Bulhoens, 1667.

<sup>871</sup> Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, “Prólogo”, in: *idem, ibidem*, pp. [13]-[16].



h ã a celeste luminaria logra, pois por lhe servir de prateado chapim não sòmente he o primeiro planeta do Ceo, mas nelle ocupa o lugar primeiro).”<sup>872</sup>

Acentuando o carácter exemplar e didáctico da epopeia mediante a escolha de assunto tão sublime, defende-se de possíveis críticas que de futuro lhe pudessem ser assacadas. Não será necessário um grande esforço para reconhecermos que Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, ao fazê-lo, leva ao extremo a concepção de herói definida por Tasso nos seus textos, abrindo caminho a um protagonista piedoso e cada vez mais afastado das lides guerreiras, mas que se impõe pelas virtudes e vivências espirituais. E, perante a delicadeza da matéria a tratar, não só manifesta a consciência das exigências que tal assunto implicava, como recorre a referências de natureza bíblica para se justificar da sua ousadia, encarando a própria inspiração como uma dádiva, do talento divino da poesia concedido por Deus aos homens e, em particular, ao próprio poeta:

“Bem conheço que em tam divino assumpto o mais sublimado estilo, os mais delicados conceitos, & a mais culta erudição, he rudeza; mas não se me negará que nas cousas grandes só o intentalas he hõrada, & louvavel acção; & por esta razão se me não póde negar o louvor de emprender esta: se bem cõfesso que minha incapacidade repetidas vezes me intimidou de sorte que sup ã déra a pena, se me não lembrára que increpou Christo Senhor nosso a hum servo ocultar o talento que lhe dera; sendo q’ parece tinha desculpa o servo, pois sabia que o mesmo Senhor dera mais talentos a outros servos, & com a desconfiança de nano lograr tantos como os mais, esconderia o talento; comtudo foi arguido justam ã te, porque cada qual deve usar do beneficio cõforme a extensão delle, que o contrario não carece de especie de ingratição. E naquelles a quem o Ceo particularizou com o divino tal ã to da poesia, fica o crime de ocultalo mais atroz, ainda q’ outros logrem maior numero de talentos, & he a razão porque este dom se prefere aos de mais que logra a capacidade humana, pois he divino, & se communica por particular prouidencia do Ceo, & assi se deve manifestar em abono de seu Autor.”<sup>873</sup>

---

<sup>872</sup> *Idem, ibidem*, p. [7].

<sup>873</sup> *Idem, ibidem*, pp. [11]-[12].

Nesta ordem de ideias, ao fazer equivaler a inspiração poética a um talento sobrenatural concedido por graça divina, procura o poeta incluir-se numa tradição literária que consagra a actividade poética, através de uma sequência de poetas que, a par dos Profetas e Patriarcas, remonta aos tempos bíblicos. De certa maneira, esta perspectiva de encarar a questão representa um modo de exaltar a actividade poética e, em segunda instância, a própria figura do Poeta:

“Inspirados por Deos compuzerão excellentes versos Ennós, Moyses, David, & outros muitos Prophetas, & Patriarchas da lei antiga, para com elles louvarem ao Senhor: chamoulhe o divino texto famoso fallar ao metro; porque a sua harmonia se tributa mais prompta a tenção, & por esta causa quiz Deos que a lei antiga se escrevesse em verso; & na da graça com maior graça; a primeira q’ a Deos compoz diuinos versos, foi aquella diuina Musa, que impera nas celestes Spheras, naquelle seu soberano Cantico da Magnificat; depois della muitos Sãtos, & Doutores da Igreja Catholica, sendo hum delles o nosso Portugues, & Summo Pontifice S. Damaso, que parece q’ para o nosso Môte Erminio se transplantarão as flores do celebrado Pindo.

Tambem da excellencia deste diuino dõ tratão os melhores engenhos, & sabios do mundo; delle diz o Principe da Philosophia Aristoteles, & grão Mestre da metrica, que não he arte liberal, que se aprenda na terra, mas hũ a dvina inspiração, q’ incluye todas as mais artes liberaes, como das obras de Homero, Pindaro, & Hisidio se póde collegir; donde veo Cicero a dizer, lib. 2. de Oratore, que sem divina inspiração se não póde sublimar o estilo para decantar acção heroica; & o mesmo cõfessou por vezes o grande engenho de Ouvidio; a esta inspiração chamou Marsilio Fecino illustração, que se comunica à alma, pela qual Deos a eleva da terra ao Ceo, donde vieraõ a dizer Democrito, & Aristoteles, que o sabio fasse, & o poeta nasce; aquelle pelo exercicio da lição, & preceitos, esye pelo espirito, & dõ sobrenatural, que lhe foi aplicado pelo Ceo.”<sup>874</sup>

Ao articular a tradição bíblica com a tradição clássica e ao demonstrar que, se na primeira reconhece a índole divina da mensagem nela veiculada, na segunda remete o poeta para autores de incontestado valor, que nela identificam igualmente a divina inspiração, não obstante pertencerem à cultura pagã, permitindo de modo concertado a conciliação de ambas.

---

<sup>874</sup> *Idem, ibidem*, pp. [7]-[20].

Indo mais longe, privilegia essa componente pagã, ao traduzir-se num estilo sublime, adequado ao canto de acções heróicas e, por conseguinte, harmonizando-se um conteúdo sacro com as características da poesia épica. Resulta de todo este procedimento uma atitude nobilitante do conceito de Poeta, pelas implicações deste modo alcançadas:

“E sendo tam excellẽ te esta prerogativa, bem se considera, q’ mais precisa obrigação cõcorre áquelle a quem Deos fez merce de tam celeste talento, para o manifestar, & não escondelo, como mao servo, mostrandose ingrato ao Autor de tam excellente beneficio. Eu, por me não parecer a hum destes, uzei desse tal ã to unico (sò no numero) q’ o Ceo me concedeo, por não ser arguido de ingrato.”<sup>875</sup>

Usando da modéstia de cunho horaciano, desculpa-se das falhas em que incorre, tendo em conta o tosco debuxar das figuras, não obstante os elegantes traços de estilo, que, para si, serão sempre rudimentares, quando confrontados com a elevação da matéria em causa. Por isso, faz uma verdadeira invectiva contra os críticos, antes que eles ousassem pronunciar-se sobre o Poema, distinguindo os peritos na arte dos amadores, marcados pela ignorância e pela inveja, embora impantes de presunção e prosápia, que possivelmente nem repararão “no sublime do assumpto, na contextura, na dependencia, no volume, e no rigor”<sup>876</sup> – aspectos indispensáveis na composição de um poema épico.

Contudo, se Barbuda e Vasconcelos não ousa avançar com uma teoria orgânica e estruturada sobre o poema heróico, limitando-se a abordar o carácter divino da inspiração e da própria essência da poesia, logo o seu “Prólogo” é continuado por um extenso *Juízo Poético*<sup>877</sup> subscrito por Fr. André de Cristo<sup>878</sup>, que expõe uma teoria do Poema Épico,

---

<sup>875</sup> *Idem, ibidem*, p. [15].

<sup>876</sup> *Idem, ibidem*, p. [17].

<sup>877</sup> M. R. P. M. F. André de Cristo, *Juízo Poético*, in: Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, *op. cit.*, p. [22]-[91].

<sup>878</sup> F. André de Cristo, no século André Frois de Macedo, nasceu em Santarém, em 1617. Ingressou no Instituto de Nossa Senhora das Mercês, em Castela, onde professou. Regressou a Portugal em 1660, tornando-se, depois, membro das Academias dos Generosos e dos Singulares, nelas participando activamente. No fim da vida,

manifestamente subordinada aos grandes mestres de um passado, mais ou menos recente, conforme os casos, mas em que sobressaem nomes como Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Horácio, Donato, Júlio César Escalígero, Manuel de Galhegos, Vicencio Madio, Bartolomeu Lombardo, Marco Jerónimo Vida, entre outros de menor importância, para a teoria da epopeia<sup>879</sup>. Torquato Tasso apenas aparece expressamente citado na qualidade de autor da *Gerusalemme Liberata*, se bem que o seu magistério enquanto teorizador se possa discernir nas entrelinhas, embora de forma tão esbatida que um leitor menos atento dele não se apercebe – facto explicável pelo carácter esquemático da exposição ou porque deixara de considerar-se a teoria do Poeta italiano como uma “heresia” que pusesse em perigo os méritos da épica de cunho mais intrinsecamente nacional. Por outro lado, não esqueçamos que Fr. André de Cristo era expositor da Poética de Aristóteles na Academia dos Generosos de Lisboa, facto que, à partida denuncia a forte dependência, senão mesmo a colagem das suas ideias sobre esta matéria à teoria do Estagirita.

Pelo carácter objectivo de que se reveste este ensaio, inicia-o abordando directamente o assunto e propondo uma definição de Epopeia, que, como declara, deduz directamente de Aristóteles:

“Para se fazer juizo acertado deste Poema, he necessario saber q̃ cousa seja Poema heroico, que partes, & qualidades sejam as suas; porque se este Poema as contém todas, tiraremos por boa consequencia, q̃ tem tudo o que se requer para hum Poema heroico.

O Poema epico he o mesmo, que heroico, cõforme Marcial; [...] Isto suposto, o Poema epico, conforme se colige de Aristoteles, ao qual sigo neste discurso, como a principal Mestre, na particula 34. & 124. he *Imitatio actionis illustris, absolutæ magnitudinem habentis, serrmone suavi, animi perturbationes per enarrationem purgans*. Que vem a ser. O Poema epico he imitação de hũ a acção

---

embarcou para o Brasil, vindo a falecer no Maranhão, em 1689, com 72 anos de idade. Além das obras dispersas que acompanham outras obras ou inclusas nas actas das sessões das Academias, refira-se o volume de poesias juvenis, que publicou aos catorze anos, intitulado *Amores divinos e humanos* (1631).

<sup>879</sup> A saber, David, Estrabão, Santo Agostinho, S. Bernardo, Santo Epifânio e S. Gregório Tauno.

ilustre, perfeita, & acabada; & que tem grandeza, & extensão; a qual imitação se faz por narração com palavra suave, a fim de purificar o animo de seus maos affectos.”<sup>880</sup>

Remetendo para o seu magistério na Academia dos Generosos, justifica-se de não entrar em grandes considerações sobre o assunto. No entanto, ainda estabelece a distinção entre a imitação na épica face ao cómico e ao trágico, assim como à narrativa em prosa. E, como elemento constituinte fundamental, passa de imediato a tratar das características da acção, uma vez que, através dela, se explica a própria essência do poema heróico:

“Esta acção ilustre ha de ser perfeita, & acabada; & não ha de ser imperfeita, & por acabar (*absolutæ*) & não ha de ter grandeza, & extensão; *magnitudinem habentis*, por ã muitas cousas ha, ã são perfeitas, & acabadas, como algũ s animais demasiadamẽ te pequenos, pequenos, porem não tẽ grandeza. E ultimamente o fim do Poema ha de ser a utilidade do homẽ , por que deleitar aprobeitando he o fim da Poesia.”<sup>881</sup>

Por conseguinte, parte directamente destas considerações para a enumeração das partes integrantes do poema épico, sejam elas qualitativas, sejam quantitativas, a fim de organizar o discurso em função da teoria que pretende expor:

“Suposta a difinição do Poema heroico; resta agora saber as partes de que ha de constar; das quais hũ as são quantituias, & outras qualituias. Isto he, hũ as são de qualidade; as primeiras explicão o que o Poema he na extensaõ; as segundas o que he na intensaõ, ou excelencia. As artes, quantas, ou quantituias, são tres, Prologo, Episodio, Exodo, que vem a ser, principio, meio, & fim.”<sup>882</sup>

Se o conceito de “prólogo” não levanta problemas de maior importância, uma vez que se reduz a “abrir a historia, & dar algũ a noticia da acção, que o Poeta intenta imitar”<sup>883</sup>, o de

---

<sup>880</sup> Fr. André de Christo, *Juízo Poético*, *loc. cit.*, p. [23].

<sup>881</sup> *Idem, ibidem*, p. [24].

<sup>882</sup> *Idem, ibidem*, p. [24].

<sup>883</sup> *Idem, ibidem*, p. [24].

episódio é muito mais complexo, invocando para o efeito a autoridade de outros autores, mais concretamente de Poetas ilustres e, entre eles, o de Torquato Tasso:

“O Episodio he tudo aquillo, que se acrecenta á historia; & chamase parte media do Poema, porque a maior parte delle de ordinario consta de Episodios; & assim se atendermos a todos os Poemas epicos, mais lhe acharemos de Episodios, que de historia; o que observou Aristoteles part. 60. na Odyssea de Homero; & o vemos em Virgilio, Camoẽs, Tasso, & em outros, que bem escreuerão.”<sup>884</sup>

E conclui de modo sumário esta parte referindo apenas, a propósito do Êxodo, que “he a saída, fim, & remate do Poema”<sup>885</sup>. No entanto, faz sentir a necessidade de reflectir sobre o conceito de “episódio” e aprofundá-lo, uma vez que a definição adiantada não deixa de continuar a ser muito vaga, pouco adiantando ao conceito que a própria designação implica. Para melhor sugerir a ideia do modo de conceber o episódio, resolve, então, remeter para exemplos concludentes, e reporta-se a Virgílio, Camões e Tasso, sem que, mesmo assim, permita ao leitor um maior esclarecimento sobre a questão.

Outras alternativas de divisão do poema épico são de seguida apontadas: a *ligatio* e a *solutio*, conexão e solução<sup>886</sup>, como o autor traduz, com base na mudança dos costumes ou da Fortuna do herói. Contudo, prefere centrar-se nas partes qualitativas<sup>887</sup> – *Fabula*, *Mores*, *Sententia*, *Pathos*, *Dictio*, *Narratio* (Fábula, Costumes, Sentença, Perturbação, Locução e Narração) –, sobre as quais expõe de modo sumário uma breve definição, adequada ao objectivo deste texto introdutório: fornecer ao leitor os conceitos fundamentais para uma compreensão adequada do texto a seguir exposto.

Num segundo momento, as qualidades das partes enunciadas impõem-se naturalmente pela individualidade que conferem ao género. Raramente remetendo para outros autores, se

---

<sup>884</sup> *Idem, ibidem*, pp. [24]-[25].

<sup>885</sup> *Idem, ibidem*, p. [25].

<sup>886</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [25].

exceptuarmos Aristóteles (de vez em quando, surgem no discurso Escalígero, Jerónimo Vida e poucos mais), conclui-se que a teoria exposta não pretende abordar os aspectos polémicos ou os pontos que ao longo dos tempos provocaram e continuavam a gerar alguma discussão. Fr. André de Cristo redige, assim, um discurso muito esquematizado, apesar de longo, no qual se expõem de modo muito claro as noções, partes constituintes e aspectos fundamentais do poema.

Reportando-se à ideia, por demais repetida, de que o poema épico “ha de ser imitação de hũa acção, & essa ilustre, & naõ humilde, & de pouca estimaçãõ”<sup>888</sup>, acentua-se o pressuposto da unidade de acção, já aceito como indiscutível, que Tasso havia igualmente bebido em Aristóteles:

“[...] O que se imita no poema tragico, ou epico não he a pessoa: porque esta pòde ser hũa, & as acçoens muitas, sem conexão algũa, & sem dependencia hũas de outras: como notou Aristoteles part. 50. adonde condena os poemas intitulados Heracleida, & Theseida, que sendo imitações da vida de Hercules, & Theseo lhes descrevem todas suas acçoens, as quais tem diversos fins, porque não dependem hũas de outras.”<sup>889</sup>

Apesar de tratada nestes termos, a questão, mesmo depois de ter sido debatida e sustentada por Torquato Tasso, mas agora aparentemente aceita sem discussão, sempre que é objecto de nova abordagem, exige uma formulação dialéctica com recurso a argumentos a favor ou contra. Neste contexto, discute-se sobre se era possível cantar uma única acção desenvolvida por vários heróis ou por um herói colectivo. Ou se, no caso de se verificar a existência de várias acções, acautelar que fossem orientadas para um único fim<sup>890</sup>.

---

<sup>887</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [26].

<sup>888</sup> *Idem, ibidem*, p. [29].

<sup>889</sup> *Idem, ibidem*, p. [30].

<sup>890</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [32].

Já no que diz respeito à tipologia do herói, Fr. André de Cristo considera igualmente a alternativa de haver epopeias no feminino, tendo em mente as figuras de mulheres guerreiras, representadas, primeiro, pelas amazonas e, depois, amplamente tratadas nos poemas de Ariosto e Tasso: para além de Angélica, Clorinda e Armida, entre as pagãs, mencionava Gildipe nas fileiras cristãs, para concluir o ciclo das heroínas com figuras como Joana d'Arc e, noutro plano menos guerreiro, mas não menos combativo, a Rainha Santa Isabel, Nossa Senhora ou Santa Teresa de Ávila:

“Vltimamente pôde ser mulher, a que emprenda, & execute h ã a acção ilustre, & varonil, como temos visto, & ouvido: que ainda que o veresimel pede acomodar ao sexo feminil acções de brandura, temor, & fraqueza, com tudo, diz o Filosofo part. 151. Que he veresimil obrar ã se talvez alg ã as cousas fõra do veresimel. *Verisimile enim fieri aliqua, præter id, quod verisimile est.* E assim foi patrocinado nesta parte dos mais doutos engenhos de Frãça o moderno poema epico de Monsieur Chapentier, que tomou por Heroína a Pucella de Orleans.”<sup>891</sup>

Assim, num discurso demonstrativo bem estruturado, refere Camões a propósito dos princípios anteriormente expostos, deixando transparecer, mas tendo sempre o cuidado de nunca referir explicitamente, as memórias das feridas, certamente ainda bem vivas ao tempo das passadas polémicas entre Tassistas e Camonistas sobre a unidade da acção e do herói n' *Os Lusíadas*, bem como a sua possível identificação com Vasco da Gama, ou com o povo português em geral. Quanto à questão aflorada da unidade ou multiplicidade de acções, além da *Odisseia* de Homero, exemplo assumido de mais do que uma acção, cita explicitamente Torquato Tasso como o poeta que conseguira conferir à acção do seu poema uma unidade orgânica irrepreensível:

---

<sup>891</sup> *Idem, ibidem*, p. [30]-[31].



“Como v. g. Tasso cãtou a jornada de Gofredo para a conquista de Ierusalẽ ., & cerrou o seu poema, assim que se conseguiu essa empresa.

*E qui l'arme sospende, e qui de voto*

*Il gran sepolchro adora, e scioglie il voto.*

Se elle mesmo, ou outro poeta descrevesse a vinda para sua patria; claro está, que destes dous successos, ou acçoens, se podia fazer hum sò poema; como fez o nosso Camoẽ s, que cantou a ida dos nossos Portugueses à India, & a vinda tambem para sua patria.”<sup>892</sup>

Por conseguinte, daqui faz Fr. André de Cristo resultar a explicação para outra particularidade da acção épica: o modo da sua apresentação. De acordo com a respectiva envergadura e extensão, assim se há-de determinar se a diegese deve ser organicamente estruturada respeitando a ordem natural, *ab initio*, ou se será aconselhável que tenha um princípio *in medias res*<sup>893</sup>, com o recurso posterior à analepse<sup>894</sup>. Como tal, a grandeza e o adorno poético, possibilitados pela introdução de episódios, encontram-se intimamente articulados com a escolha da matéria épica. Ilustrando todas as suas afirmações com exemplos adequados, de novo os Poemas Homéricos representam o paradigma mais perfeito correspondente à teoria exposta, seguidos das obras de Camões ou de Torquato Tasso, como se verifica para a exemplificação do início *in medias res*, do mesmo modo que antes os havia invocado para a unidade de acção. Criticando, neste caso, o Poeta Italiano, afirma:

“Torcato Tasso caio nesta falta, que não contou, nem fez menção como Gofredo em França dera á execução a empresa da conquista de Ierusalem; & sendo advirtido deste erro pelos Academicos de Europa, determinou acrescentar o poema, porèm a morte lho impedio.”<sup>895</sup>

---

<sup>892</sup> *Idem, ibidem*, pp. [32]-[33].

<sup>893</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [34]-[35].

<sup>894</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [36]: Advirto, que o poeta que troncar a hostoria, começando o poema do meio della, que faça hũ episodio em que refira todo o principio dessa acção; por não deixar o ouvinte falto da principal noticia.

<sup>895</sup> *Idem, ibidem*, p. [37].

Daí diante, para defender os seus pontos de vista, não hesita em polemizar contra autores do seu proprio tempo, teorizadores do género igualmente acreditados, como é o caso de Manuel de Galhegos – atitude que toma como princípio estruturante do seu *Juízo Poético*. Por isso, expõe de modo sucinto os respectivos argumentos a favor do início *ab ovo*, com a intenção manifesta de apresentar as falhas do poema camoniano. Aqui, muito embora Fr. André de Cristo não pretenda assumir uma posição vinculativa a qualquer das facções da polémica entretanto superada, mas ainda presente na memória de um passado recente, não se revela opositor de Tasso e chega inclusivamente a mencioná-lo, como temos verificado, quer para o criticar, quer para o apontar como modelo. Ainda neste caso, a propósito de construir a sua argumentação em favor do início *in medias res*, depois dos exemplos homéricos, adianta, colocando o Poeta de Ferrara a par de Luís de Camões:

“Torcato Tasso tambem observou esta mesma ordem, começando o seu poema com Gofredo ja na Asia avia seis annos.

*Gia'l sesto anno volgea, ch'in Oriente  
Passò il campo christiano al'alta impresa,  
E Nicea per aßalto, e la potente  
Antiochia con alrte havea gia presa.*

Sendo que o principio da conquista de Ierusalem foi em França, adonde se deu a expedição para esta empresa. Este mesmo estilo guardou o nosso Luis de Camoẽs, pondo ao ilustre Gama em Melinde, sendo que o principio da acção foi em Lisboa, como quem bem estava em todos os preceitos da arte poetica, & na observaço dos poetas clasicos; & assim o seu poema he perfeitissimo em todas as circunstancias.”<sup>896</sup>

Acentuando o tom já marcadamente polémico, desmonta o discurso de Manuel de Galhegos sobre o início da acção, invocando, entre outras razões, que o princípio da fábula

---

<sup>896</sup> *Idem, ibidem*, p. [49]-[50].

poderá não coincidir com o início do poema<sup>897</sup>. Depois, apoiando-se em Escalígero, justifica tal procedimento susceptível de criar a expectativa até ao momento em que se revelam os antecedentes da acção<sup>898</sup>.

No que diz respeito à extensão do poema, não avança com propostas tão taxativas, na medida em que, ao confrontar a epopeia com a tragédia e com a comédia, articula-a com a questão da unidade de tempo e declara partilhar da ideia do reduzido espaço de duração da acção para os géneros dramáticos, que, neste aspecto, se contrapõem à epopeia, uma vez que a esta “se lhe permite contar acções de muitos annos de duração”, além de poder “contar, & referir em hum tempo muitas acções” e, assim, se poder concluir que “de hũ poema epico se pòde fazer muitos poemas tragicos, ou comicos”<sup>899</sup>. E menos normativo ainda se afigura o autor quando trata de aspectos formais, como o do verso mais adequado (oscilando entre o hexâmetro, o heróico e outras alternativas, que, de resto, considera menos adequadas), ou o da riqueza da linguagem usada.<sup>900</sup>

No entanto, é curioso verificar o modo como articula o fim do poema com o objectivo da obra, aplicando à epopeia a finalidade catártica da tragédia, de modo que ela pudesse “purificarnos de todos os maos affectos, que perturbão o animo, com o exẽplo das acções virtuosas”<sup>901</sup>. Apesar de o referir, nada mais adianta, assim como não ousa contrapor às

---

<sup>897</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [52]-[53]: “Respondo com Vicencio Madio, & Bartolomeu Lombardo, que hũ a cousa he o principio da acção (que he o mesmo, como ja adverti, que principio da historia) & outra o principio do poema. Se hũ a historia for larga, pòde, & deve o poeta partila, como ja disse, & fazer principio donde lhe parecer melhor para a fabrica do seu poema epico: então essa parte ainda tem principio, meio, & fim: de sorte que se não he o principio da historia, ou da acção por donde o poeta então começa, he com tudo principio do poema, & principio para o poeta: & assim sempre a obra do poema tem principio adonde começa, & tem juntamente meio, & fim, como o poema da Iliada de Homero: porèm esse principio do poema não he então o principio da historia, ou da fabula: & neste sentido sempre a arte se acomoda cõ a natureza; & a natureza deste modo se diz q̃ começa pello principio.”

<sup>898</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [53].

<sup>899</sup> *Idem, ibidem*, p. [56].

<sup>900</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [58]-[60].

<sup>901</sup> *Idem, ibidem*, p. [62].

afirmações de Manuel de Galhegos a possibilidade da existência de uma peroração, não a aprovando, nem a reprovando explicitamente<sup>902</sup>. Quanto ao objectivo moral do poema, tal questão não é sequer posta e, embora fazendo incidir concretamente o seu discurso sobre *Virginidos*, bem se pode generalizar quanto diz sobre este assunto e alargar o seu sentido a qualquer poema épico:

“Este poema, & quanto encerra em si he util, & proveitoso, porque he hum erario de virtudes, & h ã a academia de toda a perfeição, & em fim o mais util que se póde compor. He juntamente deleitavel, naõ sòmente no adorno da poesia, mas ainda na historia; porque se as cousas ainda dolorosas causaõ gosto vistas na imitação, como disse o nosso Filosofo partic. 19. as de nossa redempção, pello proveito que dellas nos veyo, nos são de grande contentamento.”<sup>903</sup>

Acentuado o fim moral e edificante do poema pelas características da matéria épica, reforçado pelo respectivo conteúdo religioso, no qual a forte valorização da utilidade se avanta, em detrimento do deleite, esse pendor torna-se mais transparente, no plano formal, pela introdução da “Alegoria”, cujo exemplo é de incontestável matriz tassiana, como de resto se depreende das declarações de Fr. André de Cristo:

“Antes todos os poemas para serem de todo perfeitos, haõ de encerrar em si esta alegoria do espirito, que he alma do poema. E assim Torcato Tasso escreveo, & declarou a alegoria de sua Ierusalem cnoquistada, que anda impressa com o seu poema; e o doutissimo Manoel Severim de Faria, & Manoel de Faria & Sousa explicárão a alegoria do nosso insigne Poeta Camões; & ainda este mesmo alg ã as vezes no poema declarava a alegoria.

*Que as Nimphas do Oceano tão fêrmosas,  
Thetis, & a Ilha Angelica pintada,  
Outra cousa não he, que as deleitosas  
Honras, que a vida fazem sublimada:  
Aquellas preminencias gloriosas,*

---

<sup>902</sup> *Idem, ibidem*, p. [62]: “Acerca do que diz o P. Galhegos na sua censura, que o poema epico ha de ter no fim alg ã a peroração; nem o aprova, por que tal estilo naõ achei na doutrina dos mestres da poetica: n ã o reprovo; porque não parece mal, antes bem, ser o poeta cortez. E assim, o meu juízo por ora o deixa ad libitum.”

*Os triunfos, a fronte coroada  
De palma, & louro, a gloria, & maravilha,  
Estes são os deleites desta Ilha.  
E no canto 10. estança 83:  
E também porque a santa Providencia,  
Que em Iupiter aqui se representa, &c.*

E sem duvida será melhor o poema que tomar por empresa o alegorizado, ou significado, como cousa mais nobre; porque o figurado he mais nobre que a figura: *Propter quod unum quodque tale, & illud maius*. E ainda o mesmo Tasso diz, que o demonio, que elle introduz no seu poema para impedir a conquista de Ierusalem he figura, & figurado.<sup>904</sup>

Deste modo, a partir do momento em que se acentua esta vertente edificante do poema, a remanescente parte do *Juízo Poético* é uma exposição de regras mais ligadas à *elocutio*, pondo em relevo a componente retórica do discurso poético tendo em vista a criação de um estilo elevado e sentencioso, compatível com o sublime do canto, ou então com uma linguagem menos afectada e mais própria da matéria narrada. A variação do estilo assim obtida visa tornar a locução deleitosa, aspecto para o qual contribui igualmente a métrica apostada na criação de um ritmo regular e musical. E, evidentemente, tudo isto articulado com as peripécias e agnições, ou as partes integrantes de uma perfeita diegese, já enunciadas e que se enumeram de seguida, transformando-o num repositório de todas as virtualidades do género<sup>905</sup>. A parte final do *Juízo Poético* encontra-se, pois, estruturada de acordo com as respostas a objecções anteriormente formuladas por certos detractores do poema. No entanto, para melhor consolidar a validade das suas teorias, exemplifica-as mediante o recurso a

---

<sup>903</sup> *Idem, ibidem*, p. [69].

<sup>904</sup> *Idem, ibidem*, pp. [65]-[66].

<sup>905</sup> Sobre este aspecto, veja-se o seguinte parágrafo, contido em *idem, ibidem*, pp. [89]-[90]: “Em fim este poema he cabal, & perfeito, & não está sòmente ajustado ás regras, & preceitos da arte, senão que também está ilustrado com a viveza da imitação, com a representação dos costumes, com a efficacia das sentenças, com a doutrina das sciencias, com o exemplo das açoens, com o resplendor das palavras, com o escolhido das vozes, com a pureza das linguas, com a magestade da loquução, com o sonoro da melodia, com o numeroso do *rhythm*, com a cadencia das clausulas, com a observancia dos hemistichios, com o idonio dos epitotos, com a elegancia das frases, com as inventivas dos tropos, com a beleza das figuras, com a admiração das idéas, & ultimamente vestido, & cõposto de todo poetico ornato.”

passos retirados de Camões, D. Francisco Manuel de Melo, António de Sousa de Macedo, Gabriel Pereira de Castro, Lope de Vega e Góngora.

Em suma, todo este longo prólogo a *Virginidos* representa um verdadeiro tratado de poética, onde a preocupação do autor é construir uma teoria coerente do Poema Épico, de modo a evidenciar as qualidades da epopeia que apresenta, de modo não muito diferente do que Torquato Tasso havia feito, com a composição dos seus *Discorsi dell'Arte Poetica e del Poema Eroico*. Se estes textos de natureza doutrinal serviam ao poeta para se justificar perante as opções feitas e, a partir daí, pelas características intrínsecas do seu poema, se defender dos seus detractores, do mesmo modo Fr. André de Cristo organiza o seu *Juízo Poético*, visando exaltar a qualidade estética do texto que prefacia. No entanto, no que se refere à recepção de Torquato Tasso neste seu texto, verifica-se que o Poeta Italiano é muito mais valorizado enquanto autor da *Gerusalemme Liberata*, e também da *Conquistata*, do que como responsável por textos onde estabelece uma teoria orgânica do poema heróico, que, de resto, Fr. André de Cristo domina, embora não o referindo de modo explícito, talvez por não a conhecer de modo directo. Um leitor atento reconhece, no entanto, nas suas entrelinhas, princípios de matriz tassiana, que, ao tempo, deveriam já ter sido assimilados e se aceitavam com naturalidade, não suscitando a polémica de tempos ainda não muito distantes. Pelo facto, este *Juízo Poético* representa já o testemunho de uma época em que a recepção de Torquato Tasso deixava de implicar um alinhamento com uma opção estética ou até mesmo política, mas cuja leitura contribuía, de modo subtil e sem grandes conflitos, para a génese do cânone da epopeia barroca.

Na sequência destes textos, insere-se o prólogo de André da Silva Mascarenhas<sup>906</sup>, “Ao Leitor”, anteposto ao poema, *A Destruição de Espanha, Restauração Summaria da Mesma*<sup>907</sup>, com semelhantes funções e objectivos paralelos. Iniciado com a abordagem imediata das características da fábula, enquanto produto da transfiguração poética da matéria histórica, defende o autor que a profunda diferença entre um Poema Épico e uma narrativa de índole historiográfica radica aí a sua diferença fundamental:

“Sabida cousa he, que na historia não póde haver fabulas, senão pura narraçãõ da verdade, mas na Poesia se guardão as contrarias leys, porque sua profissãõ he fingir, fabulisar, & parabolisar. & nisto se distingue o Poeta, do Historiador, conforme aquillo de Donato, lib. 3. de Arte Poetica. C. 8. de Epop. *Ibi Poeta in narrando recedat ab Historici lege, & modo.* Tito Livio ab urbe condita, lib. 1. Dec. 1. tratando de averiguar os verdadeiros principios de Roma, diz assi: *Vrbs Poeticis magis decora fabulis, &c.* Aristoteles de Arte. Poet. Particula 80. *Ibi in hijs igitur patet Poetam fabula um magis, quam carminum esse Poetam juvat illud Horat.*

*Pictoribus, atque Poetis*

*Quilibet audendi semper fuit æqua potestas.*”<sup>908</sup>

Entendidas como tal, estas afirmações vêm, pois, abonar em favor da criação poética, uma vez que, apesar do revestimento ficcional que a matéria histórica pode e deve sofrer, continua a desempenhar, além da função de *delectare*, a de *docere*, pois, sob essa vertente ficcional subjaz não só uma verdade de fundo, mas uma sólida doutrina a transmitir, passíveis

---

<sup>906</sup> Desconhece-se por completo o data e o lugar de nascimento de André da Silva Mascarenhas, sabendo-se apenas que se trata de um lugar da Beira Alta pertencente ao bispado de Lamego. Estudou na Universidade de Coimbra, onde chegou a ser Doutor em Leis, e foi nomeado Desembargador da Relação do Porto a partir de 1673. Ignoram-se igualmente os dados relativos ao seu óbito. Da sua produção poética, apenas se conhece a *A Destruição de Espanha* (1671), que não escapa a fortes censuras, pelo testemunho flagrante de plágio em largos passos do poema, servindo-se de um número razoável de estrofes do *Viriato Trágico*, de Brás Garcia de Mascarenhas, de quem era ainda parente.

Acerca da sua biografia e obra, veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo IX, *loc. cit.*, 1855, pp. 78-107; e Pedro Custódio Balas, “Mascarenhas, André da Silva”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, Col. 528-529.

<sup>907</sup> André da Silva Mascarenhas, “Ao Leitor”, in André da Silva Mascarenhas, *A Destruição de Espanha, Restauração Summaria da Mesma*, Lisboa, por António Craesbeeck de Melo, 1671, pp. [3] –[5].

<sup>908</sup> *Idem, ibidem*, p. [3].

de serem documentadas, mediante o recurso a testemunhos de índole vária. Nesta perspectiva, sublinha-se a importância da verosimilhança da narrativa épica, tão defendida por Tasso, e a ponto tal que, segundo o parecer de André da Silva Mascarenhas, se superam os limites que esse mesmo conceito implica: exige-se intransigentemente o respeito fidedigno da realidade – aspecto que contribuirá gradualmente para o enfraquecimento do género e conduzirá, sob a estética neoclássica, a uma progressiva transformação da epopeia num relato narrativo metrificado. Daí que, aliada a essa dimensão, se afirme cada vez mais a componente pedagógica e moralizante da poesia épica, enquanto meio ideal de proporcionar ao leitor modelos de comportamento; ou chega-se mesmo a propor que a épica adopte como matéria épica a própria História na Ciência, através da qual se pode aprender o fluir da civilização, a ascensão e queda dos Estados, o comportamento e actuação política dos homens, a exaltação das virtudes e a repreensão dos vícios, como posteriormente Giambattista Vico viria a defender e sistematizar, na *Scienza Nuova*<sup>909</sup>.

“Por onde se não devem admirar os q’ não professão esta arte, de acharem nesta obra fabulas, ficções, episodios, quando debaixo disso achem documentos mui uteis para a paz, & para a guerra, exhortação da virtude, extirpação do vicio, persuasão de bõs costumes, conselhos, & sentenças saluberrimas, para toda a boa politica, & discrição humana, & todas estas ficções, & fabulas são adherentes da verdadeira Historia da Destruição de Espanha, que por nossos peccados foi tão verdadeira.”<sup>910</sup>

Por esse motivo, a componente poética fica, de certo modo, desvalorizada, uma vez que se retira qualquer significado ao maravilhoso. Se ambas as componentes não se excluem, mas antes se complementam e se articulam intimamente na composição do canto épico, ao

---

<sup>909</sup> Giambattista Vico, *Scienza Nuova*, Neapoli, typis Felicis Mosca, 1727.

<sup>910</sup> André da Silva Mascarenhas, “Ao Leitor”, *loc. cit.* p. [3].



sobrevalorizar-se a matéria histórica, relega-se para segundo plano a marca poética da linguagem que caracterizou a epopeia ao longo dos séculos:

“Menos se devem admirar das ficções de Jupiter, Venus, Mercurio, & Plutão nos seus conselhos celestes, porque nessas fabulas está a deleitação da poesia, & disso uzaõ, e uzaraõ, todos os Poetas Christaõs, como se vé de Camões [... e] Gabriel Pereira de Castro na sua Ulysea, [cuja ] historia vai urdida bem estas ficçoens, como o vão as de todos os Poetas, q’ não refiro em particular, por não fazer leitura escusada.

Mas eu por satisfazer ainda aos mais escrupulosos, me declaro explicitamente, mostrando, que estas Deidades são fabulosas, & não servem mais que para a ficção da Poesia [...].”<sup>911</sup>

No entanto, e partindo da afirmação da função lúdica do maravilhoso pagão, à semelhança do que Frei Bartolomeo Ferreira havia feito para *Os Lusíadas*, desculpabiliza-se André da Silva Mascarenhas de eventuais censuras suscitadas pelo uso de semelhante estilo de linguagem.

Posteriormente, ao deter-se em detalhes de índole formal, como o uso do verso agudo e esdrúxulo, invoca a autoridade de Aristóteles, Platão, Cassaneo e Donato, bem como o modelo de obras como as de Camões e Lope de Vega, que evidenciam os segredos da arte da poesia e suas leis, para tecer as seguintes considerações:

“Nem sei, q’ Poemas modernos haja sem estes versos, que escureção algũ a parte dos antigos.

Nem por isso mesmo he verdadeira razão, q’ se dá, que Torcato, Ariosto, & outros os não fizeraõ, & que se Camões escrevera no tempo de hoje os não houvera de fazer, por q’ se convence com evidência, & se vé, q’ Camões escreveu despois de Torcato, & outros, & se lhe parecera bem fugir de tais versos, o fizera, mas estando advertido pelo Poema de Torcato, o não quiz fazer, por lhe parecer melhor imitar os grandes Poetas, q’ aos q’ os não soubéraõ imitar.”<sup>912</sup>

---

<sup>911</sup> *Idem ibidem*, pp. [3]-[4].

<sup>912</sup> *Idem, ibidem*, p. [5].

Apesar de algumas imprecisões, como a prioridade cronológica dada a Tasso perante Camões, o certo é que se reconhece a existência de obras poéticas contemporâneas, como os poemas de Tasso e Ariosto, cujo grau de perfeição é indiscutível, tomados como verdadeiros paradigmas, de valor incontestado, mas que em nada vêm obliterar os grandes poemas clássicos, apesar de recorrerem ao uso de tais esquemas métricos. Por isso, colhendo o Poeta Português, anacronicamente, a lição de Tasso, faz uso dos versos agudos, apesar de desaconselhados, muito embora obedeça, com isso, ao princípio da imitação, fundamental para que qualquer escritor possa orientar-se na composição de uma obra, em que põe à prova a sua arte e o engenho<sup>913</sup>.

Paralelamente, se se torna aconselhável o uso do verso agudo, do mesmo modo, o estilo corrente facilitará a compreensão da diegese, condenando-se o uso do cultismo, que o autor considera como um expediente próprio do “estillo puxado, & violẽ to, & tirado fóra da Poesia natural”<sup>914</sup>.

Por conseguinte, ao equacionar tópicos fundamentais da teoria do poema épico, que acabam por radicar numa concepção de epopeia de índole tassiana, André da Silva Mascarenhas reflecte sobre conceitos fundamentais da arte poética, como o de matéria épica, fábula e sua natureza, a finalidade da literatura, o princípio do *docere* e do *delectare*, a função

---

<sup>913</sup> Sobre a questão sempre polémica da imitação afirma em *idem, ibidem*, p. [4]: “E por mais que os [os insignes Poetas] imitemos, nunca poderemos ser semelhãtes, & ainda q’ o sejamos, sempre o semelhante, & o que imita he menor, q’ o imitado, como diz Seneca: in *Prologo Declamationu suarum*, ibi: *Semper enim veritate similitudo minor est*. O mesmo se prova no trat. d. mod.. stud. in jur. Docum. 7 ib. *Numquam par fit imitator auctori*. E se nós, com os imitarmos, não podemos ser como elles, que será não os imitando?”

<sup>914</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [5]: “Nẽ tambẽ se deve reprovar na Poesia ser o verso da historia corrente, como usãrãõ todos os grandes, & o pedio Camões ás Musas

*Daime agora hum som alto, & sublimado,*

*Hum estillo grandiloco & corrente.*

E he sem duvida, q’ sendo o estillo corrente, se fórma suavemẽ te sentido na historia, & se lé curiosa, & intellectivamente, & sendo o estillo puxado, & violẽ to, & tirado fóra da Poesia natural, como o tirãrãõ alguns, q’ chamaõ cultos, he muito mao de dirigir, & ainda q’ se digira, não se gosta.”

e o significado do maravilhoso, além de discutir o uso ou rejeição do verso agudo e de um estilo corrente, a ponto de se considerar Torquato Tasso como um dos modelos seguidos por Camões.

Perante todo este quadro teórico que se vai desenhando fazendo da epopeia um dos géneros mais populares, quando surge a primeira tradução do poema que em parte havia provocado todo este debate teórico, não poderia o tradutor, André Rodrigues de Matos<sup>915</sup>, passar sem se pronunciar sobre tão importante questão. É assim que, ao ajuntar uma “Allegoria do Poema”<sup>916</sup>, de sua lavra, ousa expor as suas ideias sobre a sua natureza. E começa por defini-lo como o resultado articulado de duas componentes, um misto de “acção” e de “contemplação”, usando as suas próprias palavras; daí que acrescente:

“A Poesia Heroyca, quasi animal de duas naturezas, se compoem de Imitação, & Allegoria; com aquella atrahe a sy os animos, & os ouvidos dos homens; com esta os encaminha á virtude, & á sciencia: E assim como a Epica Imitação he h ã a imagem, & semelhança de acção humana, assim tambem a Allegoria dos Epicos costuma a ser figura da humana vida. Porem a Imitação respeyta as acço ã s do homem sugeytas aos sentidos exteriores, sem considerar os costumes, ou os affectos do animo, emquanto

---

<sup>915</sup> Natural de Lisboa, onde nasceu em 1638, André Rodrigues de Matos foi Bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra e Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo. Desenvolveu uma intensa actividade no seio das Academias dos Generosos e dos Singulares e publicou o *Triumpho das Armas Portuguezas, deduzido de vários versos do insigne poeta Luiz de Camões* (1663), o *Diálogo Fúnebre entre o Reino de Portugal e o Rio Tejo* (1690), além das *Orações* proferidas no âmbito das sessões das referidas Academias e composições poéticas dispersas inseridas nas respectivas actas. No entanto, a obra que lhe granjeou a fama foi a *Jerusalem Libertada* (1682), composta por Torquato Tasso e por ele traduzida, pela primeira vez, para português. Faleceu em 1698.

Sobre este autor veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo IX, *loc. cit.*, 1855, pp. 239-272; Giuseppe Carlo Rossi, *A Poesia Épica Italiana do Século XVI na Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1944; Giuseppe Carlo Rossi, “Tasso na Literatura Portuguesa”, in: *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo XI, 2ª Série, nºs 1 e 2, 1945, pp. 5-77; Aníbal Pinto de Castro, “Correspondentes Portuguezes de Cosme III de Médicis (Nótula sobre a actividade literária de Seiscentos em Portugal)”, in: *Revista da História Literária de Portugal*, Vol. II, 1964, pp. 231-287; Giuseppe Carlo Rossi, *A Literatura Italiana e as Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto, Telos, 1973; Manuel Ferro, “Matos, André Rodrigues de”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, *loc. cit.*, Col. 541-542.

<sup>916</sup> André Rodrigues de Matos, “Allegoria do Poema”, in Torquato Tasso, *O Godofredo ou Hiervsaem Libertada, Poema Heroico*, Lisboa, na Officina de Migvel Deslandes, 1682, pp. [11] –[19].

estes são internos; mas somente enquanto nas palavras, & nas obras, manifestandose, acompanhaõ acção.<sup>917</sup>

Distanciando-se das teorias e da discussão que se estabelecera até ao momento, em que se segue de modo mais ou menos evidente os princípios da Poética aristotélica, prefere o tradutor da *Gerusalemme* abordar o conceito de Poesia Épica numa perspectiva mais adequada ao gosto e à mundivisão do seu tempo, na medida em que tende a valorizar o sentido simbólico que o Poema em si pode revelar através da Alegoria. É evidente que todo o discurso assim elaborado visa chamar a atenção do leitor, não tanto para a componente da acção vista na sua objectividade e, por conseguinte, no mais que dirá respeito aos acontecimentos, à diegese e às personagens, mas para a componente alegórica, que visa descortinar os sentidos simbólicos e obscuros de todo o poema, tanto ao nível da própria acção, como das personagens, ou até do próprio maravilhoso. Deste modo, acentua-se a componente pedagógica e salienta-se o seu fim edificante do texto, valorizando-se sobremaneira a componente dos costumes, que quase todos os teorizadores do Poema Épico consideram, ainda que de modo nem sempre uniforme, aferindo-os pelas obras e discursos dos protagonistas ao longo da acção. Deste modo, torna-se mais que conveniente proceder à definição do conceito de “alegoria”, uma vez que ela é aqui avaliada como elemento fundamental da Epopeia e a chave para a sua compreensão:

“A Allegoria pelo contrario tem por objecto as payxões, as opiniões, & os costumes, não só enquanto apparecem, mas no seu ser intrinseco, & mais escuramente as significa com caractéres (por assim dizer) misteriosos, & que só dos que conhecem a natureza das cousas, podem ser plenamente comprehendidos.”<sup>918</sup>

---

<sup>917</sup> *idem, ibidem*, p. [11].

<sup>918</sup> *Idem, ibidem*, p. [11].

Deste modo concebido o Poema Épico, comparado à natureza humana que partilha de duas componentes, a do corpo e a da alma, aqui ainda alargada ao entendimento, o discurso poético possui igualmente uma dimensão cujo sentido só é acessível a iniciados ou, então, àquelles que mediante a revelação dos sentidos mais encobertos, encontrem o caminho facilitado. Precisamente a esse fim se destina a “Allegoria do Poema”. Neste sentido, esclarece-se que o Poema Heróico é um misto de acção, acessível a uma leitura imediatista, e contemplação, transformando a leitura do poema, num segundo plano, numa operação do Entendimento especulativo<sup>919</sup>. Ao nível da acção, privilegia-se a acção do Homem enquanto ser político, no plano da contemplação, o aperfeiçoamento interior do indivíduo, aparecendo o máximo grau dessa perfeição corporizado na figura de Godofredo, que, por esse mesmo motivo, além de ser o Capitão das forças cristãs, simboliza o próprio Entendimento<sup>920</sup>:

“Godfredo, que em piedade, & religião excede a todos os mais, & he, como temos dito, figura do Entendimento, [é] particularmente favorecido, & privilegiado com graças a nenhum outro concedidas; & esta humana sabiduria finalmente illustrada da virtude superior livra a Alma do vicio, & lhe introduz a moral virtude.”<sup>921</sup>

A partir desta interpretação da figura de Godofredo, determina-se com relativa facilidade o valor simbólico de cada personagem, da cada lugar, de cada acontecimento da diegese, concebendo-se uma arquitectura semântica que estabelece com o discurso poético uma estreita relação, mas que possui, ao mesmo tempo, um grau de autonomia significativa – que é a própria essência da alegoria. Só em raros pontos, estes dois planos se interseccionam, como acontece no caso da representação do mal, aqui figurado pelos Demónios:

---

<sup>919</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [12].

<sup>920</sup> O próprio conceito de “Entendimento” é adiantado no texto e apresentado como: “O Entendimento he constituido de Deos, & da natureza, Senhor sobre as outras virtudes da Alma, & sobre o Corpo; & manda áquellas com potestade civil, & a este com imperio real.”

<sup>921</sup> *Idem, ibidem*, p. [16].

“Os Demonios, que se juntaõ para impedir o Acquisto de Hierusalem, saõ juntamente figura, & figurado, & se representaõ a sy mesmos, oppostos á felicidade civil, para que esta nos não sirva de escada á Bemaventurança Christã.”<sup>922</sup>

Resulta deste tipo de abordagem uma interpretação de tal modo impenetrável que põe à prova a perspicácia do leitor e transforma a Epopeia num género de evidente complexidade, ainda mais do que formal, como se tem vindo a analisar; apenas compreendido por espíritos iniciados e familiarizados com as regras e os códigos próprios do género. A seguirmos a proposta de leitura de André Rodrigues de Matos para a epopeia, somos levados a identificá-la com a essência da poesia barroca, cuja especificidade matricial se confunde com a lição de Góngora. E, como se deduz da “Alegoria” em causa, é a *Gerusalemme Liberata* o poema que melhor se proporciona a este tipo de interpretações, uma vez que, graças à sua complexidade, foi o que veio gerar a moda destes textos introdutórios.

A divulgação da epopeia enquanto género de eleição entre o público leitor dos séculos XVII e XVIII contribuiu para o aparecimento de múltiplos poemas, resultantes da contaminação da epopeia com outros géneros que com ela partilham algumas afinidades. Se acima já falámos da contaminação do poema épico pela hagiografia ou mesmo pelo epitalâmio, no caso do *Templo da Memória*, de Manuel de Galhegos, outros são compostos com o objectivo de se exaltarem cidades, como a *Descrição da Cidade de Viseu*<sup>923</sup>, ou até de

---

<sup>922</sup> *Idem*, *ibidem*, p. [14].

<sup>923</sup> [João de Pavia], *Descrição da Cidade de Viseu. Suas antiguidades e cousas notáveis que contém em si e seu Bispado, composta por um Natural*. Edição e estudo introdutório de Sara Augusto, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, 2002. O manuscrito refere com data de composição a data de 1638. Cf. *Idem, ibidem*, pp. 41-43 e Sara Augusto, “Introdução”, in: *idem, ibidem*, pp. 9-11.

Sobre a vida deste poeta, os poucos dados conhecidos acham-se no “Prólogo ao Leitor” (in: *idem, ibidem*, p. 45), que nos apresentam o autor do seguinte modo: “[...] João de Pavia, que sendo natural desta sempre nobelíssima cidade de Viseu, e nela conhecido pela sua antiga nobreza, e ser enlaçado em parentesco com muitas das nobelíssimas famílias delas, foi também Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, e fidalgo da Casa de Sua Majestade.

famílias de nome ilustre. Neste último tipo se inclui o poema de Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos<sup>924</sup>, *Panegyrico Historial Genealogico de la Familia de Sousa*<sup>925</sup>. Talvez devido ao seu carácter em termos de género misto, o autor tivesse sentido a necessidade de orientar a respectiva leitura por algumas noções e códigos que inclui num texto introdutório, não muito diferente daqueles que desde a primeira metade do século XVII acompanhavam os poemas.

No entanto, nota-se uma ligeira evolução no modo de composição desses textos, nomeadamente das Licenças, que se tornam verdadeiros ensaios de natureza poética, e que, como os poemas são editados em Espanha, são redigidas por censores espanhóis. Logo na “Censura de D. Ioseph Augustin de Angulo y Pulgar, sobre esta obra”<sup>926</sup>, verifica-se que o parecer se fundamenta, não como era usual em Portugal, apenas nos bons costumes e no respeito pela Fé, mas também em critérios de natureza literária:

---

Por certos *disgostos* que teve, por respeitos de algumas pessoas de sua família, se vestiu de sarja, desprezando as cousas mundanas, e seguindo a vida *eremitica* e penitente; neste meio tempo se absentou desta sua pátria, para junto ao lugar de Fail, uma grande légua distante desta Cidade e lhe fica a Sul. Aqui em uma antiga Ermida viveu alguns tempos anacorática vida, donde declinou nos penúltimos anos de sua cansada velhice, e *té* agora nunca mais dele houve notícia, assim de sua morte, como dos últimos períodos de sua vida, e menos aonde seja o sítio em que descansam suas cinzas, e aguarde a ressurreição Universal.”

Sobre este excerto, cf. Sara Augusto, *op. cit.*, 9 – 11.

<sup>924</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, natural de Torre de Moncorvo, nasceu em 1670. Vítima de perseguições em Portugal, foi para Espanha, onde passou grande parte da vida. Veio a falecer em Salamanca, em 1747, aos setenta e sete anos de idade. As composições literárias mais conhecidas deste autor foram escritas em castelhano, muito embora sempre assumisse uma atitude patriótica em defesa dos valores nacionais. Além de um *Discurso politico, historico e critico* (1752) e pequenas composições poéticas, publicou dois poemas épicos – *El Nuevo Mundo* (1701) e *El Alfonso* (1712) –, e um romance pícaro, intitulado *Historia de las Cuevas de Salamanca* (1734). Foi ainda um dos principais animadores da Academia dos Unidos de Torre de Moncorvo, juntamente com seu irmão, Paulo Botelho de Morais.

Sobre a biografia deste autor, veja-se, antes de mais, a nota inserida na primeira edição de *El Alphonso*, com o título “Noticia de la Patria, Linage, y Principales Successos del Poeta. Escrita por Bernardino Pereira de Aròsa, Cavallero de la Orden de Christo, y natural, y morador de la Torre de Moncorvo”, da responsabilidade, como o próprio título refere, de Bernardino Pereira de Arosa, conterrâneo do Poeta; Teófilo Braga, “A corrente seiscentista e os antecedentes da Arcádia”, in: *A Arcádia Lusitana*, Porto, Livraria Chardron, 1899, pp. 56-58; assim como João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. 81-82.

<sup>925</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, *Panegyrico Historial Genealogico de la Familia de Sousa*, Cordoba, por Diego de Valverde y Leyva y Acisclo Cortès de Ribera, 1696.

<sup>926</sup> D. Ioseph Augustin de Angulo y Pulgar, na “Censura sobre esta obra”, in: *idem, ibidem*, pp. [3]-[4].

“[...] Atendiendo â la gravedad del estilo, conque V. md. admirablemente enlaza la Historia con la Poesia; los elegantes numeros con la dilatada, y prolixa historial prosa, sin que se embarace la precisa noticia de aquesta con la concision de aquellos; diré: que V. md. manifiesta su raro entendimiento; pues el “Dum brevis esse laboro, obscurus fio”, de Horacio, es generalissimo, y Vmd. Lo compone con tal arte, que haze su gran Poêma suavissima Historia; y la Historia juizioso Poêma, con grave dulzura en él, y armoniosa puntual Cronologia en ella.

*“Grata tui nostras dulcedo carminis aures  
Contigit, & sensus præmit amæna meos.”*

Y no escuso decir, que hallar Heroes dignos de Historia es felicidad de los genios; y encontrar los Heroes con ellos, es felicidad de sus progressos.

*“Nã tua laus tanta est, vt nulla crescere possit  
Laude, nec opprobrijs dente perire nigro.”<sup>927</sup>*

Remetendo sobretudo para conceitos colhidos da leitura da *Poética* de Horácio, evoca-se a arte da transfiguração do real histórico com o recurso da ficção, a doçura alcançada pela gravidade do estilo e a exaltação dos heróis dignos de permanecerem na memória dos homens. Também se constrói de acordo com o mesmo quadro de valores e esquema mental a “Aprobacion de D. Bernardo Blasquez de Leon”<sup>928</sup>, em cujo parecer se declara:

“[...] He visto el *Panegyrico Historial Genealogico de la Ilustrissima Familia de Sousa*, que ha escrito D. Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos; empeño digno de este felicissimo ingenio, assi por la inmensidad del assumpto, como por la ardua eleccion del metro, en que venciendo afortunadamente las dificultades de la empresa, y observando aun tiempo con puntualissima fidelidad todas las leyes de vn Poema Heroico, y los mas rigurosos preceptos de la Historia, consigue reducir â precisos, y elegantes numeros la dilatada Serie, y proezas de tantos Reales Progenitores, y descendientes; con la claridad, y dulzura, que no dexa que desear â la curiosidad mas escrupulosa, y delicada.”<sup>929</sup>

Elegendo tanto aspectos de conteúdo, como formais, foca-se o valor da matéria épica cantada, a notabilidade dos Heróis, a brevidade da obra perante a vastidão do assunto, o metro

---

<sup>927</sup> *Idem, ibidem*, pp. [3]-[4].

<sup>928</sup> D. Bernardo Blasquez de Leon, Racionero entero de la Santa Iglesia de Cordoba, Maestro de Camara del Eminentissimo, y Reverendissimo Señor Cardenal Salazar, Obispo de Cordoba, del Consejo de su Magd. y Iuez Synodal deste Obispado, “Aprobacion”, in: *idem ibidem*, pp. [5]-[6].

<sup>929</sup> *Idem, ibidem*, pp. [5]-[6].



usado, a clareza da exposição, além do respeito pelas regras e códigos do poema épico, tornando-o uma obra digna de mérito. No entanto, é curioso verificar que o respeito pela verdade vai a tal ponto que se enumeram as obras que serviram de fonte de informação sobre a matéria histórica contida na diegese<sup>930</sup>.

Todavia, quando o poeta redige outro poema épico, *El Nuevo Mundo. Poemna Heroico*<sup>931</sup>, inicia a dedicatória “Al Illustrissimo Señor Don Manuel de Toledo, General de batalla en los Exercitos del Rey Catholico &c.”<sup>932</sup>, referindo desde logo o seu receio de não conseguir levar a bom termo semelhante empresa tendo em conta o seu grau de dificuldade<sup>933</sup>, muito embora os pareceres dos censores se orientem noutra direcção. Nesta dedicatória, enumera ideias que depois aproveita e aprofunda no prólogo propriamente dito, dirigido expressamente ao leitor, pelo que é levado a atribuir o título de “Al que Leyere”<sup>934</sup>, iniciando-o com a fórmula, “Docto, y estudioso Lector”<sup>935</sup>, de acordo com o costume da época<sup>936</sup>. Pelo facto de se alargar em considerções na dedicatória, estendendo-a por oito páginas, fica o prólogo reduzido a questões específicas, que apenas ocupam quatro páginas<sup>937</sup>.

---

<sup>930</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [6]: “Los Autores que sigue son los Principes de las Cronicas Castellanas, y Portuguesas; y las doctas, y selectas noticias con que viste, y enriquece todo el discurso de la obra, pudieran por si solas, dar igual autoridad à mas ignoradas ascendencias (lo que la presente por su notoriedad, y continuado explendor no necesita).”

<sup>931</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, *El Nuevo Mundo. Poemna Heroico*, Barcelona, en la Imprenta de Juan Pablo Marti, 1701.

<sup>932</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, “Al Illustrissimo Señor Don Manuel de Toledo, General de batalla en los Exercitos del Rey Catholico &c.”, in: *idem, ibidem*, pp. [3]-[11].

<sup>933</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [3]: “La Inclination con que me arrebataron las Gloriosas Memorias de España, despertò en mi una Ansia de prorrumpir en Obra que acreditasse este afecto. Dàbame aliento el Genio, inclinado à la Poesia Heroica, Tribunal y Arbitro verdaderamente que ha repartido siempre la Fama entre los Mortales. Dudé algun tiempo arrojarme à tanta Empresa, estremecido con los testimonios que dán los Siglos de quan dificil sea la Cumbre de lo Epico. Miraba luego que la Poesia está en España no con tanta abundancia de Versificantes de Soneto, y Glosa, à quien llaman Poetas los Vulgares, sin atender à lo que dize Horacio “Mediocribus esse Poetis / Non Homines, non Dij, non concessere Columnæ”.”

<sup>934</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, “Al que Leyere”, in: *idem, ibidem*, pp. [28]-[31].

<sup>935</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [28].

<sup>936</sup> Veja-se A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 47 –74, e Maria Lucília G. Pires, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, *loc. cit.*, pp. 34-36 e 47-56.

<sup>937</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, “Al que Leyere”, *loc. cit.*, pp. [28]-[31].

Na longuíssima “Aprobacion del P. Ioseph Rocaberti”<sup>938</sup>, ao evidenciar uma notável erudição, com referências a Propércio, Virgílio, Marcial, Horácio, Lucano e Ovídio, entre outros, valoriza a grandeza do assunto do poema épico, a ponto de transformar o género em repositório do saber acumulado na época<sup>939</sup>. Além de o considerar como meio de imortalizar não só o nome do autor, como também o dos heróis e os feitos cantados<sup>940</sup>, elogia o cumprimento dos preceitos do poema épico, como o da unidade de herói, o do maravilhoso cristão e o da importância universal do assunto<sup>941</sup>. Depois, não deixa de tratar da caracterização do herói, com base em documentos, a fim de assegurar o pleno respeito pela

---

<sup>938</sup> P. Ioseph Rocaberti, de la Compañia de IESUS, Maestro de rhetorica en el Imperial Colegio de nuestra Señora, y SanTiago, de Cordelles, “Aprobacion”, in: Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, *El Nuevo Mundo. Poemna Heroico*, loc. cit., pp. [15]-[21].

<sup>939</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [16]-[17]: “La grandeza del Assumpto lo califica, la valentia del Discurso lo comprueba, y la magestad de la Eloquencia lo acredita. [...] En ella se admira la sutileza del espiritu en inventar, el magisterio en disponer, y la agudeza en hablar. // Por màs que su Cortesania publique al Autor por Discipulo de Compañia de Iesvs, en la Sabia Vniversidad de Coimbra (deviendo entrambas blasonar justamente de que un tãn gran Sugeto huviessse honrado su enseñaça, y sus Theatros) deve mi respeto, y veneracion aclamarle consumado, y perfeto Maestro, en todas las Artes, Y Ciencias, que forman dignamente à vn Varon Docto, pues todas las comprehende con su admiracion su Poemna. En èl admirarà el Theologo las altissimas Verdades explicadas; el Filosofo plausibles ingeniosas Novedades; el Mathematico curiosas Celestes Observaciones; el geographo puntuales veridicas Descripciones del Orbe. De èl aprenderà el Rhetorico Argucias; el Poëta Agudeza; el Curioso Noticias; el Politico Dictamenes; el Alentado Heroicidades. En èl hallarà la Architectura perfectas Simetrías; la Nautica nuevos Rumbos; la Milicia valientes Industrias; y la Politica las Maximas mas proporcionadas al mejor Gobierno.”

<sup>940</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [19]: “Con esta bellissima complicacion de preciosidades asegura el Heroycó Poemna para su Autor el mayor Honor, y Nombre que jamàs obtuvo poëta alguno

*Sic Honor, & Nomen Divinis vatibus, atque Carminibus venit.* (Horat. *De arte Poet.*)

Y queda eternizado, è immortal el Hèroe Colòn, principal Objeto de tãn grande Obra, recibiendo nueva Vida, á los alientos gloriosos de tãn sabio Espiritu.

*Dignum laude virum Musa vetat mori.*

Quedan assimismo immortales los altos blasones de la Nacion española, en vna Conquista tãn incomparable, como en las demàs heroycas hazañas que ele Poemna describe, devriendose esta singularissima quanto apreciable gloria, al estudioso, y generoso de el Autor, quien justamente merece que la mayor admiracion diga:

*O sacer, & magnus Vatis labor, omnia fato.*

*Eripis, & Populis donas mortalibus ævum.”*

<sup>941</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [19]-[20]: “Hazen luego esta Obra no inferior á aquella, observados con el mayor rigor todos los Preceptos de la Poesia Epica. Es vno el Hèroe; Ay introduccion de Culto Verdadero; Fundacion de Nueva Republica (sin las quales dos cosas no sè como pueda aver Assumpto capáz de Poemna Heroico). Ay Guerra, parte precisa en lo Epico; Y esta en èl primer Viàge de Colòn, què es lo que se escribe (donde El verdaderamente es Hèroe con todas las calidades de tal) pues costeano la Isla Española, tubo en vna gran Bahia junto al Cabo que llamò de los Enamorados la primera Faccion de Guerra que hubo en el Nuevo Mundo, entre Indios, y Europèos.”

verdade histórica, e da importância da sua acção, enquanto fundador de novas nações – factor determinante para a sua escolha como o perfeito protagonista de uma epopeia<sup>942</sup>.

Ao parecer do P.<sup>o</sup> Joseph Rocaberti, segue-se outro igualmente extenso, a “Aprobacion del Doctor Antonio Serra”<sup>943</sup>, que tal como o anterior, se aprimora na vasta erudição que põe em evidência através das citações, desta vez maioritariamente de autores da tradição cristã<sup>944</sup>. No entanto, procura salientar a importância da descoberta da América como um contributo para a Humanidade através do qual se torna possível a construção de uma nova sociedade a partir de um mundo impoluto, qual nova utopia<sup>945</sup>, ao mesmo tempo que compara este feito de

---

<sup>942</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [23]-[25]: “Otras muchas funciones, que coronaron este Capitán, no son segundas à las de los Mayores que vieron aquellas Provincias; Principalmente la gran batalla de la Vega, contra cien mil Indios; Y assi el Discretissimo Don Antonio de Solis, dize, hablando de lo que se movió à escribir la Guerra de México, que estaba bien escrito por Herrera, el Descubrimiento, y *primeras Empresa* s de Colon. Todas estas Circunstancias me dixo el Autor examinò primero el Assumpto quando quiso elegirlo; Y discurro lo consultaria entonces con Sugetos Doctos, porque su Docilidad, y Aplicacion es grande, du Eleccion Divina, y como podemos publicar los que tuvimos loa Dicha de comunicarle, es su Animo candido, su Trato apacible, su Espiritu bizarro; Y bien lo explica aquella gran Cortesania con que habla de los Ingenios Castellanos, *Venerè embelesado à suavidades / Quantos Poetas vi, tantas deidades*.

Que Colòn ordenasse la Primera republica, y Leyes bien notorio es, siendo la *Navidad* la primera Poblacion, y en el primer Viage. Nadie hasta oy introduxo en el Poemma vna Republica bien ordenada, y no ay cosa màs propria, y precisa en èl; todo han sido Fiestas de acavallo, Entierros, Desafios, y Consejos; Mas lo nuevo, y profundo desta Idea toda, y lo novissimo y elevado del Estilo aseguran que en todos los Siglos viverà immortal la obra; la qual no teniendo ni vun apice que se oponga à las Regalias de su Magestad (que Dios prospere, y guarde) ni cosa alguna que disuene à las buenas Costumbres, es dignissima de que la eterniza la Prensa. Este es mi Sentir, salvo siempre el mejor, En este Colegio de Nuestra Señora, y San-Tiago de Cordelles, à los 18. De abril de 1701”

<sup>943</sup> Dr. Antonio Serra, Cathedratico que fuè de Phylosofia, Y Theologia en la Vniversidad de Barcelona, Examinador Synodal en los Obispados de Barcelona, y Gerona, Calificador del Santo Oficio de la Inquisicion de Cataluña, &c “Aprobacion”, in: *idem, ibidem*, pp. [23]-[27].

<sup>944</sup> Além de Ovídio, refere, pois, Calpúrnio, S. Bernardo, S. Basílio, Niseno, Atanásio, S. João Nazianzeno, Aphrem, e Theodoreto.

<sup>945</sup> Cf. *Idem, ibidem*, pp. [23]-[25]: “Nuevo es el Mundo que nos describe, en lo natural; pues que la Simetria de sus Nobles Partes, Mixtos, Elementos, y Globos celestes, no logran la Constitucion del Antigo Aristotelico Mundo; Pues con las Peregrinas Phylosofias, de su alto Numen, le idea con nuebo Systema, y deleitando, con la Novedad del Discurso, assegura la Verdad, en mathematicos Heroicos Sylogismos.

Es Nuevo Mundo que descubre en lo Moral: pues si nuestro Antigo Mundo, es vna mal formada Republica, de Vicios, de Cautelas, de Necedades, de Escandalos, Tinieblas, y Laços, donde peligran las Almas, y se afligen los Cuerpos; El Nuevo Mundo que nos retrata, es vna Perfectissima Republica llena de Aciertos, y Felicidades, dirigida con las Leyes del màs Soberano Licurgo.

Esta Republica del Nuevo Mundo establece, con tan Soberana Politica, que la zanja sobre la piedra firme de la Religion Catholica, desterrando de sus Barbaras Naciones, con las Luzes de la Razon las Tinieblas de sus errados Barbarismos, atrayendo con suave Imperio, yà con lo armonioso se sus Canticos, yà con lo dulce de su Heroico Plectro, la ceguedad del Gentilismo, à las claras Luzes, de los Sagrados Dogmas. Cumpliendo à la letra lo del Ecclesiastico: *Et Imperantes in præsenti Populo, & virtute prudentiæ, Populis Sanctissima verba. In peritiasua requirentes modos musicos, & narrantes carmina scripturarum.*”

Colombo com o de outro herói da Fé, S. Francisco Xavier, não menos merecedor de um poema épico, pela fundação de um novo império do espírito, através da conversão dos infiéis no Oriente<sup>946</sup>. E conclui com a ideia da fama alcançada através das letras, muito particularmente do poema épico<sup>947</sup>.

Tomado de inspiração épica, e na sequência dos anteriores poemas, Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos publica em castelhano, por último, *El Alphonso, o la Fundacion del Reino de Portugal, assegurada y perfecta en la Conquista de Lysboa. Poema Epico*<sup>948</sup>. Revelando já um perfeito domínio da teoria do género, logo na dedicatória à Princesa das Asturias<sup>949</sup>, inicia esse texto, à semelhança do que fizera com *El Nuevo Mundo*, expressando a preocupação em seguir os princípios estabelecidos e por demais aceitos, sem qualquer tipo de questionação.

“Establecen los legisladores d’el Poema Epico, la precisa lei, de que el Heroe, la Accion, i la Fabula, sean summamente illustres; despreciando todo lo que no fuere cercania o identidad de lo Divino. Procuré obedecerles, texiendoy mi Obra de especies no vulgares, despues de elegir un admirable Heroe, Fundador

---

<sup>946</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [25]-[26]: “Con esto logra, este grande Ingenio en el Nuevo Mundo, los Triunfos, que alcançò otro, Heroico Francisco, en otro Mundo Nuevo, pues logrò Este la Conversion del Gentilismo, con la suavidad del Metro, y dulçura de los Sagrados Poemmas que compuso de los Divinos Arcanos, Y soberanos Misterios. Creyeron los gentiles erradamente à Xavier por Deidad, y Divino Orpheo; Y siendo el autor deste Poemna Epico del Nuevo Mundo, por Ingenioso Portugès, Dicipulo de tan Soberano Maestro, en la imitacion, y fin de su Heroico Metro, sin adulacion se merece de justicia el lauro que cantò la sonora Lyra de Homero de otro.

*Hoestum est audire Poètam / Talem, qualem hìc est, diis similis in voce.*”

<sup>947</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [27]: “Logra su Ingenio en este Poemna Heroico la fortuna de eternizar, el Nombre, y Hechos Herculeos, del Gran Colòn, è Inclitos Españoles; Pues viven, y viviràn eternas sus Memorias, à pesar de la Imbidia, en los bronces de la Fama. *Carmines defunctus, Magnus nũ c vivit Achilles./ Semper, & Alcides carmine vivus erit. / Gloria præclaris ducibus post funera vatam, / Carminibus doctis, non moritura venit.*”

<sup>948</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, *El Alphonso, o la Fundacion del Reino de Portugal, assegurada, y perfecta en la Conquista de Lysboa. Poema Epico*, Salamanca, en la Imprenta de Antonio Villargordo, 1731.

<sup>949</sup> Cf. Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, “Verdadero Prologo d’el Poeta”, p. [13], in: Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, *El Alphonso*, loc. cit., p. [12]-[16]: “*Son Hespañolas mis locuciones, por ser esta mi lengua materna; pues aunque nací Portugués, me crié i assistí entre los Castellanos, hablando sin intermission su idioma la mayor parte de mi vida. Si bien passando a Lysboa, i haciendo mia la lengua de mis Padres, tradúxe en ella mi Alphonso.*”

de un Reino prodigioso. Ni fundó sola la Monarchia; pues tambien en sí i en su Accion fundó un elevadissimo exemplar de como han de ser la Accion i el Heroe d'el Poema Epico.”<sup>950</sup>

Por este motivo, mais adiante, depois de referir o tópico, para a altura mais do que comum, já presente no poema camoniano, de que no futuro o Poeta espera vir a poder cantar os feitos do monarca que agora ocupa o trono e a quem se dirige, o autor vai mais longe, contemplando os aspectos que não deve omitir na caracterização de um herói épico:

“Hablaria de su finissimo imponderable Ingenio, de su excelsa Magnanimidad, de su Sabiduria, de su Affabilidad, de su Religion, i en fin de todo este cúmulo de Heroicidades que veneramos em V. Alt. Real, i que ahun entre su misma evidencia serán siempre más admiradas que creidas.”<sup>951</sup>

Verifica-se neste elenco o cuidado particular que, pelo menos, lhe merecem a religiosidade e magnanimidade do príncipe, de evidente marca tassiana, mas que nesta altura já se alinha com as características, desde sempre contempladas, na definição deste género de poesia. Todavia, tal facto não o impede de mais adiante voltar a insistir sobre o mesmo tema, desta vez procurando defender-se de possíveis censuras de algum crítico mais zeloso:

“Acriminarás en mis Libros proposiciones ímpias; i más sí, eres de los sacrilegamente devotos, que enlazan los mysterios Christianos en las ficciones de las Musas. Seas lo fueres, solo te es licito hacerme cargo de lo que yo digo, i de lo que dice mi Heroe. Entre los demás Interlocutores, hai máximas justas, e injustas. Es la Poesía imitacion, (e imitacion de carácter más animoso) i como describe los Heroes con adorables virtudes, ha de hacer ver ahun los Tyrannos con vicios execrables, los Atheístas negando la Divindad, los Republicos, como Iceetes, accusando los reyes, i los Amantes como Amyntor, pronunciando locuras entre los violentos phrenesíes de su passion. A este modo la Pintura en algun lienzo en que dibúxe las abominaciones de los hereges Iconoclastes, nos mostrará un tropel d'ellos profanando los Templos, i despedazando los Simulachros; sin que por esse motivo aqui el Pintor, i allá el Poeta, quieran u disculpen la perversidad, que por las forzosas leyes de sus Artes vivifican. Súfranse a mi

---

<sup>950</sup> Cf. Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, “A la Serenissima Doña Maria, Princesa de Asturias”, p. [5], in: Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, *El Alphonso*, loc. cit., p. [5]-[6].

<sup>951</sup> *Idem*, *ibidem*, p. [6].

prefacion tan notorias advertencias; ya que súfro escribir con las dos precisiones de haber de formar el libro, i haber de formar tambien el entendimiento de los que han de leérle.”<sup>952</sup>

Aliás, se é preocupação do Poeta enunciar os princípios que deviam servir de chave de leitura do seu poema, também é preocupação unânime expressa nos textos dos censores o cumprimento das regras de Poética<sup>953</sup>. Na “Censura e Approbacion d’el Licenciado Don Joseph Andrés de Robles”, tal aspecto parece ser alcançado, e de tal modo, que não hesita em comparar o Poeta português ao próprio Torquato Tasso, sobretudo na excelência do estilo:

“Uno i otro extremo huye discretamente en este Poema nuestro Author, uniendo con peregrino maridage en cada una de sus voces lo magestuoso i lo claro, lo florido e lo eloquente, digno justamente por este titulo de que como al Tasso (segun finge Trajano Bocalin en su Parnasso Centur. I. Avis. 58) coronó de su mano el mismo Apolo en atencion a los aciertos de su metrica vena, ripietesse con el Author segunda vez los excessos de tal honra.”<sup>954</sup>

Contudo, para Morais e Vasconcelos, a épica não se define apenas pelas regras e códigos que lhe são próprios, mas também por se demarcar de géneros que usualmente com ela aparecem associados por partilharem de aspectos comuns. É o que acontece com a narrativa heróica, com textos filosóficos<sup>955</sup>, como adiante se verá, e com o relato histórico, de acordo com o que diz nos “Avisos Historicos d’el Assumto d’este Poema”<sup>956</sup>:

---

<sup>952</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, “Verdadero Prologo d’el Poeta”, *loc. cit.*, pp. [14]-[15], a *El Alphonso...*, *loc. cit.*, pp. [12]-[16].

<sup>953</sup> Cf. Lic<sup>o</sup> Don Joseph Andrés de Robles, “Censura”, in: Francisco Botello de Moráes i Vasconcélos, *El Alphonso*, *loc. cit.*, p. [7] [...] *Habiendo solicitado varias veces encontrar algun ingenio, que en este genero de Poesías supiesse cumplir con las reglas que el Arte prescribe, singularmente en orden al estilo, jamás hasta ahorapude trasladar desde la solicitud a la experiencia este lógro.*

De modo idêntico, defende o Doct. D. Juan Gonzalez de Dios, igualmente na sua “Censura”, p. [9], in: *idem, ibidem*, p. [8]-[9]: *Los curiosos, que hubieren leído algo de lo mucho, que se ha escrito i escribe sobre la difficultosissima composicion d’el Poema Epico (dificultad que hasta ahora en el mundo solo se ha visto vencida dos o tres veces) applaudirán elevadas, i ahun mejoradas todas sus reglas en este Poema, sin duda con todas las calidades de perfecto.*

<sup>954</sup> Lic<sup>o</sup> Don Joseph Andrés de Robles, “Censura e Approbacion”, in: *idem, ibidem*, pp. [7]-[8].

<sup>955</sup> Este mesmo tópico volta a ser aflorado na sua obra, *Las Cuevas de Salamanca*, como adiante, a pp. 399-417 se verá.

<sup>956</sup> Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, “Avisos Historicos d’el Assumto d’este Poema” a *El Alphonso*, *loc. cit.*, pp. 1-7.

“Los Lectores que quisieren Poema, deben apprehender los successos, como en él los exorna el Author; los que buscaren Historia, consulten los libros d’esse instituto. Son diversissimas las leyes de ambas Professions; siendo la Poética incomparablemente más difficultosa, i más sublime. Solo convienen en ser la una peligro de la otra; pues d’el mismo modo que sería ridiculo el Historiador que escribiesse como Poëta, sería tambien insipido, i despreciable, el Poeta que escribiesse como Historiador.”<sup>957</sup>

Essa atitude impõe-se, e assim se justifica que seja usada num discurso marcadamente histórico, que resuma o assunto sobre o qual se elabora o canto épico, pondo-se em evidência, desde logo, um aspecto fundamental que distingue ambos os géneros: a organização da matéria épica, que no poema se deve orientar pelo princípio da unidade de tempo e, necessariamente, de acção. Perante tal exigência, urge reordenar os acontecimentos e, deste modo, pôr à prova as capacidades poéticas do autor.

“[...] En el Poëma Epico no se puede admittir narracion que exceda el término de un año; antes es más digno de elogio el que abarca menos tiempo; debiendo procurarse, que la accion sea exactamente unida, para que sea exactamente harmoniosa. En su observancia d’estas consideraciones, empieza el Author su obra poniendo al Heroe con los quartéles establecidos, i vencedor de todas las anteriores hostilidades. Para la integridad historica, introduce la Fama en el Libro segundo, haciendo memoria de la batalla de Orique, i de los demás conflictos, hasta el principio Poëtico en que empieza su narracion, que es en la Octava 9, d’el Libro primero.”<sup>958</sup>

Adoptando uma atitude semelhante à de Aristóteles, em demarcar os diferentes modos de imitar a realidade, e daí resultando a distinção entre tragédia e epopeia, Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos considera mais pertinente distinguir a epopeia do discurso histórico, porventura porque apesar de se exigir do poema épico o respeito rigoroso pela realidade histórica, não se confunde com aquele, pela diferente organização da matéria épica e pelo

---

<sup>957</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

<sup>958</sup> *Idem, ibidem*, pp. 6-7.

revestimento poético que o maravilhoso lhe transmite, possibilitando, desse modo, a transfiguração do real.

Ao centrar-se nesta área, vê-se na contingência de abordar necessariamente o uso da mitologia. Cuidadoso no que respeita inclusivamente ao uso de termos da esfera do maravilhoso pagão que lhe poderiam criar eventuais dissabores, se investido por escrupulosos defensores da ortodoxia religiosa, Morais e Vasconcellos defende-se no “Verdadero Prologo d’el Poeta” que antepõe a *El Alphonso*, esclarecendo:

“Pondré fin a estos advertimientos, protestando, que de las palabras “Dioses”, “Hados”, “Omnipotente”, “Divino”, i otras iguales, me sirvo como Poeta, en fé de mis estudios i mi inclinacion; i que creo como Catholico, en virtud de la Creéncia infalible, con que las Divinas beneficencias se dignaron de instruírme i felicitarne.”<sup>959</sup>

No entanto, é curioso verificar como tende a desmontar os próprios mitos, procurando uma base real ou racional que os tenha sustentado no passado. Quando trata da Atlântida e a identifica com a América, na obra *Las Cuevas de Salamanca*, para desmistificar o mito, declara a propósito dos deuses mitológicos:

“De ser Neptuno deidad fabulosa, no se infiere ser fabulosa la Atlántide protegida por él. Es mentira Dios Neptuno; mas no lo es Rei Neptuno, como Rei Jupiter, i otros tenidos por Dioses.”<sup>960</sup>

Assim, se não se trata de um abandono completo e definitivo da mitologia, assistimos à questionação da existência e função dos deuses e avança-se até com a perspectiva da teoria interpretativa do evemerismo. De modo semelhante se desmistifica o mito da Atlântida, ao identificá-la com o continente americano, e mostrando que as convicções expressas por ocasião do Novo Continente descoberto por Colombo assentavam em certezas tão seguras,

---

<sup>959</sup> *Idem, ibidem*, p. [16].



que apenas se poderiam ter, se se estivesse na posse do conhecimento das cartas que o autor refere e que atestavam a existência daquelas terras<sup>961</sup>.

Assim, depois de todos os textos antepostos aos poemas de Francisco Botello de Moraes e Vasconcelos, não trazem grande novidade os que precedem o *Viriato Trágico*<sup>962</sup>, de Brás Garcia de Mascarenhas<sup>963</sup>, ou o *Carlos Reduzido, Inglaterra Illustrada*<sup>964</sup>, de Pedro de Azevedo Tojal<sup>965</sup>.

Num texto introdutório intitulado “Ao Leitor”<sup>966</sup> da autoria de Bento Madeira de Castro que antecede o poema de Brás Garcia de Mascarenhas, provavelmente pouco anterior à respectiva impressão (1699), apresentam-se os motivos da publicação do poema e, embora de modo bastante sumário, invocam-se os conceitos gerais tratados na teoria do poema épico do

---

<sup>960</sup> Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, *Las Cuevas de Salamanca*, loc. cit., p. 133.

<sup>961</sup> *Idem, ibidem*, p. 133: “[...] El Padre Fournier en el libro 14. Cap. 25, de su Hydrographia; Lansbérque en la prim. classe d’el thesouro de observaciones Astronómicas; i Monsieur Mallét en su primer tomo d’el Globo Terráqueo.”

<sup>962</sup> Brás Garcia de Mascarenhas, *Viriato Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996 (1ª ed.: Coimbra, Na Officina de Antonio Simoens, 1699, muito embora a sua composição recue a um período antes de 1656, data em que o autor faleceu).

<sup>963</sup> Brás Garcia de Mascarenhas, natural de Avô, nasceu em 1596. Seguiu a carreira das armas, depois de uma vida verdadeiramente romântica e cheia de aventuras, que o levou a percorrer parte da Europa e do Brasil. Distinguiu-se na guerra contra os Holandeses e, depois de ter regressado a Portugal, nas Guerras da Restauração. Faleceu na sua terra natal, em 1656, aos sessenta anos de idade. A sua obra mais notável é a epopeia em vinte cantos, *Viriato Trágico*, que apenas foi publicada em 1699, por diligência de seu filho, Bento Madeira de Castro.

Sobre a sua vida e obra, vejam-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo VII, loc. cit., pp. 152-215; Camilo Castelo Branco, *Luta de Gigantes*, Porto, Typ. do Comercio, 1865; D. C. Sanches de Frias, *O Poeta Garcia*, Lisboa, Typ. D. Pedro V, 1901; Carlos Mesquita, “O Viriato Trágico”, in: *R. U. C.*, Tomo VIII; António de Vasconcelos, *Brás Garcia de Mascarenhas. Estudo de Investigação Histórica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 (Reedição facsimilada com apresentação de José V. de Pina Martins, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996); F. Henriques Vaz, *Viriato Trágico e Brás Garcia de Mascarenhas*, Lisboa, 1964; Virgínia de Carvalho Nunes, “Mascarenhas, Brás Garcia de”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, loc. cit., Col. 528-531.

<sup>964</sup> Pedro de Azevedo Tojal, *Carlos Reduzido, Inglaterra Illustrada. Poema Heroico*, Lisboa, na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716.

<sup>965</sup> Natural de Lisboa, onde nasceu em 1742, Pedro de Azevedo Tojal frequentou a Universidade de Coimbra, obtendo o grau de Bacharel em Cânones. Depois de ter enviuvado pela segunda vez, resolve professar e receber ordens menores. Faleceu na sua Quinta, em S. Antão do Tojal, em 1742. Além de poemas fúnebres e epitalâmios, fez uma tradução parcial da *Jerusalem Libertada* (1733), compôs um poema épico, *Carlos reduzido, Inglaterra ilustrada* (1716) e um poema herói-cómico, *O Foguetário* (1727).

Sobre este poeta, veja-se o estudo introdutório de Mendes dos Remédios a Pedro de Azevedo Tojal, *O Foguetário*, Coimbra, França Amado – Editor, 1904, pp. V-XXIV.

<sup>966</sup> Bento Madeira de Castro, “Ao Leitor”, in: *idem, ibidem*, p. [6]-[8].

tempo, mostrando, como era objectivo da generalidade dos textos proemiais da época, que a obra obedece a todos eles, a ponto de não merecer cair do esquecimento:

“[...] Antes de se dar ao prelo ja era de muytos venerada, assim pella gravidade do estilo, & pezo de sentenças, nas quais he muyto frequente, como também pella muyta, & muy aprasivel variedadede toda a historia, na qual ao principio de cada hum Canto discute seu problema, & continua dando noticias, dos successos notaveis antigos, & modernos, alludindo as fabulas com frase clara, que nos poupa o trabalho de Comento, que por brevidade não damos em alguns lugares mais reconditos, que toca, deyxando a censura delles ao paladar dos Leytores, que nem todos tem virtude em suas unhas: & se em geral a todos convida o deleitoso deste Poema, muyto em especial atrahira com hydropica curiosidade aos Professores de armas, & Varões militares[...].”<sup>967</sup>

Não se tratando de elogiar apenas o estilo sublime, o ritmo da sentença e a clareza da frase, evidencia-se ainda a variedade da acção, a matéria épica de “successos notaveis”, a beleza da fábula, o deleite causado pela leitura da obra, resultante do recurso ao maravilhoso, e, por último, a componente pedagógica, que motivará o interesse de professores das artes militares. Por tudo isso, verifica-se que, para se fazer a breve apresentação do poema, o autor domina as regras fundamentais da teoria e a elas recorre a fim de mostrar a excelência da sua obra.

Quanto a *Carlos Reduzido, Inglaterra Illustrada*, o poema vem acompanhado de uma “Protestação do Author”<sup>968</sup>, cujo objectivo é precaver o leitor contra o uso do maravilhoso, advertindo-o de que não passa de uma ficção, que em nada lesa os bons costumes:

“Protesto que os sonhos, & visões celestes, de que uso neste Poema, não são mais que hũ as licenciosas ficções, de cujas ideas se costuma entretecer a engenhosa contextura da laboriosa fabrica de hũ Poema Heroico. E em quanto a epictetos encarecidos das Divindades, praticas amorosas, & actos amatorios, de que n’alguns lugares trato, não são a fim de offender a pureza dos bons costumes; mas sómente por dar alma na propriedade das vozes á pintura poetica, viveza aos affectos, & valentia ás

---

<sup>967</sup> *Idem, ibidem*, pp. [7]-[8].

<sup>968</sup> Pedro de Azevedo Tojal, “Protestação do Author”, in: Pedro de Azevedo Tojal, *op. cit.*, p. [8].

expresso ã s d'arte, imitadora da natureza; que de outra sorte ficaria froxa, & inverisimel a representação das payxo ã s naturaes; o que não obstante, tudo o que neste Poema se achar contra os bõs costumes, ou contra Doutrina de nossa santa Fé, resalvo na correcção dos Religiosos, & vigilantes Ministros da Sãta Madre Igreja, a quem como Mãy venero, & como filho voto todos os meus actos, affectos, & obediencias, &c.”<sup>969</sup>

Tudo é feito em função do deleite do leitor, através do ornamento poético, pelo que, apesar da constestação contra a composição de textos introdutórios a poemas épicos, que não sejam dedicatória, Pedro de Azevedo Tojal ousa acrescentar uma “Satisfação”<sup>970</sup>, cuja função é facilitar a leitura do poema:

“Terseha por novidade pelo dezuso o extracto destes Indices neste Poema, quando o rigor d'alguns Criticos modernos a Poema Heroicos nem ainda permittem Prologos, Proemios, ou outro qualquer preludio avulso do corpo do Poema; opiniaõ, & não preceito, seguida de poucos; exceptuando a Dedicatoria, que esta, como h ã a das quatro partes principaes do Poema Heroico, dentro nelle se deve incluir: causa porque neste dey o titulo de Antiloquio ao que facilmente poderia parecer segunda Dedicatoria; porẽm tanto as cotas das marg ã s, como a individuação dos Indices não são por aclarar a noticia, ou lição aos Professores da arte, que como peritos a não ignoraõ, mas sim somente para mais facil intelligencia dos Curiosos.”<sup>971</sup>

Da mesma estratégia se vale Troilo de Vasconcelos da Cunha<sup>972</sup>, em *Espelho do Invisivel, em que se expoem a Deos, Hum, e Trino, no Throno da eternidade, as Divinas*

---

<sup>969</sup> *Idem, ibidem*, p. [8].

<sup>970</sup> Pedro de Azevedo Tojal, “Satisfação”, in: Pedro de Azevedo Tojal, *op. cit.* p. [8].

<sup>971</sup> *Idem, ibidem*, p. [8].

<sup>972</sup> Troilo de Vasconcelos da Cunha era natural do Funchal, onde nasceu em 1654. Foi Fidalgo da Casa Real e chegou a desempenhar o cargo de Secretário da Junta dos Três Estados. Foi membro de diferentes Academias, como a dos Generosos e dos Singulares. Faleceu em Lisboa, em 1729, aos setenta e cinco anos de idade. Além de algumas poesias dispersas, publicou o *Espelho do Invisivel, em que se expoem a Deos, Hum, e Trino, no Throno da eternidade, as Divinas Ideas, Christo, & a Virgem, o Ceo, & a Terra. Poema Sacro* (1714), poema teológico e filosófico, didascálico e heróico; e o *Justino Lusitano, ou traducção de Justino da lingua latina para a portugueza, em que seu auctor descreve as historias do mundo, recopilando nos quarenta e quatro livros que vão neste, outros tantos volumes em que as escreveu Trogo Pompeio* (1726).

Sobre este autor, veja-se José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo X, *loc. cit.*, 1855, pp. 200-231.

*Ideas, Christo, & a Virgem, o Ceo, & a Terra. Poema Sacro*<sup>973</sup>, pois, apesar de apresentar em subtítulo a classificação de poema sacro, adverte o leitor, logo no início, que este Poema é “hum compendio dos mais altos misterios da nossa Fé”<sup>974</sup>, “guiado da razão, & da natureza”<sup>975</sup>, onde se faz a “discripção de Deos, Hum, Trino, & Encarnado, & da soberana Rainha de todas as creaturas, que lhe deu a Humanidade, na especulação das idêas Divinas, dos coros Angelicos, que permaneceraõ firmes & dos que se despenhãrãõ rebeldes; da fabrica dos Ceos, constelações, movimentos, & influencias celestes, figuras, & qualidades, dos elementos, & formação dos Metheoros, fluxos, & refluxos das agoas, & na investigação dos mais reconditos segredos da natureza”<sup>976</sup>. Pelo teor do conteúdo, reitera a dificuldade em encontrar uma forma verbal adequada que corresponda a tão elevados conceitos, tendo em conta os limites inerentes à própria linguagem humana<sup>977</sup>, pelo que se vê obrigado a recorrer a um estilo de teor metafórico-hiperbólico<sup>978</sup>. No entanto, para compensar essa dificuldade, procura na forma a expressão adequada de tal conteúdo:

“No soberano do meu assumpto não tem lugar exagerações, que desfigurão as verdades, nem saõ admissiveis idêas ornadas de fabulosas historias; & sendo ley inviolavel do Poema heroico ter por objecto a Principe soberano, este de que o Rey dos Reis he assumpto, por esta taõ alta perhemencia, deve ter a

---

<sup>973</sup> Troilo de Vasconcelos da Cunha, *Espelho do Invisivel, em que se expoem a Deos, Hum, e Trino, no Throno da eternidade, as Divinas Ideas, Christo, & a Virgem, o Ceo, & a Terra. Poema Sacro*, Lisboa, na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, 1714.

<sup>974</sup> Troilo de Vasconcelos da Cunha, “Ao Eminentissimo Senhor Nuno da Cunha de Attahide”, p. [3], in: *idem, ibidem*, pp. [3]-[4].

<sup>975</sup> *Idem, ibidem*, p. [4].

<sup>976</sup> Troilo de Vasconcelos da Cunha, “Prologo”, pp. [6]-[7], in: *idem, ibidem*, pp. [5]-[10].

<sup>977</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [5]: “Naõ cabe na mais alta elegancia delinear o invisivel, nem na melhor Rethorica expor o ineffavel. Aos mayores sabios custãrãõ laborioso estudo as compendiosas clausulas com que descifrãrãõ os segredos, que se escondem dentro dos limites da natureza; mas para exprimir o sobrenatural, não achou proporcionados termos, nem ainda aquelle felis espirito que os foy ouvir, & aprender ao Ceo Empireo supremo trono da Divindade; porque naõ cabem os divinos misterios nos humanos periodos.”

<sup>978</sup> A este fim, refere Maria Lucília Gonçalves Pires, em “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, loc. cit, p. 43: “O segundo dos motivos apontados [a exaltação do tema tratado na obra] justifica o estilo metafórico do prólogo da obra de Troilo de Vasconcelos da Cunha *Espelho do Invisível* (1714), poema épico que toma para “herói” a própria Divindade, o que implica no texto introdutório e explicativo do prólogo uma transposição metafórica dos termos referentes à técnica da epopeia agora explicados ao sagrado do assunto escolhido para tema da obra.”

primasia entre todos os poemas; porque se qualquer dos outros se engrandece pelo titulo de Heroico, este se remonta, sobre toda a exaltação pelo cognome de divino.”<sup>979</sup>

Por esse motivo, o P.<sup>e</sup> Mestre João Antunes, na “Licença”<sup>980</sup> que lavrou em nome do Santo Offício, refere a este propósito, e naturalmente, em tom encomiástico:

“E se attendermos aos preceytos da arte, difficuldade das consonancias, decencia necessaria das palavras, & penuria da lingua esterilizada pela moderna (não sey se diga ignorante) Critica, crece mais do ponto este lustre; pois vemos nella felismente unidas a consonancia do metro, a sutileza do conceyto, a propriedade dos termos, & a decencia das palavras; franqueando a todos as portas deste Theologico paraíso sem o temor, & susto da espada de fogo das suas controversias; dando-nos a sentir as fragrancias desta Rosa sem o desconto de seus espinhos; interessando na lição deste Poema os Theologos a Poesia, & os Poetas a Theologia: & a mesma rusticidade os thesouros da sagrada Sciencia sem os perigos da ignorancia.”<sup>981</sup>

A conciliação da utilidade do assunto sagrado com a doçura do verso<sup>982</sup> aparece, desta forma, como uma das bases estruturantes da composição e da concepção do poema heróico. A mesma concepção é expressa na Licença de Fr. Domingos de S. Tomás<sup>983</sup>, chegando a utilizar termos semelhantes para apontar os traços fundamenais do poema que deste modo se integra no género épico:

“[...] Tudo isto descreve o Author neste seu livro com tanta sutileza, & erudição que nelle ensina as Theologias mais profundas com as expressões mais elegantes, as escrituras mais misticas, & mais misteriosas no sentido mais literal, as rethoricas mais animadas na locução mais selecta, as Filosofias, & Mathematicas mais sutis no idioma mais claro, redusindo toda esta obra a hum poema tão subido, & tão

---

<sup>979</sup> *Idem, ibidem*, p. [9].

<sup>980</sup> P.<sup>e</sup> Mestre João Antunes, “Licença”, in: Troilo de Vasconcelos da Cunha, *op. cit.*, pp. [11]-[14].

<sup>981</sup> “Licenças do Santo Offício. O Padre Mestre João Antunes Qualificador do Santo Offício, veja o livro de que trata esta Petição, & informe com seu parecer. Lisboa, 30. De Agosto de 1712.”, pp. [12]-[13], in: *idem, ibidem*, pp. [11]-[14].

<sup>982</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [14]: “Introduzindo com a doçura do verso a utilidade dos assumptos mais sagrados, que ha tantos tempos vemos desterrados dos poemas; não sendo quasi todos os modernos mais que incentivos da malicia, copas de pestilencia; onde os incautos bebem no doçe licor da poesia o veneno da culpa, que lhes tira a vida.”

<sup>983</sup> P.<sup>e</sup> Mestre Fr. Domingos de S. Tomás, “Licença”, in: Troilo de Vasconcelos da Cunha, *op. cit.*, pp. [15]-[17].

elevado, que elevando aos entendimentos pela grandesa da sua materia; pela doçura, & consonancia da sua fôrma, serve de atrahir as vontades, que he o que os sabios de Athenas julgavaõ por primazia da eloquencia.”<sup>984</sup>

Tratando de incutir à epopeia a feição de um repositório geral do conhecimento, neste caso, teológico da época, procura o Poeta que mantenha o mesmo carácter sublime próprio do género. De igual modo é evidente a sua preocupação de pôr em evidência o fim moral e edificante do texto, tendo em conta o género e o carácter elevado de matéria que trata<sup>985</sup>, assim como a clareza de linguagem, que é outro dos aspectos determinantes para a exposição de matéria tão sublime – aspecto que é contemplado na “Licença” de Julio de Melo de Castro<sup>986</sup>, pelo Desembargo do Paço:

“O assumpto he infinitamente incomprehensivel a todo o entendimento; porém o Author deste livro o descreve com expressões tão claras, e tão reverentes, que, humanamente falando, pòde ter a gloria de parecerem as suas idéas as menos distantes de tão sagrado impossível; & para que seja ainda mayor a admiração, expõem, com igual elegancia, que respeyto, os mais ineffaveis misterios da nossa Fé, sem faltar aos rigurosos preceytos da poesia.”<sup>987</sup>

Deste modo, se caminha a passos largos da epopeia de matéria heróico, para uma épica sagrada.... Em oitava rima e, neste caso específico, dividida em dez cantos, mais de acordo com o modelo camoniano.

Contudo, e com base na análise dos textos referidos, podemos concluir que ao longo da segunda metade do século XVII e primeiras décadas do século XVIII, foi constante nos autores a preocupação de fazerem acompanhar as respectivas obras de textos introdutórios dos

---

<sup>984</sup> *Idem, ibidem*, pp. [15]-[16], in: Troilo de Vasconcelos da Cunha, *op. cit.*.

<sup>985</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [16]-[17]: “[...] He este livro hum espelho em que claramente se vem as perfeições de Deos, & das creaturas; & tambem os defeytos do ser humano; estes para que se possaõ emendar; & aquellas para que se saybaõ imitar; sem ã nelle se ache alguma opposta a nossa Santa Fé, ou bons costumes; & assim me parece dignissimo de que o perpetre à estampa pela utilidade universal que delle póde a todos resultar.”

<sup>986</sup> Julio de Melo de Castro, “Licença”, p. [ 18], in: Troilo de Vasconcelos da Cunha, *op. cit.*

mais variados tipos, com o fim explícito de facilitarem a sua compreensão e a leitura. Por outro lado, serviam estes mesmos textos de compêndios de regras e preceitos a respeitar na composição do poema épico. Toda a teoria neles exposta remete para uma concepção de épica de forte vínculo cristão, cuja matriz é, sem qualquer dúvida, os *Discorsi* tassianos. Todavia, como se pode verificar, se são escassas as alusões directas e explícitas a Torquato Tasso, a partir da análise pormenorizada a que procedemos, podemos asseverar que a generalidade de conceitos usados, debatidos ou até reformulados, de acordo com o gosto predominante e o contexto cultural da época, apenas poderão ser compreendidos em pleno, se tivermos em atenção esse denominador comum resultante do contributo tassiano para a construção de uma épica cristã.

---

<sup>987</sup> *Idem, ibidem*, p. [ 18].





## VII

### Tasso nas Academias do Barroco

Desde cedo, dedicaram as academias particular atenção à teorização do poema épico em função do modelo tassiano que logo despertou no seus membros aceso interesse, dando lugar a vivas discussões. De acordo com João Palma-Ferreira<sup>988</sup>, se no século XVI é possível rastrear a formação e actividade de algumas academias, é sem dúvida no século seguinte que se assiste a uma proliferação deste tipo de instituições; compreende-se, pois, que apesar da complexidade que caracteriza o panorama cultural da época, e da controvérsia acerca dos diferentes estratos do nosso quadro cultural, o movimento académico represente, em Portugal, a face mais visível da cultura das elites, bem distinta da popular, já com uma identidade própria, e da cultura erudita, recolhida no meio universitário e nos centros de vida religiosa<sup>989</sup>.

Como já acentuámos, foi numa das sessões da Academia dos Ambientes, de Évora, que se desencadeia a polémica entre Tassistas e Camonistas<sup>990</sup>. Contudo, entre as Academias

---

<sup>988</sup> João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.

<sup>989</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 19-20.

<sup>990</sup> Vide *supra*, pp. 174, 184.

do século XVII<sup>991</sup>, é sobretudo na dos Singulares, activa a partir de 1663, e na dos Generosos, a reunir, primeiro, entre 1647 e 1668 e, depois, de 1685 a 1686, prosseguindo as suas actividades após 1696, que a presença de Torquato Tasso mais se faz sentir, embora por vezes de maneira velada.

Contando com notáveis tassistas, como André Rodrigues de Matos, primeiro tradutor da *Gerusalemme Liberata* para português, a Academia dos Singulares<sup>992</sup> desenvolve uma actividade regular, quase de rotina, cujo testemunho se encontra reunido em dois volumes<sup>993</sup>, apenas interrompida esporadicamente, devido à organização de um Certamen Poético.

No que se refere concretamente à Academia dos Generosos, é, sobretudo, da sua segunda fase que nos chegam os poucos ecos da simpatia despertada pela *Gerusalemme* e pela teoria do poema épico de matriz tassiana. Se André Rodrigues de Matos pertence de igual modo a este cenáculo, outros nomes, para quem o Poeta Italiano não seria desconhecido, logo despertam a atenção do leitor mais atento, como é o caso de Troilo de Vasconcelos da Cunha

---

<sup>991</sup> Sobre a constituição e funcionamento das Academias, veja-se Teófilo Braga, “A corrente seiscentista e os antecedentes da Arcádia”, in: *A Arcádia Lusitana*, Porto, Livraria Chardron, 1899, pp. 15-110; Albino Forjaz Sampaio, “As Academias”, in: *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Tomo III, Lisboa, Bertrand, 1929-1942, pp. 283 e ss.; António Baião, *A Infância da Academia*, Lisboa, Academia das Ciências, 1934; Cristóvão Ayres, *Para a História da Academia Real das Ciências (1779-1904)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927; Fernando Castelo Branco, “Significado Cultural das Academias de Lisboa...”, in: *Portugaliæ Historica*, Lisboa, Vol. I, pp. 175-201; João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVI e XVII*, op. cit.; J. Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos, Litterários e Artísticos em Portugal*, Vol. I e II, Lisboa, 1871-1893; José Sanchez, *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, 1961; Ofélia M. C. Paiva Monteiro, “No alvorecer do Iluminismo em Portugal”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. I, Coimbra, 1964, pp. 190-234 e Vol. II, Coimbra, 1967, pp. 1-58; Paulo Durão, “Academia”, in: VELBC, Lisboa, 1963, Col. 180-191; Pedro Calafate, “Academias em Portugal”, in: *Logos*, Lisboa, 1989, Vol. I, cols. 47-49; R. Falcão, “Academias literárias”, in: *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Vol. VIII, 1954; Maria Luísa Malato Borralho e Gladstone Chaves de Melo, “Academias”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Verbo, 1995, Col. 32-41.

<sup>992</sup> Sobre a organização, membros e actividade da Academia dos Singulares de Lisboa, veja-se João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVI e XVII*, loc. cit., pp. 21-29.

<sup>993</sup> *Academias dos Singulares de Lisboa. Dedicadas a Apollo. Primeira Parte*, Lisboa, na officina de Manuel Lopes Ferreyra, 1692, e *Academia dos Singulares de Lisboa, dividida em dezoyto Concursos, em que se inclui um Certamen Academico. Tomo Segundo*, Lisboa, na officina de de Manuel Lopes Ferreyra, 1698.

e Francisco Leitão Ferreira<sup>994</sup>. Marcada por um maior formalismo, uma etiqueta e mais palaciana que a dos Singulares, o seu funcionamento não diverge muito das restantes<sup>995</sup>. Merece-nos particular atenção, no entanto, a reunião do dia 2 de fevereiro de 1662.

Reunidos os documentos referentes a essa sessão da Academia no volume contido no Cod. 6374 da Biblioteca Nacional, somos informados pelo frontispício que se tratava de uma sessão festiva, dinamizada por acção do patrono da altura, D. António Alvares da Cunha, Senhor de Tábua e Ouguela, membro fundador e Secretário da Academia<sup>996</sup>.

---

<sup>994</sup> O P.<sup>e</sup> Francisco Leitão Ferreira nasceu em Lisboa, em 1667. Foi Presbítero secular, Beneficiado das Igrejas de S. Tiago de Tavira e Santa Maria do Porto, e Pároco na de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa. Foi membro da Academia Real da História, da Academia dos Generosos, dos Singulares, dos Anónimos, da Arcádia Lusitana, e Sócio da Arcádia Romana. Da sua abundante produção literária, grande parte composições de circunstância, epitalâmios, memórias fúnebres e encómios, distinguem-se estudos de carácter histórico, como o *Catálogo chronologico-crítico dos Bispos de Coimbra*, no Volume IV da Collecção dos Documentos e Memórias da Academia Real da História; as *Notícias Chronologicas da Universidade de Coimbra, Parte I* (1729), e de natureza poética, a *Nova Arte de Conceitos* (1718-1721), que inclui as lições académicas por ele proferidas na Academia dos Anónimos. Faleceu em 1735.

Sobre a sua vida e obra, vejam-se os seguintes estudos: Barbosa Machado, *Elogio Fúnebre do Beneficiado F. L. Ferreira*, Lisboa, 1736; Maria de Lourdes Belchior, “Gôngora e os cultos, segundo a retórica conceptista de F. L. Ferreira”, in: *Os Homens e os Livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 143-158; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 143-227; Aníbal Pinto de Castro, “La Teoria Poetica Italiana e la Formazione dei Codici Letterari del Barocco Portoghese”, in: Brigitte Winklehner (Hrsg.), *Italienische-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1991, pp. 317 – 330; Aníbal Pinto de Castro, “Ferreira, Francisco Leitão”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. II, *loc. cit.*, 1997, Col. 533-535.

<sup>995</sup> Sobre a organização, membros e actividade da Academia dos Generosos, veja-se João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVI e XVII*, *loc. cit.*, pp. 31-38.

<sup>996</sup> D. António Alvares da Cunha, Senhor de Tábua e Ouguela, Comendador da Ordem de Cristo, nasceu em Goa, em 1626. Além de ter desempenhado as funções de Coronel das Ordenanças da Corte, e Guarda-mor da Torre do Tombo, foi membro fundador e Secretário da Academia dos Generosos de Lisboa. Foi tradutor da *Escola de verdades aberta aos Principes* (1671), do P.e Luis Juglaris, que lhe granjeou a fama, e autor de obras poéticas e de historiográficas: *Campanha de Portugal pela província do Alentejo* (1663), *Certamen epithalamico publicado na Academia dos Generosos no felicissimo casamento do sempre augusto e invicto Monarcha D. Affonso VI com a Princeza D. Maria Francisca Isabel* (1666); *Obelisco Portuguez chronolgico, genealogico, e panegyrico, ao fausto dia do baptismo da serenissima infanta D. Isabel Mari Josepha* (1669), e a *Carta a João Nunes da Cunha, Conde de S. Vicente... quando foi eleito Vice-Rei da Índia*, em tercetos. Ainda lhe é atribuída a *Rebelião de Ceylão*, editada em 1689. Faleceu em Lisboa, em 1690.

Sobre a sua vida e obra, consultem-se os seguintes títulos: José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, Tomo IX, Lisboa, na Imprensa Silviana, 1855, pp. 190-198; Álvaro J. da Costa Pimpão, “A lírica camonianiana no século XVII”, in: *Escritos Diversos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972, pp. 205-224; Maria Lucília Gonçalves Pires, “Cunha, António Alvares da”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. II, *loc. cit.*, 1997, Col. 1414.

Orações, Certamen e Versos / Que se fizeraõ â Colocação da Aula Noua / Da Academia dos Generozos de Lix.<sup>a</sup>. / (Assinado por:) António Alvares da Cunha<sup>997</sup>

Oração Edipictica / nas Encænicas Academicas / ou / Dedicacão da noua Aula / Edeficada pera palestra / literaria do congresso / dos generozos de / Lisboa/ Disea / No segundo dia de sua se / gunda presidencia / João de Saldanha / Em 2 de Feuereiro de / 1662<sup>998</sup>

A Oração de abertura<sup>999</sup>, em celebração da criação do novo espaço de reunião da Academia dos Generosos, qual novo templo da sabedoria, e fazendo jus da data a este evento aliada, aqui enfatizada pelas celebrações do calendário, quer de natureza religiosa, a festa de Nossa Senhora das Candeias, quer de natureza pagã (o regresso de Prosérpina do reino de Plutão, aqui apreciada como a representante da luz e do saber, marcando esse regresso, o triunfo sobre as trevas), centra-se, depois, o autor sobre a sessão em curso, anunciando o certame poético que vai ter lugar, e afirma:

“Sustentase este edificio em coatro firmes columnas, que são os mestres das coatro Liçõis. Excede a primeira que he a politica de Lipcio a oigual do jonico. A segunda ã he o poema de Tasso, a ouistozo chorintio. A terceira que he a fortificação de Vigecio a oforte do toscano, e a quarta que he apoetica de Aristoteles, ao florido do dorico. Se osustentão coatro columnas, ornase ornase com dous Obeliscos, secretario, e censor, nous faros que com alus deseus estudos, e claridade deseus iuizos, euitão naufragios, mostrão asegurança doporto, aos ã nauegaõ pello largo Oceano da Sciencia. Taes são as partes deste edificio, ou Templo. Que em outras idades poderão ser templos eregidos aueneração desua Sciencia, mas pois o affecto de orador, não chega apagar este diuida no efeito, so frase que aomenos ofaça na aluzão.”<sup>1000</sup>

Deste modo, se inicia a enumeração de templos famosos da Antiguidade, mandados erguer por figuras não menos conhecidas. Graças às características de cada um desses edifícios, sobre eles vão-se tecendo considerações acerca de qual das “Colunas” da actual

---

<sup>997</sup> Cod. 6374 da Biblioteca Nacional de Lisboa, fl. 1.

<sup>998</sup> *Idem, ibidem*, fl. 2.

<sup>999</sup> *Idem, ibidem*, fls. 3-9v.

Academia nele se deveria inserir de forma harmoniosa, identificando-se ao mesmo tempo quem era o actual académico que melhor representava esse pilar do saber. No que respeita a Torquato Tasso, atribui-se-lhe o Templo de Minerva e o académico que melhor o representava seria João Nunes da Cunha<sup>1001</sup>:

“Leuantou Pompeo Magno hũ Templo a Minerua, ea Palas, fazendo hũ a mestiroza Hermatena deualor, e Sciencia; que retrato tão original, que Templo tão digno, p<sup>a</sup> secolocar o poema de Tasso, ep<sup>a</sup> omestre que oexplica os.nor João Nunes da Cunha.

Escreueo Tasso o orror da guerra, com osuave dos tropos poeticos. Explicao os.r João Nunes da Cunha, como quem exercitou a guerra, e como quem escreueo opoema da conquista de Lisboa, onde seocuparão muitos dos que hião p<sup>a</sup> ade Jeruzalem, assumpto do poema de Tasso, p<sup>a</sup>que emtudo seja semelhante omestre que explica, com opoeta que escreueo. Sepudera separar os afectos de amigo, às obrigações deprezidente, nãocontemporizava tanto com sua modestia, que não deixasse correr o dezejo aseus lououres. Delles ousa este conclaue somente, os echos das vozes, que da rezão, dentro do conhesimento, aualiandoo por outro Catão censorino, orador capitão, e consul, partwes que diuididas, bastão aengrandeser tres sugeitos, equerempiladas vemos nos.or João Nunes. Capitão na guerra, consul nostribunaes, orador nas Academias.”<sup>1002</sup>

Já no que se refere à Poética, aqui representada por Aristóteles, não deixa de ser curioso que o Académico que a defende seja Fr. André de Cristo, cujo papel na elaboração de um Poema Épico já analisámos:

“Sigua á poetica o Templo de Iupiter Olimpico, quarta marauilha domundo, donde a arte competia agrandeza, e o ciente com o agradauel, euistozo. A sim comprofunda sciencia, agradaueis tropos, euistozasfiguras, nos retrata o R.<sup>do</sup> P.<sup>e</sup> Mestre Frej Andre de Christo, apoetica de Aristoteles, tão facil.<sup>te</sup> explicada, quese podem persuadir todos a ã a entendem. Naõ obra menos hú tal mestre, ditando, oque

---

<sup>1000</sup> *Idem, ibidem*, fl. 6.

<sup>1001</sup> João Nunes da Cunha, Conde de S. Vicente e Condador da Ordem de Cristo, nasceu em Lisboa, em 1619. Pertenceu ao Conselho de Estado e ao Conselho de Guerra antes de ser nomeado Vice-Rei da Índia. Faleceu em Goa, em 1668, quando contava apenas 49 anos de idade. Era membro da Academia dos Generosos de Lisboa, mas dele apenas são conhecidos duas composições poéticas: o *Panegyrico ao serenissimo rei D. João o IV, restaurador do reyno lusitano* (1666) e o *Epitome da vida e acções de D. Pedro, entre os reis de Castella o primeiro d'este nome* (1666).

<sup>1002</sup> *Idem, ibidem*, fls. 6v-7.

exercita, nesta catedra poetica, admirando como na filozofia, nas escolas desuareligião, enas theologicas, onde com aproueitoamento o ouuimos.”<sup>1003</sup>

Depois desta primeira intervenção, segue-se a oração de António de Sousa de Macedo<sup>1004</sup>, em exaltação da nova Aula, da academia e da cidade de Lisboa, onde ela tem a sede, assim como a de João Nunes da Cunha<sup>1005</sup>, recheada de citações e alusões clássicas<sup>1006</sup>, e que se integra na linha dos discursos anteriores, na medida em que retoma a inauguração daquele novo espaço, para o fazer inserir na linha dos templos dedicados à sabedoria, fundados desde a Antiguidade, aludindo também à acção de quem tinha tido essa iniciativa, ao mesmo tempo que se remete para a responsabilidade dos Príncipes da Cristandade em levar por diante uma acção eficaz em prol da Cristandade, tal como fizera o Godofredo tassiano:

“Incitemos aos Pr.<sup>ces</sup> da Cristandade a restituirmos ao sepulcro de X ã como Gofredo e não continuar em as guerras iniustas consomindo o poder ã p<sup>a</sup> defesa da Igreja e exaltassão da fê possuem.”<sup>1007</sup>

Nesta ordem, vem de imediato, a oração de Francisco Correia de Lacerda<sup>1008</sup>, encomiástica por natureza, em exaltação da Academia dos Generosos, do seu programa de trabalhos e dos próprios académicos; e a oração panegírica, de Fr. André de Cristo<sup>1009</sup>, que a

---

<sup>1003</sup> *Idem, ibidem*, fls. 7v-8.

<sup>1004</sup> António de Sousa de Macedo, *Oração. No dia segundo de Feuereiro de 1662, Dia de nossa Senhora das Candeias em que se mudou a Aula dos Academicos generozos do Quarto alto da Caza de D. Ant.º da Cunha, p<sup>a</sup> h ã a noua Aula ã deprepozito se fez e adornou p<sup>a</sup> isto junto doseu Jardim; e no mesmo dia bautizou elle h ã filho*, in: *idem, ibidem*, Fl. 11-15v.

<sup>1005</sup> João Nunes da Cunha, “Jupiter tuis orribus iussus dic in Palatio prima Urbi fundamenta dieci...”, in: *idem, ibidem*, fls. 17-23v.

<sup>1006</sup> Lívio, Alciato, Tertuliano, Bautista Mantuano, Quintiliano, Plínio, Ovídio, Horácio, Virgílio, Séneca, Lucano, entre outros.

<sup>1007</sup> *Idem, ibidem*, fl. 21v.

<sup>1008</sup> Francisco Correia de Lacerda, *Oração encomiástica. No Primeiro acto Academico que se celebrou na noua Aula que edeficou o senhor Dom An<sup>to</sup> Alvres da Cunha*, in: *idem, ibidem*, fls. 26-30v.

<sup>1009</sup> Fr. André de Cristo, *Oração panegírica. Aos Snrs. Generosos academicos, no dia da purificação da may de Ds., em o qual o Snr. D. Antonio Alvres da cunha, Trinchante de S. Mj.<sup>de</sup> baptisou hum F.º e transplantou a Academia a h ã a casa espaciosa, ã fabricou novamente, e som<sup>te</sup> dedicou p<sup>a</sup> exercicios literarios*, in: *idem, ibidem*, fls. 33 – 37v.

enaltece, enquanto foco de luz e conhecimento do tempo. Cita, por isso, os grandes mestres presentes naquele círculo e, a propósito de João Nunes da Cunha, refere:

“Não estou ainda muito distante daquelle lugar insigne, q̃ ocupa o sabio Cunha/ cunha tão importante por toda fabrica, q̃ nem falta sua o poema de Tasso vacilara, esta Basilica tremera, e nossa Republica declinava.”<sup>1010</sup>

E assim chega à sua própria função de expositor de Aristóteles. Para o efeito, considera conveniente comparar a construção do novo edifício à composição primorosa de um poema, estabelecendo um paralelo entre as partes constituintes do obra poética e as da nova Aula<sup>1011</sup>, ao mesmo tempo que faz a apologia da arte poética, demonstrando a sua importância no contexto das restantes áreas do saber<sup>1012</sup>.

É, nesta sequência, que se apresenta o *Certamen poetico em graça da nova aula que se publica na insigne Academia dos Generosos em Domingo vinte e dous de Janeiro e se há-de celebrar em Quinta feira, dous de Fevereiro, em a própria nova aula*<sup>1013</sup>, que consiste nuns *Jogos Olímpicos das Musas Lusitanas*<sup>1014</sup>, divididos em *Aplausos*. Inicia-se, com um texto introdutório, de incentivo à participação dos Académicos, mediante a apresentação de composições poéticas:

“Assi como Hercules antigamente consagrou a Jupiter em a famosa Cidade de Olimpia, da Região Elis, os cinco celebrados jogos olimpicos, agora nossas Muzas Lusitanas, nem menos ualentes, nem menos agradecidas por honra de tão melhor Cidade como Lisboa, por creduto de taõ melhor Provincia como Portugal, consagraõ a Apollo mais esplendidos jogos; em graça do nouo simulacro que nossa Sçientifica nobreza, que lhe dedica na erecção da outra Basilica, Aula Metrica, Lyceo Militar, Museo Polytico, que se constitue, aos Olhos, ás Atençoens, as Assistencias, dos Generozos Academicos

---

<sup>1010</sup> *Idem, ibidem*, fl. 35.

<sup>1011</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 35v-36.

<sup>1012</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 36v.

<sup>1013</sup> *Idem, ibidem*, fls. 39-43-v.

<sup>1014</sup> *Idem, ibidem*, fl. 40.

Generozos; em cinco semelhantes jogos, proporcionados, aos primeiros que celebrou o deuoto Aplauzo dos Etnicos em festiuo Pentagono de Luta, de salto, de Carreira, de Tiro, de Bayle. E posto que disse o Seneca era a mayor festa dos Deuzes uer batalhar hum sabio com a Fortuna, parece que a mayor festividade dos Homens será uer batalhar em Literario desafio, hum sabio com outro sabio. Este Certamen he o que / agora se vos proproem ô Insignes vates! Ô Oradores illustres! Ó Espectaculo Curiozo!”<sup>1015</sup>

E para o certame se realizar propõem-se então os cinco temas a tratar: as Musas, Lípsio, Tasso, Aristóteles e um soneto por palavras, onde se põe à prova a capacidade do poeta para organizar um discurso poético coerente mediante a utilização restrita de palavras que lhe são fornecidas caoticamente. Deste modo diz o regulamento do concurso, através da apresentação do tema e dos respectivos prémios que os vencedores no fim receberão:

“As Musas  
Dispoem o primeiro Aplauzo  
Em o Jogo Primeiro  
Subidas na Elevação do Throno Prezidencial.

Inclinando nossos Ingenhos para ã na consideração dos respeladores detanto Dia antes que ilustrados das Luzes da mentiroza Februa, obseruem as melhoras de claridade que nos resplandoresda mais resplandecente Aurora do Ceo, e Mundo, receberá a Tocha Radiante da nossa Empreza porevja gloria espesa se compitaõ famosamente os Poetas Lusitanos: mostrando em hum soneto Castelhana que os Rayos Academicos se aumentaõ de Lus quando saõ illuminados das Luzes de taõ fausto Dia.

Ao mais felice destes Epigra-  
mas, se asina por Premio  
alem da Fama delle hum  
luzido par de Meyas Ingrezas<sup>1016</sup>

Lipsio  
Prepara o Segundo Aplauzo  
Em o Jogo Segundo  
Leuantado no Auge da Doctrina Polytica

---

<sup>1015</sup> *Idem, ibidem*, fls. 40 – 40v.

<sup>1016</sup> *Idem, ibidem*, fl. 40v.



Persuade aos Filhos de Apollo em seis Outaúas Portuguezas ou Italianas provem a grande amizade que entre si guardaõ Letras e Armas; de cuja correspondencia se produz huá Republica felicissima: donde a justiça se abraça com a Fortaleza; fazendo memoria do famoso Exemplo que cada dia estamos vendo nesta Aula Generosa donde os Capitaens são Mestres; e donde dos Discipulos se haõ de fazer os Mestres aos Capitaẽ s.

Ao Poema mais aplaudido  
se promete de Premio  
hum Par de Cheirozas  
Luuas de Ambar.<sup>1017</sup>

Tasso  
Na Explicação Metrica  
Eleuado á grande altura de sua Meditação  
Vota o Terceiro Aplauso  
em o Terceiro Jogo.

Incitando os gloriosos Vates para ã em huá Canção Castelhana de cinco Ramos, e onze versos, incitem ao Monarca Portugues, para ã depois de uencidosos enemigos da Patria, nunca os da Religião (como de nossos Reys está predicto), para ã outros Tassos Lusitanos tenhaõ Assunto de mayores Poemas que o do mesmo Tasso por memoria da noua Liberdade do Sepulcro de Christo que esperamos.

Á mais culta destas  
Suasorias se convida com  
o Premio de huá Caxa  
de regaladas Alcorças<sup>1018</sup>

Vegeçio  
Na Militar Architectura  
Fortificado na Eminencia de suaa Doctrina  
Consagra o Quarto Aplauzo  
Em o Quarto Jogo.

Exortando aos Artifiçes Canoros que ass'y como Anfião edificou por força de Armonia os Muros e Baluartes Tebanoselles mais por competencia que imitação em a gloza Portugueza do Motte seguinte

---

<sup>1017</sup> *Idem, ibidem*, fl. 41.

<sup>1018</sup> *Idem, ibidem*, fl. 41v.

ponhaõ tano singulares consonancias que por ellas fique nossa Academia mais illustre que por seus Muros Tebas.

Mote

Tanto pode o Canto que  
Nada fez menos que quanto  
Conta o conto, e canta o canto,  
De thebas, que foi porque

Â mais auantejada Gloza  
Se assinala por Premio  
huá Bolsa de sazona-  
das Pastilhas.<sup>1019</sup>

Aristoteles

Na Contemplaçaõ Poetica  
Sublimado em a Variedade de sua Filosofia  
Manifesta o Quinto Aplauso  
Em o Quinto Jogo.

Rogandolhe aos Mimosos de Helicona que em hum Romance Castelhana de vinte Coplas, mostre como a dignidade da Arte Poetica, por ser a mais sublimada Locucaõ do Mundo, comum aos mayores delle

Ao mais Culto destes Ro-  
mançes se consigna de Pre-  
mio hum asseado Cordaõ  
de Prata p<sup>a</sup> o Chapeo.<sup>1020</sup>

E porque os Modernos Poetas, lembrados dos talentos de Augusto repartidos ao antigo Poeta Mantuano, se queixaõ sempre de que sua Sçiencia naõ enriqueça ass'y os presentes como aos passados, naõ sendo mais dignos de grande fortuna os passa- / dos que os presentes, offereçe por seu desagrauo a Fortuna hum sexto Aplauso, e Sexto Premio de hum Primorozo Lenço taõ de Frandesas Rendas, como Pano a qualquer Ingenho que com as -96- Palauras abaixo escritas, as quais todas contem hum soneto Castelhana a este Asunto, das mesmas 96 Palaurassem deixar alguá, ou introduzir outra, tornar a compor hum soneto seja outro, ou seja o mesmo que ja nellas está composto sobre o mesmo Sogeito.

---

<sup>1019</sup> *Idem, ibidem*, fl. 42.

<sup>1020</sup> *Idem, ibidem*, fl. 42v.

## A Teoria Tassiana do Poema Épico e a sua Recepção em Portugal

---

Palavras do soneto ã se

há de compor

Ovo / Rica / Relevantes / Por / Nos / Chusma / Fritas / Ardente / Diamantes / Seruida / Dar / Di /  
Incitas / Te / Su / Nó / Responde / que / y / Margaritas / Tanto / quien / Trono / Calabaças / Cabello /  
Escuderos / Por / son / que / Como / Abundates / Plata / Dueñas / y / Alto / Tas / que / De / Madre / de /  
Habitas / que / Tezoros / Poética / De / Los / Vez / en / Consonantes / Oro / Nos / A / son / que / es /  
Dineros / Cosas / Vna / Honor / A / De / Por / Nos / Desata / Dar / la / Quieres / Deidad / gastais / A / Por  
/ y / Vuestras / Por / Las / Plata / Ninfas / que / y / Dar / Risa / Huyen / Indecoro / La / Dar / que / de /  
Frente / Su / Otros / Clamor / que / gran / en / Con / Vos/.

Leys do Certamen

Os versos se darão sem nome; e o nome aparte, em o prim.<sup>ro</sup> de Feuereiro pella menham ao Secretario da Academia. São Juizes como Prezidente de esse Dia Dom Antonio Alvares da Cunha e Dom Franc.<sup>co</sup> Manoel.”<sup>1021</sup>

Depois de anunciado o certame poético e respectivo regulamento, apresenta-se um breve texto, elaborado de acordo com os princípios de um relatório, onde se dá conta do modo como o concurso foi aceito e da participação alcançada, registando o número de composições recebidas, tendo-se verificado que o Aplauso dedicado a Tasso foi dos menos concorridos, talvez pela complexidade do tema, ou ainda pela dificuldade levantada com o tipo de composições previamente seleccionadas:

“Ao primeiro Aplauso, dedicado às Musas, apresentaram-se nove sonetos, ficando três deles excluídos, por entrarem fora do prazo estabelecido, acabando, por conseguinte, apenas seis por serem apreciados; ao segundo Aplauso, devotado a Lípsio, concorreram cinco oitavas; no terceiro Aplauso, consagrado a Torquato Tasso, entraram duas canções a concurso; no quarto Aplauso, de exaltação a Vegécio, foram avaliadas duas glosas ao mote dado; e, por fim, o quinto Aplauso, celebrando Aristóteles, foi disputado por quatro romances.”<sup>1022</sup>

---

<sup>1021</sup> *Idem, ibidem*, fl. 43.

<sup>1022</sup> *Idem, ibidem*, fl. 44.

De seguida, ordenam-se as composições concorrentes, divididas de acordo com os temas tratados. Como se refere no relatório atrás exposto, apenas duas foram as composições apresentadas a propósito do terceiro assunto, marcado pelo espírito do poema tassiano, e que surgem incluídas no vasto rol de poemas participantes, situadas precisamente entre as que tratavam de Lípsio e as que são dedicadas a Vegécio.

“1) Terceiro assumpto.

Huá canção Castelhana de cinco

Ramos, e onze Versos

Excitando ao nosso Monarcha a nouas

Emprezas, e ã Libertando osepulchro

De Christo, enão faltaraõ em Portugal

Taços ã cantem suas emprezas.

### Canção

A elrey nuestro señor

A ty Alfonso elsexto, O gran Monarcha  
el bizarro, el sin miedo, el màs valiente  
aty Señor de Oriente asta Poniente  
enquanto el Cerco de la luz abarca,  
aty, el dueño de la misma Parca  
aty Iouen hermoso, y flor mas bella  
de Portugal, centella  
de aquel con màs razon nq planeta quarto  
Con ardimiento arto  
llega mi Muza humilde, y tus pies besa  
Contodasugecion ã te confiessa.

Y luego quando humilde, y reuerente  
tus plantas ciñe con accion piedoza  
depuesto lo ã tiene de medroza  
con alientos de amante está prezente.  
Cobra lavoz ã tuvo intercadentes  
y le embargó tan candido respeto;

en humilde conçeto  
te quiere hablar, sr aoyla te humillas<sup>1023</sup>  
dos razones senzillas,  
perdona, ã dizirlas no rezèlo  
porquanto nascen del amor y zelo.

No eres, sy, del valor Caudillo fuerte  
y tan senór detodo, que enla cuna  
rezelo tus ensayos la fortuna?  
Y temiendo tus manos, y su suerte  
en una sola pertendiò poneste  
el Imperio del mundo dilatado,  
por no mirarte armado  
Condòs, y fuesse en cazo lamentable  
tugolpe irreparable?  
Pero envano; ã harás, se esse estu intento,  
Aun meas con vna, ã el Gigan conçiento.

TuValor con imperio afortunado  
La fortuna cobarde se à temido;  
Pregònelo el Ibero ya Vençido  
ã huyendo, las Victorias se à dexado;  
Siteteme sin armas, ã hará armado?  
Si a el, ya ella quieres dominallos  
armate tus vassalos  
Sean ellos tupeto reluziente  
ã si esso uè lagente,  
al Tajo miraràn nuestros dezèos  
Como de arenas, rico de trofeos.

Sequieres ser Monarcha Soberano  
Dispone, abuscar nuevas Monarchias<sup>1024</sup>  
dà complemento atantas profecias  
arma de rayos la inuinçible mano,

---

<sup>1023</sup> *Idem, ibidem*, fl. 67.

<sup>1024</sup> *Idem, ibidem*, fl. 67v.

sienta tu yugo el barbaro Octomano  
rescate tu Valor, aun no bien Visto  
el sepulchro de Christo  
Sugeta de la rienda con tufreno  
Al cruel Agareno,  
Ecclipsa, sieres sol, unaporvna  
Todas las Luzes de su corva Luna.

Para Cançion, ã a tu Senór prometo  
Con verdad, y respeto,  
Si a tanta accion, encaminàre passos,  
ã en Portugal le cantarèn mil Taços.

Izandro<sup>1025</sup>

### 2) Cansion segun las Leyes Del Terçer Certamen

Quien es este real Pimpollo tierno  
Que en el Huerto Pensil de Lusitania,  
Los botonos de purpura de sáta?  
Cuyos Caireles sienpre de oro interno  
Elde Arabia, vencido, i Mauritania,  
Coronas son con que las sienes ara.  
toda la inmensa plata  
del Potosi Gigante.  
todo gentil diamante  
del Gate ode Eritreo, perla e senta,  
si leconpone flor, joya le ostenta.

Este ês el sexto Alfonso, el Joue ês joben  
Hijo del quarto sol, o primero Marte  
De Portugal, que atantos sol Iberio,  
Porque sus rayos mias su luz no roben,  
Tan prouidente eclipse les reparte

Que escuresca, ique alumbre el orbe Espero<sup>1026</sup>  
En igual menisterio  
el hijo pues biçarro  
pide a belona el carro,  
porque triunfante, en justa, en santa guerra,  
al Cielo vengue, qual vengo la Tierra.

Ô rompe, ô rasga, ôvinge, ô ruje, ô Rarja,  
ô busca, ô baxa, ô beue, ô brilla, ô brama  
en Cielo, en Tierra, en Aire, en Agua, en Fuego,  
La soberbia enemiga en quien te ensaya  
Con tantos triunfos que la heroica Fama  
Nuevas trompas prepare, a su voz luego  
Ó conhomilde ruego,  
A tu

Dies ha suplique  
que porque note fique  
al Mundo con espaço, tantas glorias  
pôres por breue espacio, en tus victorias.

Acuerdate ô gran Rey oye que gimen  
Los Cspedes sagrados, que alas palntas  
del Hijo de Jôuâ besaron hombre;  
vês que otras plantas barbaras oprimen<sup>1027</sup>  
Aquellas venerables losas santas,  
que sepultero de Dios, tienen por noimbre  
Ô has como se a sombre  
Tu sombra y tu fortuna,  
Pues Libertad esperan de tus manos,  
Traces, Griegos, Armenios, Georgianos.

Corre presto al Laurel que no una sola  
todas las Musas ya texiendo miro  
tu Guirnalda de steiellas relusiente

---

<sup>1025</sup> *Idem, ibidem*, fl. 68.

<sup>1026</sup> *Idem, ibidem*, fl. 69.

y Apolo en vez de pluma, ya en ârbola,  
La Palma, de crisolito, y Zafiro,  
que ilustre al vate, de tru honor ele sente.  
No qual antigamente  
Con resplandor escasso  
Iluminâra al Taso;  
pues su Gofredo y Alfonso son remedo  
i tu Verdad de Alfonso i de Gofredo.<sup>1028</sup>

Comiato

Cansion deten lospasos  
que alos alfonso solo Cantan Tasos  
prende las alas y la Voz apremia,  
pues ay Tasos sin tasa, en la academia.

Fim<sup>1029</sup>

Tratando-se de duas canções em língua castelhana, revelam-se dois densos exercícios académicos, em que, apesar de tudo, se deve evidenciar o esforço dos poetas para tentarem adaptar o espírito épico tassiano ao momento contemporâneo nacional, de acordo com a perspectiva do Poeta Italiano e, mais ainda, transpôr o espírito próprio da epopeia e, necessariamente das formas que lhe estão próximas, a um tipo de composição poética que se revela algo rebelde a esse espírito. Pelo facto, não se poderia também exigir que, perante as normas do certame, resultassem composições mais inspiradas.

Como seria de esperar, a fechar este volume surge a decisão do júri, lavrada em moldes de uma acta, onde, no que diz respeito ao terceiro Aplauso, refere:

---

<sup>1027</sup> *Idem, ibidem*, fl. 69v.

<sup>1028</sup> *Idem, ibidem*, fl. 70.

<sup>1029</sup> *Idem, ibidem*, fl. 70v.



“Virãose os poemas deste certamen pellos Juizes delle, os quais todos se acharão mercedores de premio, por q̃ todos seguirão con delagadeza os assumptos, mas como de cada metro era hũ sò premio se escolherão por mais dignos delles [...] Das canções a q̃ comessa

*Quien es este R<sup>al</sup> pimpollo tierno*

*De Gabriel da Sylva.”<sup>1030</sup>*

E, por fim, lá se dá por encerrada a sessão<sup>1031</sup>, onde uma vez mais, a presença de Torquato Tasso se fez sentir de modo notável, se bem que não da forma mais original. Apesar de tudo, constitui este exemplo dos certames que ao tempo se realizavam com alguma frequência uma marca de vitalidade e admiração que os nossos homens de Letras nutriam pelo Poeta de Ferrara. Tratando-se mesmo de um momento solene, depois de reunidos os documentos desta sessão da Academia do Generosos, o volume ainda foi enriquecido com três sonetos panegíricos à sessão e à inauguração da nova aula da Academia.

Todavia, nem sempre era esta a forma pela qual se manifestava a presença de Tasso em sessões de instituições como esta. A comprovarem o interesse pela sua obra e pelas suas ideias de poética, recordem-se, para já, algumas reuniões da mesma Academia, dedicadas à explicação e exposição de passos d’ *Os Lusíadas*, em que, a par de Camões, não se dedica menos atenção ao Poeta Italiano. Igualmente chegadas até nós em manuscrito<sup>1032</sup>, deparamos com um texto de Inácio da Silva Valadares, também ele membro da Academia dos Generosos, com as lições proferidas vinte e quatro anos depois do certame atrás referido, em 1686, no mesmo espaço que se inaugurara aquando daquele acontecimento. O manuscrito reúne apenas os textos da lições relacionadas com o comentário camoniano e a página de rosto refere-se apenas à primeira dessas práticas:

---

<sup>1030</sup> *Idem, ibidem*, fl. 91.

<sup>1031</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 91v: “[...] Dada na Academia ao 2º de Fev.º de 662, e publicada aos dous do ditto mes na Aula Academica por D. Ant. Alvres da Cunha, Secretario da ditta Academia que esta mandou fazer.”

“2ª Lição e Discursos sobre o Cisne Lusitano Luis de Camões. Em 13 de Janeiro 1686, Que leo na Academia dos Generosos, em Lx<sup>a</sup>, Convocada em Caza de D. António Alv'es da Cunha, Ignacio da Silva Valladares.”<sup>1033</sup>

Nesse conjunto de cinco lições mais testemunhos se coligem sobre a recepção de Tasso nos meios literários portugueses. Se as polémicas entre os seus seguidores e os prosélitos de Camões pareciam ultrapassadas, nem sempre a atmosfera no ambiente de uma Academia era serena, sobretudo quando o tema debatido era o Poema Épico e o objecto de debate era o de Camões. O testemunho dessa tensão latente capta-se no desabado que Inácio da Silva Valadares deixa escapar na parte final da sua terceira lição, quando volta à questão da proposição n' *Os Lusíadas*:

“Leaõ esta proposição em Homero, que já me tem excusado do trabalho de a recitar não só o melindre de algũ u ouvinte enfasiado da gloriosa rudeza e desalinho destes mal polidos commentarios, mas tambem o escrúpulo de lhe dar mais causas á sua murmuração. Que tambem neste docto paraíso há serpentes; neste nobilissimo jardim das Academias, entre as flores da sciência, e da fidalguia se occultaõ algũ uas aspides, que tomando a peor parte de seu significado (aspis enim scutum, et serpentem Græce significat) em ves de serem escudos que emparem, & defendaõ aos que gemem de baxo do immenso pezo do exercicio literario, querem antes ser feras, que, como se estiuesses nos areaes de Libia, desertos de toda a Humanidade, se convertem em nova especie de Basiliscos; porque se os Basiliscos envenenaõ tudo quanto vem, este terrivel genero de serpentes inficiona tudo quanto ouve.”<sup>1034</sup>

Deduz-se destas palavras que o espírito polémico desse dissídio não estava extinto, devendo a estrutura e a exposição destas lições ser analisadas em função de uma atmosfera onde dominava ainda a expectativa, na medida em que, por vezes, são de novo abordados temas anteriormente debatidos, depois de já terem sido aparentemente encerrados. Capta-se

---

<sup>1032</sup> Ms. Cod. CIX/1-2 da Biblioteca Pública de Évora.

<sup>1033</sup> *Idem, ibidem*, fl. 104.

<sup>1034</sup> *Idem, ibidem*, fls. 134-134v.

deste modo a acalorada discussão que o Poema Épico, ainda e sempre, provoca e a análise d’*Os Lusíadas* serve de pretexto para se abrirem novas perspectivas teóricas sobre a matéria.

Ainda que a primeira lição deste ciclo não refira sequer o nome do Poeta de Ferrara, nem por isso podemos deixar de a considerar pelo facto de funcionar como o ponto de partida das restantes e dela derivarem as linhas gerais do discurso que, depois, continuam as restantes intervenções. Deste modo, a partir de um paralelo estabelecido entre *Os Lusíadas* e a *Eneida*, vários são os aspectos sob os quais se procede a tal confronto: ao nível da acção (uma viagem marítima, um salto no desconhecido)<sup>1035</sup>, um herói de imediata identificação<sup>1036</sup>, a viagem como suporte estrutural de toda a diegese<sup>1037</sup>, a difusão da Fé em ambos os casos<sup>1038</sup>, o alargamento do território, a expansão do comércio e o domínio dos mares<sup>1039</sup>. Passando, de seguida, ao tratamento da figura do Herói, volta a aflorar-se a questão fundamental da identidade do verdadeiro herói do poema: se o título eventualmente remete para um herói colectivo (pelo que o autor da lição se alarga em elogios ao povo português segundo o modelo clássico de Aristóteles para com os atenienses), Vasco da Gama parece ser a figura central da acção principal; mas discute-se também se D. Manuel podia ser menosprezado, pelo facto ter sido sua a iniciativa da descoberta da Índia e Vasco da Gama não passar de um súbdito seu<sup>1040</sup>. Construindo toda a argumentação com base no discurso de Manuel de Faria e Sousa, o autor enumera as três objecções já por este expostas, que punham em causa a escolha da figura do navegador para herói da epopeia (nome pouco sonoro; ser vassalo e súbdito e não soberano; ser a acção da iniciativa de D. Manuel, que o mandou)<sup>1041</sup>. Remetendo para

---

<sup>1035</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 105-106.

<sup>1036</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 106v e ss.

<sup>1037</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 105.

<sup>1038</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 105v.

<sup>1039</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 105v-106.

<sup>1040</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 106v-107v.

<sup>1041</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 107v-108.

argumentos de natureza vária, mas em que é manifesto o recurso a exemplos retirados da *Iliada* e da *Odisseia* para a montagem da sua argumentação, Inácio da Silva Valadares esforça-se por demonstrar a falta de sustentação dos argumentos invocados pelo comentador camoniano, deixando entrever o reconhecimento de Vasco da Gama como a principal figura da epopeia<sup>1042</sup>.

O tema da segunda lição sobre Camões<sup>1043</sup> incide especificamente sobre a Proposição do poema. Iniciada a exposição com base nas críticas tecidas acerca da pouca originalidade desta parte da epopeia, por nela se seguir o modelo virgiliano, Inácio da Silva Valadares faz jus à sua erudição, recorrendo a múltiplos nomes das literaturas clássicas e modernas, como de resto faz em todas as lições<sup>1044</sup>, a fim de preparar o público para a explanação dos seus argumentos. E começa, como já havia feito, precisamente com os argumentos de Faria e Sousa, criticando a configuração da Proposição, e defendendo que nada se propõe quando se canta<sup>1045</sup>. É este o ponto de partida para expor o seu conceito de Proposição<sup>1046</sup>, para mostrar que o facto de seguir Homero e Virgílio, em nada diminui a qualidade do discurso épico, até porque “sendo o poema épico de genero demonstrativo ou laudativo [...], não somente conseguia o Poeta este intento, propondo nas duas estancias couzas illustres, senão dissesse

---

<sup>1042</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 108-111.

<sup>1043</sup> *Idem, ibidem*, fl. 114: Lição 5ª e discursos sobre Luis de Camoẽs, Em 3 de Fevreyro de 1686, Que Leo na Academia dos Generosos em Lxª, Convocada na Caza de Dom Ant. Alv'ez da Cunha, Ignacio da Silva Valladares.

<sup>1044</sup> Refere profusamente Homero, Hesíodo, Eurípides, Esopo, Carnéades, Platão, Aristóteles, Museo, Ptolomeu, Plauto, Séneca, Valério Máximo, Plínio, Ausónio, Virgílio, Juvenal, Salústio, Demócrito, Plutarco, Cícero, Quintiliano, Júlio César, Horácio, Lucano, Estácio, Pérsio, Tácito, Pompónio Mela, Santo Agostinho, S. Tomás, Cassiodoro, Julio César Escalígero, Angelo Poliziano, Francesco Guicciardini, Júlio Lípsio, Trajano Boccalino e Manuel de Faria e Sousa.

<sup>1045</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 117.

<sup>1046</sup> *Idem, ibidem*, fl. 119: “[...] Sendo a proposição parte do exórdio (como quer Cicero) e este seja inventado, não somente para captar-lhes a benevolência e fazer attentos, mas para fazer doces os ouvintes, preparando-os com hũa sumária explicação do que se ha de dizer, fora vicioso, e ridiculo modo de dar a entender e explicar o que se havia de tratar, usando em hum, ou dois períodos, em que se deve incluir a brevidade da proposição, de phrazes, extraordinarias palavras antonomaias, metonymias, hyoperboles,

depois da Proposição (como ensina Arystoteles no L<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> cap. 9<sup>o</sup> da sua Rhetorica ) nesta terceira estancia, com h ã a elegante amplificação, que erãõ mayores, que as mais grandes que celebra a historia e a poezia”<sup>1047</sup>. Ainda considerando que a Proposição não é parte essencial, mas dispensável em obras de curta extensão, segundo o parecer aristotélico, o perfeito poema épico, assim como o laudatório, por partilhar das características do género demonstrativo, possui plena liberdade nos Exórdios, em que se incluem a Proposição, a Invocação e a Dedicatória, já que nenhuma regra, norma ou preceito da Antiguidade prescreve os princípios por que se devem reger. E resume os traços fundamentais que definem a essência do poema épico, equacionando-os em função da Proposição: aí se trata da unidade de acção, da fábula, dos episódios<sup>1048</sup>, para concluir com a necessidade de uma estreita relação entre a acção principal e os episódios<sup>1049</sup>. Deste modo, a seu ver, Camões nas duas primeiras estâncias não só propôs, como soube propor bem<sup>1050</sup>.

A 6<sup>a</sup> Lição<sup>1051</sup> proferida por Inácio da Silva Valadares na Academia dos Generosos é dedicada a outro aspecto próprio do poema épico, que também Torquato Tasso contemplara nos *Discorsi*: o estilo. Logo no início, manifesta o autor algumas semelhanças com o “Prólogo”, de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, anteposto a *Virginidos*. É o

---

metaphoras, sonoras, que ainda que sejam resplandecentes, termos, ou Soes da Rhetorica, pola demaisada Luz, cegão, e deixão em trevas os olhos da intelligencia.”

<sup>1047</sup> *Idem, ibidem*, fl. 119v.

<sup>1048</sup> *Idem, ibidem*, fl. 120v –121: “Lei, e decreto he que o poema epico ha de ter por argumento: h ã a acção: porem naõ ha preceito de auctor classico, que obrigue a que somente essa unica acção se proponha no proemio. Alguns modernos inculcaõ o exemplo da proposição de Homero, e de Virgilio; os quaes pode ser que se lessem este poema, nos aconselharaõ, que seguíssemos o modo de propor do nosso Poeta: a razão he: por que sendo a proposição boa, h ã a breve recopilação de toda a fabula, materia da Epopeya: e sendo a fabula hum aggregado, e artificial composto dos episodios, que com a primaria e principal fazem h ã a só acção segundo a doutrina de Aristoteles na sua arte poetica: e todas estas acções como h ã a só propoem imitar o Poeta (como diz o mesmo Philosopho) seguesse, que aquelle poeta proporá melhor, que propuzer tudo o que propoz imitar.”

<sup>1049</sup> *Idem, ibidem*, fl. 121: “He acção sem os episodios como hum esqueletto sem carne; porque os episodios são os que lhe fazem o corpo: a proposição he como hum seu pequeno retratto, e pintura, ou breve informaçãõ e noticia.”

<sup>1050</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 120.

<sup>1051</sup> *Idem, ibidem*, fl. 124: Lição 6.<sup>a</sup>, em 14 de Fevreyro. 1686.

conceito de inspiração divina que preside à composição de um poema épico que volta a ser aflorado, para que o discurso depois se centre no tema nuclear do estilo.

“Supposto ter já Luis de Camões conseguido como mostrámos na Lição passada por favor do ceo, e liberalidade das Musas, as riquezas de hum engenho raro e a felicidade de hum entendimento divino, roga agora às mesmas Musas o accrescentem no posto de Poeta Heroico, que he o summo grao da perfeição a que pode chegar hum Poeta; e para este intento lhes pede hum são alto e sublimado, que é o vltimo requizito que conforme o voto de Horacio lhe faltava para ser despachado com a merce de tam honrado titulo, e glorioso nome.”<sup>1052</sup>

Deste modo, ao recuar no tempo e ao evocar nos primórdios da poesia a sua estreita relação com a música, recorda a filiação da poesia épica no canto de louvor e exaltação do poder de Deus, de matriz bíblica, como aliás Barbuda e Vasconcelos também refere, evidenciando a transcendência dos respectivos conteúdos. Despojada a poesia épica da vertente rítmica, assiste-se, em compensação, a um enaltecimento da expressão. Nesta sequência de ideias, não só se enumeram as variedades de estilo existentes em termos de quantidade (o sublime, o medíocre e o ínfimo), como em função da qualidade (brevíssimo; de justa grandeza; e difuso). Apesar da predominância do estilo sublime e elevado<sup>1053</sup>, a riqueza de um poema épico, do ponto de vista estilístico, depende da equilibrada oscilação<sup>1054</sup>, em função do respectivo conteúdo, recorrendo à aplicação da noção de decoro<sup>1055</sup>. Como tal, e recorrendo às expressões usadas por Inácio da Silva Valadares, a eloquência no Poema Épico acende no peito a chama do divino e abre na alma a estrada da virtude<sup>1056</sup>, pelo que toda a

---

<sup>1052</sup> *Idem, ibidem*, fl. 125.

<sup>1053</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 128: “Como pella mayor parte são couzas grandes, e pessoas illustres as que tem lugar nos Poemas épicos de nenhum estilo carece mais o Poeta heroico, que do sublime.”

<sup>1054</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 128v: “Mais seguro está aquelle a quem as Musas concederão a idea grandiloqua por que como não tem mais que subir não lhe he difficil o decer; o que tambem he facil ao que tem o estilo mediocre.”

<sup>1055</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 128: “[...] De todas essas formas necessita para as accommodar com decoro as materias de que tratta, com os costumes das pessoas que introduz nestes seus cantos.”

<sup>1056</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 132.

teoria do poema épico acaba por reconduzir o leitor ao fim edificante e moral, de que a literatura se reveste.

Entretanto, o tema encerra-se em estreita articulação com outro afim, de feição horaciana, muito apreciado na época: a correspondência entre poesia e pintura, já que no Poema Épico se inculcam aquelas admiráveis imagens de sublimes ânimos e grandes espíritos<sup>1057</sup>, como incentivos aos valores veiculados através da acção principal e, em íntima relação com ela, através dos episódios.

Assim, se esta teorização do poema épico é convergente com a de Tasso, e muitas das regras invocadas são quase explicitamente provenientes dos *Discorsi*, o certo é que, até ao momento, o nome do Poeta Italiano continua omissos e em nenhuma ocasião se verifica qualquer remissão, quer para os seus textos teóricos, quer para o seu Poema.

A quarta destas lições da Academia dos Generosos<sup>1058</sup> trata sobretudo da invocação e, como tal, aborda necessariamente o uso do maravilhoso mitológico. Numa altura em que se valorizava, ou, pelo menos, se defendia, o uso do maravilhoso cristão, não só se equaciona a questão sob uma perspectiva crítica, em função do que havia sido sustentado por Torquato Tasso, como se procura justificar, e simultaneamente mostrar, a perfeição alcançada no poema camoniano, apesar de a opção aí seguida ser manifestamente a oposta, na linha da tradição clássica. No entanto, é sob a lição de Vóssio, numa atitude muito mais radical do que aquela que aparecia representada pelo Poeta Italiano, que se perspectiva a apresentação deste assunto:

“Nestas duas estancias o nosso Poeta, imitando a Homero, e Virgilio, inuoca, e pede o socorro; e favor celeste, sem o qual nenhuma acção tem fausto principio: cobre esta superior inspiração com o veio

---

<sup>1057</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 132v.

<sup>1058</sup> *Idem, ibidem*, fl. 141: Lição 8ª e Discursos sobre Luis de Camões, Em 19 de Março de 1686.

Poético, e decente da metaphora das Tagides, Nimphas, ov Musas; divindades, que, ainda que fingidas, tem na poesia o principal, e mais frequentado templo. Não sei com que fundamento João Gerardo Vossio nas suas instituições poeticas prohihe aos Poetas Christãos todo o género de invocação. [...] *Nobis vero* (diz Vossio) *nemo in carmine rogandus, quem invocari Christiana religio non permittit*. Nas quaes palavras, como diziamos, prohihe todo genero de invocação aos Poetas epicos. Porque devendo ter o poema heroico o contexto fabuloso, e o assumpto verdadeiro: pelo que tem de verdadeiro; não se encõmda bem aos soccorros de hũ a Diuindade fingida; e pelo que tem de fingido entregase mal aos favores de hum numen verdadeiro.”<sup>1059</sup>

Sendo as Tágides, Ninfas e Musas metáforas inerentes à própria linguagem poética que representam esse processo criativo desencadeado pela inspiração, situada num plano superior, defendia o académico a necessidade de transfiguração da realidade em ficção poética e, como tal, entende que só sob a protecção divina tal procedimento poderá ocorrer. Nesta perspectiva, perante a possibilidade de ter de se submeter a uma divindade que invoca, parece ser preferível a protecção de uma entidade verdadeira, apesar da componente ficcional que a obra pode apresentar, porque se essa entidade for fingida, poderá escapar em parte a um vínculo pleno de representação exclusivo da realidade histórica -a que obra literária, na sua plena acepção, aliás, jamais corresponde. Deste modo, parte Inácio da Silva Valadares para a condenação de casos concretos de poetas conhecidos: Sannazaro e, curiosamente, Torquato Tasso.

“E assi com a mesma censura critica com que reprehende a Accio Sincero Sanazaro por pedir no seu elegante poema de *Partu Virginis* o patrocínio de Apollo, e das Musas, deve castigar a Torquato Tasso por invocar no seu Gofredo a Virgem. E com maior rigor, pois lhe dá o titutlo de Musa e o repete em muitos lugares: e não contente com solicitar a poderosa protecção da Raynha dos Anjos se val do patrocínio de Febo em hum dos seus Cantos, do que já foi notado por seu illustre commentador Scipião Gentil. Mas isto ou foi descuido da condição daquelles, de que se não liurarão os grandes hom ã es: ou foi cuidado, e advertencia que lembrou ao Tasso, que não somente era Christão, mas tambem poeta.”<sup>1060</sup>

---

<sup>1059</sup> *Idem, ibidem*, fl. 142-142v.



Se a condenação de Sannazaro se fundamenta na clara invocação de uma divindade pagã no contexto de um poema de assunto cristão, a de Tasso justifica-se apenas pela promiscuidade verificada entre o maravilhoso cristão e o maravilhoso pagão. Se é de louvar a invocação superior da Virgem, já parece de condenar o seu tratamento por Musa, já por uma questão de desrespeito, já por porque assim se via colocado a par de Febo, invocado a meio do poema. Neste caso explícito, se Tasso se afirma como poeta cristão pela invocação que elabora para o seu poema, revela-se simultaneamente um mestre neste domínio da criação poética, ao introduzir Febo no discurso, sabendo tirar partido das ficções mitológicas da tradição literária greco-latina. Partindo desta perspectiva, justifica-se, valorizando-a, a opção de Camões: não sendo menos cristão que os poetas citados, e recorrendo a assuntos tão sérios quanto os dos restantes, faz valer o artificioso fingimento da Fábula como puro adorno e enfeite da acção. Corroborando tal argumento, enunciam-se ainda os casos mais flagrantes onde a invocação das Musas pagãs menos se justificaria, como é o caso dos Doutores Sagrados quando se propõem tratar de temas de natureza religiosa, mesmo quando se faz sentir ao leitor que as Musas não passam de entidades fictícias e apenas comportam um valor exclusivamente estético. Argumenta-se ainda, e de igual modo, remetendo para o uso que se faz dos nomes dos deuses pagãos, tendo em linha de conta o enriquecimento do vocabulário das artes, ciências e restantes disciplinas, por se inserir-se na mesma linha<sup>1061</sup>.

Por outro lado, aponta-se a interpretação proposta por Manuel de Faria e Sousa, na peugada de Manuel Correia, atrás referidos, e que vinha no sentido de desmontar o uso da mitologia pagã no poema camoniano, muito particularmente na invocação<sup>1062</sup>. No entanto, no

---

<sup>1060</sup> *Idem, ibidem*, fl. 142v.

<sup>1061</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 143.

<sup>1062</sup> *Idem, ibidem*, fl. 143v: “[...] Diz que Luis de Camões invoca as Damas de Lisboa, que aqui se entendem pellas Tagides, ou Musas. Para conformar isto recolheo de varios Poetas, e tambem do nosso algũ us

entender de Inácio da Silva Valadares, não só é descabida essa argumentação, como forçada e sem fundamento<sup>1063</sup>, levando-o a questionar:

“Que tem que ver o amor fraterno e da Patria, sempre pio, e sempre puro, com os desordenados affectos de Cupido, e o ocioso galanteo de Madama Izabel, que com demais curiozidade foi descobrir M.el de Faria, na methathesi, ou anagrama de Beliza?”<sup>1064</sup>

Nesta ordem de ideias, enriquece Silva Valadares a sua Lição, expondo a sua concepção de Poeta Épico, que aproxima da de Herói:

“E se na opinião de graves aucthores, ha de ser o Poeta épico, bom, honesto, & virtuoso; & na doutrina de todos, ao menos ha de ter sabedoria, e prudencia, que esta he aquella discreta, e judiciosa furia, que pede o nosso Luis de Camões quando diz

*Daime h ã a furia grande*

Que na verdade então tem mais juizo, quando está mais fora de si o Poeta, viuendo com o entendimento alheo, uistindosse dos affectos, e costumes daquelles que imitão; transformandose hora em hum Capitão, hora em hum Philosopho, hora em hum ministro togado, e nas mais pessoas que introduz no seu poema: e se como digo ha de ser o Poeta sabio e prudente, porque o seu intento não he só deleitar, senão aproueitar ensinando, não sera couza indigna e ridicula, quando quer representar a pessoa de Philosopho (que a ha de representar muitas vezes) e se quer sentar como juiz, e chamar a h ã a Dama delicada, com menos annos, que desdéns, e melindrez, cuja livraria são pentes, espelhos, papeis de cor, e cartas de alfinettes, cujo estudo são fitas, pastilhas, agoas de cheiro, e outras bagatellas, chamar digo a esta tal Dama, que lhe assista; e encaminhe e guie os rasgos da Pluma com que ha de condenar as torpezas, e sentenciar a cauza da Gloria pellos asentos ?”<sup>1065</sup>

Além das características apontadas ao Poeta Épico, ele também um repositório de virtudes, que projecta no Herói, ou, em sentido inverso, que dele é um reflexo – bom, honesto,

---

lugares; que aqui não tem lugar; por serem de assumptos amorozos; e destrahidos; dos quaes se não argumenta bem para o severo, greue e Heroico da Poesia epica. Quernos persuadir, que o mesmo Camões se declara e diz que as Tagides são as suas Damas: e para este intento.”

<sup>1063</sup> Inácio da Silva Valadares monta a sua argumentação contra a interpretação de Faria e Sousa, recorrendo à datação da própria invocação, ou seja numa fase adiantada da vida do Poeta, certamente já pouco dado a amores carnaes (“aquellas amorozas Loucuras, e tam vãos como infelices divertimentos”, nas palavras do académico, in: *idem, ibidem*, fl. 145), e mais atido a uma concepção amorosa de teor platónico, como a seguir analisaremos com mais pormenor.

<sup>1064</sup> *Idem, ibidem*, fl. 145.

virtuoso, sábio, prudente –, sabendo assumir e coordenar diferentes papéis, necessários para justamente poder avaliar as atitudes alheias, dispõe, em contrapartida, o Poeta da possibilidade de usufruir da liberdade poética de transfigurar a realidade. Se não é muito diferente o modo como Tasso fala do seu modelo de herói, sobretudo quando trata da virtude, da prudência e da sabedoria, acrescenta, por outro lado, Silva Valadares a possibilidade que o Poeta tem de metamorfosear uma figura de mulher real, seja qual for a sua condição, numa musa inspiradora<sup>1066</sup>.

Por outro lado, seguindo os conselhos de Cícero e Quintiliano, partilha a ideia de que o exórdio apenas deverá ser redigido depois de elaborado as restantes partes do poema. Feitos os cálculos convenientes, conclui Silva Valadares que, na altura da composição d'*Os Lusíadas*, Camões se encontraria em idade mais adequada a amores “abstractos de Platão”<sup>1067</sup>, do que de outra natureza, e, tanto mais, se o seu carácter de perfeito poeta épico se pudesse encaixar no perfil atrás esboçado. Apesar de tudo, não se exime a considerar que Luís de Camões, nesta idade, ainda fosse um discreto cortesão e, por conseguinte, “sem ofensa da honestidade, adorar os rigores e os desdêns da Belleza”<sup>1068</sup>. A fim de melhor solidificar a sua argumentação, recorre o Académico à autoridade de Torquato Tasso, fundado no seu conhecimento da *Gerusalemme Liberata*, e elegendo-o como um verdadeiro mestre na arte amatória:

---

<sup>1065</sup> *Idem, ibidem*, ls. 145-145v.

<sup>1066</sup> Naturalmente que esse conceito tão chão de Musa longe se encontra daquele que a idealiza e a transforma numa deusa do Parnaso, com atributos anteriormente apenas atribuídos a uma divindade – e disso tem consciência Inácio da Silva Valadares quando afirma, in: *idem, ibidem*, fls. 145v-146, numa atitude provocadora: “A quem não escandalizará a indecência de ver por ordem, e mandado de hũ a donzella no Theatro da Poezia leuantaremse Thronos em que se coroam virtudes, e merecimentos ergueremse Tribunaes donde saya com barço e pregão a hypocrisia; a assoitar o temor, e negligencia; a enforçar a avareza, e a vaidade, a queimar a incontinença, impiedade, e perfidia: fabricaremse cada falsos onde se de garrote a gula; se degolem demasias; ostentações, e gastos superfluos; se quebrem e fação em pedaços as estatuas da soberba, e da tirania. Onde enfim todos os mais vícios se exponhão com vergonhoza ignominia e a terna infamia aos olhos de toda a posteridade.”

<sup>1067</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 147.

<sup>1068</sup> *Idem, ibidem*, fl. 147.

“O Amor humano tem muito de Epicureo, e material. Este fogo com azas, não se atea senão na correspondencia: Voa e desaparece, se o não detem e embaração as linhas dos afagos; e das carícias, e não são bastantes para o prenderem os poderosos laços da formozura, senão forem cevados com o favor, e carinho: porque como discretamente disse Tasso

*Ritrosa beltà, ritroso core*

*Non prende, e sono iuezzi esca d'amore.* (Tasso, cant. 2, est. 20)

Não são logo estas Tagides aquellas Nimphas, que habitão nas cidades, senão aquellas que no retiro do campo, como Clorindas, inimigas das delicias de Hymeneo, & dos caminhos, que conduzem à sociedade, e aos despozorios, às feras parecem homẽes, e aos homẽes parecem feras.”<sup>1069</sup>

E todo este raciocínio de marca neoplatónica, para mostrar que a pureza apenas se conserva afastada do trato da sociedade – num discurso que adquire contornos pré-rousseauianos –, mas em que as imagens tassianas são utilizadas, para além da função poética de que inegavelmente se revestem, simultaneamente com um fim demonstrativo, uma vez que são em pleno aproveitadas para a argumentação desenvolvida acerca da natureza das Musas inspiradoras.

Negando, pois, a interpretação de Manuel de Faria e Sousa<sup>1070</sup>, defende Silva Valadares um conceito de inspiração superior e de feição divina, traduzida pelo seu teor prudente e discreto, assim como pelo merecimento das suas mercês – que Luís de Camões modestamente solicita para ver ampliada a sua veia poética:

“Diz que este engenho não he plebeo, e vulgar, senão raro e celeste, qualidades que se explicão naquelles dois adjectivos (novo/ ardente) novo, que quer dizer raro, ardente que significa celeste.

---

<sup>1069</sup> *Idem ibidem*, fls. 147-147v.

<sup>1070</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 148-148v: “Estas Nimphas não são aquellas donzellas cortezãas, e ociosas, que deixão o bastidor pella janela: e não usão de outras almofadas que das dos estrados, leitos, liteiras, e coches. Mas são aquellas que em honesto e precioso trabalho de versos correntes, e numerosos entendidos pellas agoas, que matizão com o ouro fino das sentenças figuras, & tropos, e mais riquezas da eloquencia, entendidas pelas areas do Tejo, compoem a formozza tea, e inestimável contextura de hum poema que como o lauor da Proserpina em Claudiano, que era digno de ser offerecido a sua Mae Ceres, mereça ser entregue a memoria que he a Mae destas Nimphas.”

Este he aquelle Calor celeste que no coração he vida, na phantazia he alma; chamase calor, não porque o seja senão pella sua suttileza, e actividade, porque (como diz bem o grande João Pico Mirandula) assi como a candor da luz não he branco, nem he negro, e animando e dando vida a estas cores tam diversas no negro parece negro, e no branco se mostra branco, com tudo havendo de lhe dar algum adjectivo ha de ser aquelle accidente alvo, a que he mais semelhante esse candor.”<sup>1071</sup>

E encerra esta parte do discurso sobre a inspiração, a natureza das Musas, e a sua matriz pagã ou cristã, reconhecendo que o resultado dos seus “serviços” reflecte o mérito dos Poetas, que perdurará pelos séculos fora enquanto houver apreciadores dignos de os compreenderem:

“A qualidade dos seus serviços [...] não só são thesouro, senão tambem honra, credito, reputação da Republica das Musas, gloriosos trabalhos, que serão sempre com admiração estimados emquanto houver pastores discretos, e cortezões doctos.”<sup>1072</sup>

A quinta e última Lição sobre Camões em 19 de Março de 1686<sup>1073</sup>, tratou das armas e das letras, declarando o orador esforçar-se por resolver a questão a favor das letras<sup>1074</sup>, não obstante ter plena consciência de que, na Academia, tal atitude poder despertar alguns incómodos nos ouvintes, especialmente nos que eram dados ao ofício das armas<sup>1075</sup>.

---

<sup>1071</sup> *Idem, ibidem*, fls. 149-149v.

<sup>1072</sup> *Idem, ibidem*, fl. 149v.

<sup>1073</sup> *Idem, ibidem*, fl. 151: Lição 9 e Discursos sobre Luis de Camões, Em 19 de Março de 1686.

<sup>1074</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 152-152v: “Depois de ter rogado às Musas Luis de Camões que lhe concedessem engenho adornado das qualidades, que nas Licções passadas temos considerado e advirtido com prolixo estudo, vltimamente se declara, que para cantar acções Heroicas, lhe não convem são de fruta, ou avena, senão espirito, e alento de Clarim bellico. Não quer estillo brando, e sutil, proprio da Grecia, senão masculino, e cheo, natural da antigua Roma, e que tenha mais sangue, do que demasiada lima, de todo inutil ao seu intento, que he mover os affectos: porque a oração muito delgada, e sutil a qualquer resistencia do animo ou se torce ou se quebra.

[...] Duvida [Luis de Camões] se os versos, obras do engenho ainda tam illustrado como o seu, darão cabal satisfação do empenho do seu Canto, que são as obras militares, deixando em questão se he mayor o preço destas, do que a excellencia daquellas, da ocasião de pormos em publico aquelle antigo, e nunca decidido problema, em que se disputou, mas não se concluiu quaes erão mais nobres, e mais excellentes, as Armas, ou as Letras.”

<sup>1075</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 153: “Bem vejo a variedade dos affectos com que recebem esta proposta os animos dos que ouvem, vestindose cada hum das cores da sua profição. Porem como todos os que illustrão esta avla, como Academicos são doctos, e como Generozos esforçados, pella parte que tem de sabios, os conçidero

Mantendo-se, desta vez, mais afastado dos argumentos de matriz tassiana, desenvolve o seu discurso evocando múltiplos autores clássicos, na generalidade já anteriormente referidos, como Salústio, Plutarco, Carnéades ou Eurípides e Tácito, e parte do princípio de que apesar de as armas serem consideradas uma arte mecânica, nem por isso deixam de ter a sua nobreza, rivalizando com as letras por poderem alimentar a ambição da posse das insígnias da Majestade (a púrpura, a coroa e o ceptro)<sup>1076</sup>.

Jogando, no entanto, com as qualidades enunciadas por Tasso para a definição do perfeito cabo de guerra, representado por Godofredo, não foge muito quanto ao modo de apresentação do monarca, que se deve distinguir não pela força das armas, mas pela prudência, pela sabedoria e pela justa administração da justiça.

Depois deste exórdio, divide-se a lição em duas partes distintas, abordando a primeira “o engano, pouca duração, e perigos do Estado Real”<sup>1077</sup>, bem como os perigos a que os monarcas se expõem e o cruel destino que muitas vezes os espera<sup>1078</sup>, para concluir com extensas considerações sobre a dignidade de Imperador, título de origem militar, que implica mais um profundo conhecimento das Artes e disciplinas, com base nas quais alcança o domínio dos homens e das armas, do que o uso da força bruta das armas<sup>1079</sup>. Depois de passar a enumerar exemplos, quer pela afirmativa e pela negativa, centra-se em Júlio César,

---

tam parciaes, e declarados pella opinião que sigo, que creio, ja se converte nelles em lisonja o intento da persuasão.”

<sup>1076</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl. 154v: “Só contendem as Armas, e as Letras pella verdadeira honra, e não he a pendencia pelo que he o Imperio materialmente tomado: Pois nenh ã u Rey foy occupação da Famma por Monarcha, seão por juis prudente, e por capitão sabio.”

<sup>1077</sup> *Idem, ibidem*, fl. 155.

<sup>1078</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 159-159v: “E que he a Coroa seão hum rico trabalho, hum luzido desvello, hum preciozo receo; Não ha em sua circunstancia (como pondera hum grande politico) perola, que nnao seja gota de suor, não ha rubi, que não seja gotta de sangue; Mais fino, e mortal veneno se esconde, e dissimula no Ouro da Coroa,, que nos Anneis de Demosthnes, de Cleopatra, e de Hannibal. Por isso, muitos com prudente, e nobre desprezo não quizerão aceitar a oppa real, que se lhes offerecia. Outros com louvavel resolução a despirão como Carlos Quinto, e Deocleciano, trocando o fausto da dannozza purpura pella humilde cultura das innocentes rosas dos jardins de Salona e vera de Placencia.”

<sup>1079</sup> Cf. *idem, ibidem*, fl.161v: “[...] A melhor victoria he da Arte, e não de Marte.”

enquanto exemplar chefe de armas e autor de prestígio, legando aos vindouros não apenas o registo dos seus feitos, mas também um repositório dos conhecimentos científicos e literários do seu tempo. Embora em termos diferentes, verificar-se-à que esta concepção de herói não se distingue muito daquela que Tasso expõe e defende como suporte da personagem de Godofredo, comandante das tropas cristãs na *Gerusalemme*.

E assim se abre a segunda parte da lição, já que os livros são o reflexo dos homens que os compõem, pois não é só o canto das vitórias que pode inspirar a composição de uma obra, mas também a derrota ou a perda subsequente do esplendor passado, pela dor que provoca<sup>1080</sup>. É o que acontece n' *Os Lusíadas*, autêntico repositório da memória das glórias alcançadas no Império Português do Oriente. E com base neste riquíssimo acervo histórico, compreende-se a necessidade de colocar a inspiração do Poeta naquele mesmo nível para assim poder compor um Poema Épico perfeito<sup>1081</sup>. Não fazendo depender a qualidade e o sucesso do Poema exclusivamente das influências dos astros ou dos elementos da natureza através da índole do Poeta, Inácio da Silva Valadares encerra esta lição e, por consequência, o ciclo de lições na Academia dos Generosos com a valorização do engenho, do furor da inspiração<sup>1082</sup>. Mas tudo

---

<sup>1080</sup> Cf. *idem, ibidem*, fls. 167-167v: “Se Eneas não pode sem lagrimas contar a Dido a destruição de h ã a cidade da Azia, com que dor, e magoa cantaremos nos a perda daquellas duas illustres partes da Azia, e Africa, das quaes a valentia dos Portuguezes laurou hum tam magnifico, e opulento Estado, Reyno, Imperio; que por commercio, dominio e tributo se estendia a mais de quatro mil legoas (nelle contavamos trianta e tres Monarchas tributarios, vinte e nove cidades cabeças de provincias, alem de innumeraveis lugares, praças e fortalezas).”

<sup>1081</sup> Cf. *idem ibidem*, fl. 169v: “Porem, como a phantasia depende do corpo, sera nobre, ou plebea, segundo as boas ou ruins qualidades que esse corpo tiuer; Estas attribuem hu ã s com os medicos a varia mistura, e composição dos quatro elementos, outros com ptolomeu e oputros astrologos. A que se inclina Santo Tomas no livro 3. Contragentes (?), cap. 8, deriuão das influencias fauoraueis das estrellas a fidalguia de hum engenho illustre. Este he o engenho de que fallamos. Este he aquelle Numen aquelle spirito poetico, e celeste de que os astros fazem merce aos Poetas.”

<sup>1082</sup> *Idem, ibidem*, fls. 171v-172: “Não duvido, que tendo toda a symetria, que lhe dá a grammatica, todas as cores que lhe dá a rhetorica, resultara formozura em hum poema epico: porem esta formozura não he galanteada dos Cortezões do Parnaso: porque nem move, nem rende.[...] Falta a estas formozuras poeticas aquelle nectar, aquelle açúcar celeste, aquella alma, aquella valentia, aquelle occulto Imperio, que com suave violencia ensinuandose nos animos move como quer os affectos. Esta animada beleza só se acha naquella dama, digo, na verdadeira epopeia, filha legitima daquelle engenho que for tam divino como raro.”

isso em equilíbrio com a *technê*, a arte, sem que a inspiração se torne escrava dos preceitos, códigos e princípios que normalizam a composição do Poema Épico:

“São os preceitos como os conselheiros, prudentes, e sempre acautelados que nunca querem arrojarem o engenho, e fiar os intentos, da fortuna: porque temem (e com razão) que ao seu voto se attribua o mau successo.

Este engenho como o Príncipe, ouveos, e por si se resolve: E como não pode aver cousa excellente e famosa sem perigo, e risco; em virtude de suas inspirações, desprezados os principios, sobe ao altissimo monte da fama e da gloria.”<sup>1083</sup>

Deste modo, centrando-se apenas no exórdio do Poema, Inácio da Silva Valadares compõe um ciclo de lições que formam uma unidade, abordando em todas elas a globalidade da teoria da Epopeia e trazendo ao debate as questões relativas à proposição, à invocação, ao uso do maravilhoso pagão ou cristão, às características do herói épico, à natureza do estilo ou ao tema da aliança das armas e das letras. Tudo quanto é formulado se harmoniza numa teoria geral do Poema Épico, onde o autor faz confluír toda uma vasta gama de leituras, da qual Torquato Tasso não podia estar ausente. Se, na realidade, apenas na quarta lição (a 8ª Sessão da Academia do Generosos, do ano de 1686) o Poeta italiano é explicitamente citado, e sempre enquanto autor da *Gerusalemme Liberata*, a propósito da invocação dirigida à Virgem, do uso do maravilhoso cristão e pagão no Poema, ou da criação das figuras de Clorinda e Armida, enquanto mestre dos segredos da arte do amor, na realidade a sua presença faz-se sentir em muitos mais passos, como, por exemplo, quando se aborda a caracterização do herói (e do próprio Poeta). Por conseguinte, como acima afirmámos, se ainda se deduz a existência de uma certa tensão no ambiente da Academia, sem que surjam facções claramente delineadas, incondicionalmente a favor ou vozes mais críticas perante o Poeta Português, no que diz respeito a Torquato Tasso, somos levados a concluir que este



havia deixado de representar o modelo de Poesia Épica que competia com o d' *Os Lusíadas*. A sua teoria estava perfeitamente apreendida e articulava-se harmoniosamente num todo, num novo complexo em que os códigos do épico surgiam revistos e enriquecidos com os debates e as polémicas. No entanto, como se depreende também destas lições, a *Gerusalemme Liberata* tornara-se um poema épico de referência, citado vezes sem conta, tal como a epopeia camoniana, o que mostra como se reconhecia a sua importância no panorama das nossas letras na segunda metade do século XVII.

Outro bom reflexo das discussões sobre a epopeia, sustentadas nas academias portuguesas deste período, são as lições proferidas pelo P.<sup>o</sup> Francisco Leitão Ferreira, na Academia dos Anónimos, previamente designada de Inomináveis, muito embora este autor também fosse membro da Academia dos Generosos e da Arcádia Romana<sup>1084</sup>. Reunidas posteriormente pelo autor em dois volumes, constituem a *Nova Arte de Conceitos*<sup>1085</sup>, editada, respectivamente, em 1718 e 1721<sup>1086</sup>.

Nas lições contidas na obra e nas quais se dedica sobretudo a definir e a tratar do conceito engenhoso, analisando o discurso poético e dando primazia ao estudo da metáfora<sup>1087</sup>, o autor não esconde a importância que determinados autores tiveram na

---

<sup>1083</sup> *Idem, ibidem*, fl. 172v.

<sup>1084</sup> Na Censura do P.e M. Rafael Bluteau, Qualificador do Santo Ofício, sobre esta obra, in: Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 2 Volumes, Lisboa, na Officina de António Pedrozo Galram, 1718 e 1721, pp. [21]-[27], a pp. [26] – [27] lê-se o seguinte: “Não se podia esperar menos do glorioso alumno de duas nobilissimas Academias; da Academia dos *Generosos*, onde cada sua lição foy huma modesta ostentação da generosidade do seu espírito; & da Academia dos *Anonymos*, por não dizer dos *Innominaveis*, porque os Academicos de tão grande nome, não póde quadrar privação de nomes, senão por falta de termos expressivos da vastidão das suas excellencias.”

Sobre a sua nomeação para a Academia da Arcádia, de Roma, e para a Academia Real da História, veja-se Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, vol. II, p. 170, e Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, Vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859, p. 415.

<sup>1085</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 2 Volumes, *loc. cit.*.

<sup>1086</sup> Sobre esta obra, consulte-se o aprofundado estudo de Aníbal Pinto de Castro, em *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, *loc. cit.*, pp. 143-227.

<sup>1087</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 162 e ss, assim como p. 197 e ss.

composição destes textos<sup>1088</sup>. Como Camões e outros, Tasso surge aí inserido, não tanto na qualidade de teorizador, mas sobretudo através da sua obra poética, proporcionando exemplos esclarecedores dos aspectos que o autor vai abordando<sup>1089</sup>.

Na quarta lição, ao tratar das “operações do entendimento, da praxis para as operações realizadas visando o conceito intrínseco, e do modo como o entendimento forja o conceito intencional”, transpõe estas operações do âmbito conceptual para a locução verbal, para depois concluir com a definição de conceito intencional e verbal, tendo em vista conduzir o leitor/ouvinte ao que lhe interessa aprofundar de seguida: a variedade de discursos e estilos. Tasso surge aí referido pela primeira vez, na parte em que se aborda a locução verbal, quando trata de referir a necessária relação de continuidade e até a conveniente proximidade entre o conceito e a sua expressão verbal:

“De modo, que quem quizer explicar, & exprimir algum conceyto de seu animo, deve executallo por meyo de palavras significantes, imitadoras, & representativas dos pensamentos; pois sendo estes imagens dos objectos extrinsecos, & a locução vocal, imagem daquellas imagẽs, he sem duvida, que tanto mais propria, & parecida ficará a que tanto mais propria, & parecida ficará a correllação de hum com outro idioma, quãto mais semelhante for a imagem ao imaginado: pois grande absurdo seria, diz Torquato Tasso, (de quem o tomou Cascales) fazer, que a estatua de Venus representasse, não a graça, & belleza da mesma Venus, mas a ferocidade, & rigor de Marte.”<sup>1090</sup>

---

<sup>1088</sup> Tesouro surge logo como o primeiro e mais importante, seguido quer de autores clássicos, como Aristóteles, Longino, Cícero, Quintiliano, Hermógenes e Demétrio, a par das Escrituras Sagradas, quer de outros modernos como Gracián, Juglares, Masenio, Bouhours, Boilleau, Rapin, Muratori, Pallavicino, Garofalo e Scaligero.

<sup>1089</sup> Sobre a presença de Tasso na obra de Leitão Ferreira, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., p. 190: “Maior relevo assumem, porém, as obras de Torquato Tasso e de Marino. Do primeiro aproveitou os *Discorsi dell’Arte Poetica et in particulare del poema eroico*, embora em segunda mão, através das *Tablas poéticas* de Cascales, já referidas; acusa-o, é certo, de inflação na metáfora, mas aponta outros passos da *Jerusalém Libertada* para exemplificar a comparação (engenhosa e multiplicada) e o bom uso do epíteto”.

Veja-se ainda Aníbal Pinto de Castro, “La Teoria Poetica Italiana e la Formazione dei Codici Letterari del Barocco Portoghese”, loc. cit., sobretudo pp. 326 – 327;

<sup>1090</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Vol. I, p. 85.

À margem, Francisco Leitão Ferreira remete para “Tasso nos disc. do Poema heroic.” para não deixar dúvidas quanto à origem da imagem utilizada. Representam os *Discorsi*, assim utilizados, não propriamente uma fonte de informação, mas um exemplo pela competência expressiva com que traduzem claramente as ideias que o autor pretende desenvolver. E conclui:

“E na verdade reparou bem hum, & outro; porque a escuridade, que muytas vezes encontramos em perceber os conceytos alheyos, (vicio de que trataremos em outra exposição) resulta da impropriedade das vozes, & termos com que se explicaõ, ou da desconveniencia dos tropos, & frases de que usaõ; ou tambem da profundidade dos pensamentos, a que se não proporciona a energia das palavras, como bem advertio Cicero, dizendo estas: *Fieri potest ut rectè quis sentiat, & id, quod sentit, politè eloqui non possit.*”<sup>1091</sup>

E se, a partir deste momento, se alarga em considerações sobre o conceito de imitação, como, aliás já referimos<sup>1092</sup>, não obstante as críticas esboçadas, reconhece neste princípio um suporte fundamental na produção épica deste período que, como tal, é valorizado, por constituir um estímulo para a criação e composição de novas obras. Por esse motivo, ao apresentar um exemplo ilustrativo do facto, não deixa de recorrer à obra tassiana pelo modo transparente como o Poeta fora levado a proceder:

“Admiravel prototypo de engenhosa metafora foy o pensamento, ou lisonja, com que Virgilio disse no proemio da georgica, que a Deosa Thetys comprára tal vez a preço de todas as suas ondas para genro ao Emperador Augusto: *Teque sibi gerenum Thetys emat omnibus undis:* & istofoy pronunciallo senhor da navegação, & mares; alludindo o Poeta ao antigo costume de comprarem os pays das desposadas os genros, com o dote, que davão a suas filhas, ainda que a outro rito o attribua Servio.

De tres Poetas sabemos que imitáraõ este lugar; Bernardo Tasso, & Torquato seu filho na Italia, & Luis de Camões em Portugal: mas qual delles o executou, ou com mais ventagem entre si, ou com excesso mayor ao imitado, examine-o, & julgue-o o Tribunal de Apollo, que eu sómente o que farey, será tresladar, & apenas ponderar a imitação de cada hum.

---

<sup>1091</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 85-86.

O exemplar Virgiliano diz: Duvida-se se Thetys (ò Cesar) vos comprará com todas as suas aguas para genro: *Incertum teque sibi generum Thetys emat omnibus undis*: isto he. Não he certo, se qual Neptuno reynareis nos mares, dispondo a vosso arbitrio das tormentas, & dando leys aos navegantes.

Bernardo Tasso tresladou no Amadiz: Com todo o mar o queriaõ comprar por genro Thetys, & o Oceano:

*Elo vorrian per genero comprare,  
Tetide, el' Ocean con tutto il mare.*

E o que fez nesta imitação, foy determinar a incerteza, que propoz Virgilio, com o desejo de Thetys, & do Oceano, & mudar a methonimia, pondo o mar eplas ondas todas.

Torquato Tasso imitando a metáfora, seguindo a allusaõ, & mudando de comprador, disse que *Otho comprara com largo dote a Alberto para genro. Genero il compra Otton con larga dote*: onde não vemos do exemplar mais semelhanças, que as dicções, *genro*, & *compra*, servilmente tresladadas.”<sup>1093</sup>

Difícilmente ao longo de toda a obra, se voltará a encontrar um passo em que Leitão Ferreira volte a estabelecer um paralelismo tão flagrante entre Tasso e Camões. Apesar de declarar inicialmente que não se atreverá a adiantar qualquer juízo de valor sobre qual dos poetas realizou a melhor imitação de Virgílio, limitando-se a transcrever os excertos a considerar na comparação e a deixar tal ponderação ao leitor, o certo é que, pela adjectivação usada e pela atenção dedicada a cada um dos poetas, se verifica com facilidade qual o poeta que o autor privilegia. Se de Bernardo Tasso regista o traslado do passo latino no *Amadige*, sem se alargar em comentários, exceptuando a referência que faz à metonímia aí introduzida, a propósito de Torquato Tasso, mostra a adaptação da metáfora em causa ao novo contexto, valorizando, no entanto, os elementos trasladados, muito embora os considere como uma imitação servil. A propósito de Camões, alarga-se em considerações, deixando transparecer a superioridade do Poeta no domínio da técnica da imitação:

“Luis de Camões na declaração da *Lusiada*, fallando com o seu Mecenas, imitou a Virgilio com tal felicidade, que não só emparelhou cõ elle no espirito, mas excedeo-o no pensamento, & aos outros na

---

<sup>1092</sup> Vide supra, p. 86-87.

<sup>1093</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 165-166.

imitação. Hum dos gloriosos titulos dos Monarcas Portuguezes, he chamarem-se *Senhores da navegação, & mar*, do qual titulo mais justa, & devidamente podia blazonar ElRey D. Sebastião, a quem Camões dirigia o seu Poema, que Augusto Cesar, a quem Virgilio invocava na Georgica: Virgilio fez da metáfora lisonja, & Camões demonstrou a verdade na imitação: & por isso vendo, que semelhante conceyto era improprio ao poder de Augusto, & muy congruente à magestade do seu Rey, emendando na copia o exemplar latino, converteo em prototypo o treslado Portuguez, & disse deste modo:

*Thetys todo o ceruleo senhorio  
Tem para vòs por dote aparelhado,  
Que affeyçoada ao gestobello e tenro,  
Deseja de comprarvos para genro.*

Nesta pois tão livre, & avantejada imitação, vale mais o *Ceruleo senhorio*, que expressou Camões, que o *omnibus undis*, que encareceu Virgilio; & o tutto il mare do primeyro Tasso. E he muyto mais pathetica a compra de Thetys affeyçoada, & só, que a de Otho, pendente do interesse, & a da mesma Thetys, junta com o Oceano: & estou em dizer, que se Virgilio chegára a ver esta imitação, ou havia de retocar o seu prototypo, ou gloriarse de tal imitador. Demos pois a Camões, por exceder, & comprehender a todos, aquelle elogio, que a Estilicon dava Claudiano, & digamos-lhe com elle: *Quæ diuisa beatos efficiunt, collecta tenes.*<sup>1094</sup>

Não podia, pois, enunciar-se juízo mais claro. Se, decididamente, parece persistir a concorrência de modelos, Camões surge como um autor modelar, privilegiado em relação a Tasso, não enquanto representante de uma nova concepção épica, mas pelo facto de dominar com maior destreza o princípio da imitação. Mais adiante, esta opinião reemerge quando o autor pretende ilustrar algumas das regras usadas, para que as imitações não pareçam furtos ( técnicas que designa de “mutação”, de “contrário” e “semelhante”<sup>1095</sup>). É assim que na lição oitava, quando se trata da estratégia da mutação, antes de apresentar um excerto do poema tassiano e para mostrar como dele se servira Gabriel Pereira de Castro, sublinha o modo como Camões soubera aproveitar esta estratégia para compor a figura do Adamastor, tendo em mente a carta de Ariadne a Teseu, das *Heroidas*, de Ovídio<sup>1096</sup>. Não tão conseguido surge o passo da *Ulisseia*, em que o modelo é retirado da *Gerusalemme Liberata*, o que leva

---

<sup>1094</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 166-168.

Francisco Leitão Ferreira a afirmar que tal exemplo não deixa de ser um caso de imitação servil:

“Descrevendo Tasso na sua *Liberata* ao Príncipe Reynaldo de Este, a quem fez co-heroe da Conquista sacra, diz que quem o visse envolto nas armas fulminar mortes, & ruínas, o julgaria pelo mesmo Marte; mas se levantando-lhe a viseyra do elmo, descobrisse o juvenil, & delicado rosto, o imaginaria Cupido:

*Se'l miri fulminar, nell'arme auvolto,  
Marte lo stimi; Amor si sucopre il volto.*

Imita este pensamento Gabriel Pereyra de Castro na sua *Ulyssea*, & fallando com ElRey Filippe IV, a quem a dedicou na primeyra edição, muda-o deste modo:

*Que armado, filho pareceis de Marte,  
E Adonis desarmado, em ferosura.*

Onde se vê que sendo o conceyto hum mesmo na substancia, o não he no individuo; porque *Marte*, & *filho de Marte*, *Amor*, & *Adonis* são distintissimos objectos: mas noto de servil esta imitação, & o conceyto menos proprio em Filippe, que nunca vio a guerra, que em Reynaldo, que se criou nas armas.”<sup>1097</sup>

Todavia, se Torquato Tasso é aqui tomado como modelo, nem por isso deixa de ser considerado também imitador – não como um exemplo para a regra da “mutação”, mas para a do “contrário”.

Tratando-se de um momento em que o modelo aduzido é Propércio, Leitão Ferreira analisa o modo como o Poeta Italiano dele se serviu:

“O Contrario, he huma variaçãõ que faz o seu effeyto por dessemelhança; sempre imita pelo opposto, & procura melhorarse com o excesso, ou com a igualdade. Quiz Propercio exagerarse de muy vencido do amor de certa Dama, & deduzio o seu conceyto propondo algũs Heroes, a quem atou Cupido ao carro de seu triunfo, como foy Hercules namorado de Deianira, Achilles de Briseida, Heytor de Andrómaca, & outros mais: feyta esta apparatusa mostra, conclue dizendo: *Que muyto he pois, sendo eu assás inferior a estes nas armas, & na guerra, que me vença, & triunfe o amor de mim?*

*Inferior multò cùm sim vel Marte, vel armis,*

---

<sup>1095</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, pp. 179-198.

<sup>1096</sup> Cf. *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 185-187.

<sup>1097</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 187-188.

*Mirum, si de me jure triumphat amor!*

Imita este pensamento Torquato Tasso, fallando de Eustacio irmão do seu Goffredo, namorado da fermosa, mas infiel Armida, & diz assim: Que maravilha he se o féro Achilles, Hercules, & Theseo foraõ prezos, ou prezas de amor, quando vemos que este impio affecto ata, & aperta com seus laços, a quem cinge, & empunha a espada pela fé de Christo?

*Qual meraviglia hor sia se'l fiero Achille*

*D'amor fu preda, & Hercole, & Teseo,*

*S'anco chi per Giesù la spada cinge,*

*L'empio ne'lacci suoi tal' hora stringe?*

Esta imitação de Tasso he dessemelhante do prototypo, pois, pelo Contrario, varia do conceyto de Propercio; porque não era grande maravilha, que Hercules, Theseo, & Achilles, naõ tendo religiaõ, nem militando por divina causa, se namorassem no curso de suas aventuras, de mulheres idolatras, como elles; seria quando muyto o triunfo com que os venceo o amor, injuria da valentia, & da heroicidade; mas que Eustacio sendo Christaõ, & guerreando pela honra, & Fé de Christo, & recuperação de seu sepulcro, se deyxasse vencer do amor de huma infiel, com desabono, não só da heroicidade, mas da propria religiaõ, he muyto mais para admirar, pela dessemelhança, que vay de hũ Catholico a hum gentio; & em descobrir Tasso esta dessemelhança, excedeo, & illustrou Propercio.”<sup>1098</sup>

Neste caso, porém, o Poeta de Ferrara é elogiado pela perspicácia de ter sabido distinguir as diferenças nos passos aduzidos e por ter aproveitado a distinção em favor próprio. Sem esquecer o modelo que tinha em mente, Torquato Tasso aperfeiçoa a situação presente no texto de Propércio, para a enriquecer com uma nova carga semântica, de teor religioso, obtendo, deste modo, não precisamente um caso de imitação livre, mas de emulação.

No entanto, apesar de alguns desses conceitos terem caído no uso comum, ou, no dizer de Francisco Leitão Ferreira, na “locução do vulgo”, e terem perdido, por isso, a carga poética que originalmente possuíam, considera ainda possível revigorá-los. Para o efeito, será também no discurso épico da *Ulisseia* que vai encontrar exemplos de tal regra<sup>1099</sup>. Neste sentido, se a

---

<sup>1098</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 188-189.

<sup>1099</sup> Cf. *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 197-198: “Ninguem passou pela eloquencia com pè taõ descuydado, que não advertisse naquella flor rhetorica: *Prata rident*, com que os Poetas, & Declamadores quizeraõ significar a amenidade dos prados, por meyo do riso competente aos homẽs:

imitação, embora mais a servil do que a livre, desgasta o potencial poético do discurso, transformando imagens preñes de sentido em fórmulas de uso vulgar, a eloquência e, no âmbito da épica, o carácter sublime do discurso, possibilitam a sua revitalização, recorrendo às estratégias que Leitão Ferreira enuncia<sup>1100</sup>. No entanto, nem sempre o gosto da época se coaduna com o estilo próprio do género, adoptando uma atitude, ora de adesão e admiração incondicional, ora de crítico afastamento, procurando um equilíbrio mais harmonioso no discurso poético. Por isso, não consegue isentar Torquato Tasso de algumas críticas sobretudo quanto ao uso de certas imagens, como é o caso da translação:

“Condena outrosi a critica moderna, de inchada, & licenciosa a translação com que Torquato Tasso descrevendo a batalha entre Argante, & Tancredo, affirmou, que as espadas destes dous antagonistas, nos vislumes eraõ relampagos, no estrepido trovões, & nas feridas rayos:

*Lampo nel fiammeggiar, nel rumor tuono,  
Fulmini nel ferir, le spade sono.*

Porque he (dizem os Censores) excesso inverisimil, sem apparencia natural, unir os effeytos do relampago, trovaõ, & rayo, em huma espada brandida pelas mãos de hum homem, como se fora rayo fulminado pelas do mesmo Jupiter: & Virgilio no character da magestade epica, não se atrevèra a fazer uniaõ tão hyperbolica, mas contentara-se com exprimir o violento das espadas, com hum só daquelles tres effeytos.”<sup>1101</sup>

---

*Mostrava a terra verde as bellas flores  
Vestidas com tal graça, & alegria,  
De mais finas, & mais suaves cores,  
Que estarse rindo o prado parecia.  
Disse Gabriel Pereira de Castro na Ulissea.*

Esta figura, que não he inteyra agudeza, mas h ã a simplez metafora, he mãy de innumeraveis agudezas, & metáforas engenhosas; he huma flor muy linda de eloquencia artificial, porèm já sem fragrancia, & louçania, sem apreço, & admiração, ou por ser taõ tocada das mãos de muytos, ou por ser taõ vulgar na estimação de todos: mas se alguem, considerando-lhe as raízes, a cultivar de novo, & transplantar a outra terra, com aquelle cuydado, que usa o jardineyro na educação das flores, verà que tanto reproduz, que serà preciso cortar pelo superfluo, para que não se suffoque o admiravel.”

<sup>1100</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 195-198.

<sup>1101</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 235.



Assim, se a inflação das metáforas é objecto de censura, a ela não escapa também, quanto à afinidade, o carácter remoto entre os dois termos que a metáfora aproxima. E se n' *Os Lusíadas*, Camões consegue exprimir-se com o recurso a imagens inovadoras, desviando-se daquilo a que Ferreira chama locução do vulgo, nem sempre nos poemas épicos seiscentistas, os autores se mostram tão engenhosos que saibam criar imagens susceptíveis de causar a admiração e o deleite do leitor.

A dificuldade assim levantada na compreensão, conduz a um obscurecimento da linguagem. Não admira, por isso, que Leitão Ferreira preste uma atenção tão grande ao estudo da metáfora, sobretudo da metáfora engenhosa<sup>1102</sup>. Ao expor as oito espécies deste tipo de metáfora<sup>1103</sup>, recorre frequentemente ao discurso épico, para melhor exemplificar a definição que apresenta<sup>1104</sup>. Se a obra de Tasso, neste caso, não é aduzida, recorre a Camões<sup>1105</sup>, Gabriel Pereira de Castro<sup>1106</sup> ou Miguel da Silveira<sup>1107</sup>, entre outros autores portugueses e

---

<sup>1102</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, p. 265 e ss.

<sup>1103</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, pp. 263-267. A saber, metáfora de proporção, de atribuição, de equívoco, de hipotiposis, de hipérbole, de laconismo, de oposição ou antítese, e de decepção.

<sup>1104</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 162 e 208.

<sup>1105</sup> Cf. Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Vol. I, pp. 264-265: “Deffine-se a metafora de Atribuição: *Voz engenhosa, que faz conhecer velozmente hum objecto por meyo do seu conjunto*. Assim se attribue ao arco o nome da Lua, pela figura tortuosa, que se conjunta a estes dous objectos; razão porque disse Camões descrevendo o arco de Cupido:

*Os cornos ajuntou da eburnea Lua,  
Com força o moço indomito excessiva.”*

<sup>1106</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, p. 264: “A metafora relativa de Proporção, & semelhança, se deffine, segundo os nossos fundamentos: *Voz engenhosa, que faz conhecer velozmente hum objecto por meyo do seu semelhante*: assim se proporciona o aljofar com o orvalho; donde veyo a conceytuar o Poeta Jurisconsulto esta discreta descripção da manhã:

... .. As portas do Oriente  
Chorando aljofar, abre a bella aurora,  
Que quando nos ceos ri, nos campos chora.”

Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, p. 266: “A Metafora de Oposição, ou Antithesis, se deffine: *Voz engenhosa, que faz velozmente conhecer o objecto por meyo do seu contrario*. Assim a praticou com valentia poetica Gabriel Pereyra de Castro na já referida descripção da aurora, dizendo: *Que quando nos Ceos ri, nos campos chora.*”

<sup>1107</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, pp. 265-266: “A Metafora de Hyperbole, ou Superlação se deffine: *Voz engenhosa, que faz velozmente conhecer o objecto por meyo da exageraçãõ*. Assim Miguel da Silveyra encarece a velocidade de hum cavallo, chamando-lhe *vento vestido de cores*.

*Sobre un viento vestido de colores,  
Por su torcido curso el campo buela.”*

espanhóis<sup>1108</sup>. Aliás, Luís de Camões surge sempre apontado como o exemplo do escritor que consegue elevar a Língua Portuguesa à sua máxima perfeição. Não admira que, na lição XIII, quando disserta sobre o “argumento engenhoso”, o tema apresentado incida sobre o épico português<sup>1109</sup>. E analisa, de seguida, as proposições expostas, bem como a conclusão delas tirada<sup>1110</sup>, expondo ainda o mesmo assunto de acordo com a estrutura própria do entimema<sup>1111</sup>. Com base nesta noção, aborda a riqueza e a expressividade do estilo camoniano e, depois de expor toda a sua teoria do discurso engenhoso a propósito da expressão dos estados de alma, com base no *Cannochiale Aristotelico* de Emanuele Tesauro<sup>1112</sup>, também reconhece a validade das teorias do teorizador italiano na medida em que, em muitas

---

<sup>1108</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp.185-187.

<sup>1109</sup> Do ponto de vista formal, a abordagem do assunto é feita sob duas formas distintas: primeiro, tendo em consideração um raciocínio fundado no silogismo, que se estrutura do seguinte modo, in: *idem, ibidem*, Vol. II, p. 5: “Supponhamos, que nos dão por Assumpto, ou particular, ou Academico, esta, ou semelhante hypothesis: *Se a Luiz de Camoens, he devido o Louro da Epopeia?* Para pois provarmos com hum syllogismo dialectico, & affirmativo, discorreremos desta forte (sic).

*Devido he aos Poetas, que se abalizáraõ em decantar aççoens de summa heroicidade, o Louro da Epopeia: Luiz de Camoens se abalizou em decantar, na sua Lusitada huma Acção de summa heroicidade: Logo a Luiz de Camoens he devido o Louro da Epopeia.*”

<sup>1110</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 5-6: “No presente syllogismo, a primeyra, & principal proposição, contem por termo universal, os Poetas Epopeos, que se abalizáraõ em decantar aççoens de summa heroicidade; & por attributo tambem universal, o premio, que lhes he devido, qual he o Louro da Epopeia.

A segunda proposição confere o dito termo universal, isto he, os *Poetas Epopeos*, com o sugeytos da questaõ, que he *Luiz de camoens insigne, & Epopeo Poeta*.

Na Consequencia conclue, & demostra o discurso, *que a Luiz de Camoens pella excellencia de abalizado Poeta Epopeo, lhe he devido o Louro da Epica Poesia, premio, ou attributo dos grandes Poetas Epopeos*. Por este modo pois, deduz o entendimento huma conclusaõ, ou verdadeyra, ou verisimil, de huma hypothesis opinavel.”

<sup>1111</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 6-7: “O Enthymema Rhetorico, attendendo à sustancia da razaõ não segue a fórma do syllogismo, & se compoem de duas proposicoens sómente. A primeyra, porque precede na ordem enthymematica, se chama Antecedente, & nella se exprime o sugeyto da questaõ, & nella se exprime o sugeyto da questaõ, & o termo de attributo.

A segunda fórma chama *consequente*, porque suppoem a outra, & nella tira o discursoa conclusaõ da conveniencia entre o termo da attributo, & o sugeyto da questaõ: sirva-nos aqui de exemplo a já mencionada hypothesis.

*Luiz de Camoens se abalizou em decantar na sua Lusitada huma acção de summa heroicidade: Logo a Luiz de Camoens he devido o Louro da Epopeia.*”

<sup>1112</sup> Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico*, Torino, per G. Sinibaldo Stampatore, 1654.

situações, a espontaneidade na expressão das paixões e afectos exclui um grau de elaboração discursiva em que o engenho é posto à prova<sup>1113</sup>.

Devido à necessidade constante que faz sentir de valorizar a verdade dos factos, dedica ainda especial atenção ao conceito de fantasia, que tanto valor tinha alcançado nos tempos que o precederam<sup>1114</sup>. Por isso se esforça em defini-la, delinear o seu funcionamento e, como maneira de a refrear e modo de não errar no engenhoso, como se devia submeter ao Entendimento. E para estabelecer as três diferentes categorias de imagens decorrentes do modo como a fantasia se articula com o entendimento, para a primeira delas (em que o entendimento as produz sem recorrer à intervenção da fantasia, ou sequer ao uso de fórmulas convencionais), é novamente Camões quem se vê elevado à condição de paradigma<sup>1115</sup>. Para a segunda categoria de imagens, formadas primordialmente pela fantasia, muito embora adequadas ao entendimento, recorre-se especificamente ao episódio da Ilha dos Amores, mas neste caso, a par dele apontam-se outros exemplos que não desmerecem do confronto, nomeadamente no que diz respeito ao poema tassiano:

“Outras imagens ha, que só directamente são verisimeis assim à fantasia, como ao entendimento. Tal he a *ruina da Troia* pintada por Virgilio; a *Ilha deleytosa* descripta de Camoens; a *Floresta encantada*, como a fingio Tasso; & os *errores de Ulisses*, que ideou Homero, &c. porque estes, & semelhantes simulacros, não sendo directamente verdadeyros, o podem ser, & verisimilmente parecer, por não

---

<sup>1113</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 156-157 e ss..

<sup>1114</sup> Cf. *idem*, *ibidem*, p. 210. Sobre este conceito, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., p. 210.

<sup>1115</sup> Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Vol. II, loc. cit., p. 145: “Quiz o nosso Camoens descrever por huma nova idea, o fermoso de huma Dama, & sem recorrer ao ourro fantasiado nos cabellos; à neve fingida no candido da fronte; às rosas, & jasmims apparentes de huma, & outra face; aos rubins, & aljofares mentidos nos labios, & nos dentes, &c. descubrio em outras singulares perfeço ã s, que a fantasia lhe propoz, como especies, & materia, huma intellectual fermosissima imagem, com que a Dama mais feya, pode julgarse por fermosa, muyto a pesar da mesma fealdade; vejamos, & admiremos a pintura, que toda he entendimento.

*Hum mover de olhos brando, & piedoso, ...”*

repugnarem à ordem natural; pois ainda que ideas da fabula poetica, não destroem o caracter do possivel, como veremos logo.”<sup>1116</sup>

Apesar de serem um produto da fantasia, são os episódios apontados alguns dos mais apreciados ao longo dos tempos, por um lado, pelo carácter verosímil que os reveste e, por outro, pelo facto de, em todos eles, se tratar do confronto do homem com uma dimensão desconhecida, a ponto de aí serem postas à prova as suas capacidades e o herói tomar consciência dos seus próprios limites. É o espírito de aventura e desafio que prendem a atenção, muito embora os obstáculos, por vezes hiperbolizados, possam pôr em risco a verosimilhança de todo o episódio. Por isso, torna-se necessário distinguir este tipo de imagens daquelas que, sendo verdadeiras ou verosímeis para a fantasia, do ponto de vista do entendimento são menos viáveis, tornando-se verdadeiramente fantásticas, para melhor se distinguirem das imagens intelectuais<sup>1117</sup>.

Deste modo, ao reconhecer o papel fundamental da fantasia na criação de imagens simples ou artificiosas, Francisco Leitão Ferreira passa a analisar o discurso poético. Se bem que recorrendo a algumas composições líricas, põe em evidência o discurso épico, por constituir o alfobre que considera mais rico de imagens expressivas da língua portuguesa. O sublime da expressão e as potencialidades visuais da linguagem fundam-se, a seu ver, no uso de conceitos engenhosos, sejam eles verdadeiros ou falsos, ou ainda afectados, entre outros tipos que a seguir apresenta. A personificação de entidades inanimadas, usadas com a devida ponderação, em obediência ao princípio aristotélico da verosimilhança, leva-o a criticar os exageros operados no *Orlando ariostesco*<sup>1118</sup> e, necessariamente, a exaltar Camões pelo modo

---

<sup>1116</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, p. 150.

<sup>1117</sup> Sobre a tenção dada ao conceito de verosimilhança por Leitão Ferreira, consulte-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 217 e ss.

<sup>1118</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 218: “Que se deyxá às espadas dos Rogeyros, Rodamontes, & Orlandos, por não dizer às clavas, montantes, & coriscos dos Hercules, dos Martes, & dos Joves, no caso em que se

como soube fazer uso do conceito natural<sup>1119</sup>, mostrando ainda como desse equilíbrio resulta um enriquecimento do discurso poético, mediante a acumulação de paradoxos<sup>1120</sup>. Só depois dá a devida atenção a outro tipo de imagens – o da comparação, a “conceituosa semelhança” – , aqui valorizada quanto à dificuldade de estabelecer a analogia, pela proporção e pela semelhança, entre dois termos. Porém, quando trata de subdividir em espécies a comparação engenhosa, os méritos de Torquato Tasso são postos de novo em relevo, a fim de exemplificar, de modo claro e incontroverso, o tipo da comparação engenhosa sucinta, tendo em conta o episódio, rico em efeitos expressivos, da floresta encantada, depois de ter já apontado casos concretos, em que o cipreste aparece comparado a uma pirâmide, e referido o efeito causado no leitor, pela evocação das pirâmides na paisagem do Antico Egipto:

“Assim pareceo ao famoso Tasso, quando poz a Tancredo no encantado bosque; pois não só assemelha a huma alta pyramide o *Cipreste*, que sem companhia de outra alguma planta, estava no meyo

---

descrevaõ suas armas, & triunfos? Sem duvida, que desta qualidade de hiperboles podem elles formar aquella mesma queyxa, que dava Alexandre das victorias de seu pay: *Omnia, ò pueri, genitor occupabit, ita ut ne vobiscum grande ullum, ac insigne facinus ostentare mihi sit reliquum.*”

<sup>1119</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 226, em que, depois de se citar uma estrofe de um poema camoniano, em que o poeta se mostra dominado por uma paixão cega, muito embora submetido a uma fineza singular na arte da escrita, leva Leitão Ferreira a afirmar de seguida, comentando o excerto apresentado: “Nesta naturalidade de conceytos, he o nosso Poeta extremadissimo: vede como nos pinta com cores naturaes, o sentimento de Alcione, quando o cadaver do seu marido Ceix saü à praya naufragante; a ancia, & a impaciencia, com que primeyro discorreio com os olhos os horizontes aos mares, ensayando-os com o pranto a serem rios, que corressem para onde tinha as suas esperanças.

*Ao pranto os olhos seus a triste ensaya,  
Buscando o mar com elles hia, & vinha;  
Quando o corpo sem alma achou na praya,  
Sem alma o corpo achou, que n'alma tinha.*

Que idea mais pathetica, commua, & natural das esperanças, contrahida porèm á desventura de Alcyone, em achar, & ver morto, a quem buscava, & esperava vivo!”

<sup>1120</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 239: “O desejo em Camoens de padecer muyto mais de quanto padecia, & moderar-lhe o amor a força dos tormentos; penar menos, aspirando a penar mais; atrever-se a sofrer todos os rigores, & negaremse-lhe muytos, era a mayor pena que sentia, & que lhe desordenava o soffrimento; por ã , como fazia fineza do excessivo padecer, não padecendo tanto, quanto apetecia, ficava a sua fineza sem vitoria, & pouco gloriosa a sua tolerancia, pois nunca chegava a triunfar de todas as penas de amor. E ã tormẽ to ha, que mais martyrizo o coração, que o desejo, que cresce a excessivo, sem esperança de verse satisfeito? Por isso dizia bem Quintiliano, ã o affecto só quando desce he que desmaya: *facile deficit affectus, qui descendit*. Esta me parece, que foy a idea de Camoens, quando se explicou, por taõ impensada metafisica, a qual talvez se comprehenderà melhor, ouvindo-o a elle mesmo.

de hum campo espaçoso, mas accrescenta, que o seu tronco se via entalhado de varias esculturas semelhantes aos symbolos egipcios, de que foraõ tambem ornadas as pyramides:

*Al fine un largo spatio in forma sporge  
D'Anfiteatro e non è pianta in esso:  
Salvo che nel suo mezzo altêro sorge,  
Quasi eccelsa Piramide, un Cipresso.  
Colá si drizza, e nel mirar s'accorge,  
Ch'era di vari segni il tronco impresso,  
Simili aquei, che invece usò di scritto,  
L'antico gi`a misterioso Egitto.  
Isto he na minha tradução:  
Em forma de Amphiteatro, hum espaçoso  
Terreyro està no fim, sem ter mais planta,  
Que hum Cipreste no meyo, que alteroso,  
Qual Pyramide excelsa, se levanta:  
Para alli move o passo presuroso,  
Vendo esculpidas nelle, em copia tanta,  
Letras, como as que usou, em vez de escripto,  
O antigo já misterioso Egipto.”<sup>1121</sup>*

Tal facto não invalida que este exemplo seja seguido por outro retirado do discurso camoniano para ilustrar o mesmo tipo de comparação<sup>1122</sup> e, depois, de uma série de exemplos do mesmo autor, para mostrar a diferença entre este tipo de imagem e as comparações

---

*Passo por meus trabalhos taõ izento [...] “*

<sup>1121</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 377-378.

<sup>1122</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 379: “Tudo admirareis felizmente executado, nesta imagem com que Camoens (que em tal artificio foy incomparavel) nos poem diante dos olhosa variedade das alegres cores, de que hiaõ vestidos os que em Melinde acompanháraõ ao Gama, nas vistas, que teve com o Rey.

*Tal o fermoso esmalte se mostrava  
Dos vestidos, olhados juntamente,  
Qual aparece o Arco rutilante  
Da bella Ninfa, filha de Thaumante.*

He certo, senhores, que nenhum de nòs, viõ aquella pompa, & esmalte de vestidos; & tambem he certo, ser raro o que de nòs não visse aquelle arco: mas he taõ evidente este analogismo na applicação de hum objecto a outro, que não obstante a brevidade, com que compreende a ambos, nos mostra naquelle que vimos, o outro que não vimos, sem estenderse mais prova, que à semelhança, no vario matiz das cores, nem produzir outra razão, mais que o verisimil da imagem, empenhando huma parte do artificio na relação dos termos, a saber de se *mostrava* ao de *aparece*, & o de *arco rutilante*, ao dos *vestidos olhados juntamente*; à qual correspondencia, ou relação de termos sem muyto escrupulo, & com licenca de Escaligero, bem podemos chamar lhe *colação*.”

engenhosas extensas, nas quais a presença dos advérbios de comparação era obrigatória <sup>1123</sup>. Neste âmbito ainda, passa a citar outros autores, como Fr. António das Chagas, ainda sob o nome de António Fonseca Soares, para depois retomar Góngora e Lope de Vega, já quando pretende passar para as comparações multiplicadas, dilatadas e repetidas. Tratando-se de um tipo de discurso poético mais elaborado e de teor mais marcadamente conceptista, não admira que passe a recorrer com maior frequência a exemplos retirados da *Gerusalemme Liberata*, para, desta forma, melhor e de modo mais compreensível exprimir as suas ideias sobre estas matérias:

“Tambem, querendo o grande Tasso, por meyo de similes, & hiperboles exagerar, & exprimir a furia, com que o Soldão acometera a guarda dos Christãos, que estava confusa, & com desordem, a montou, sem dissonar da gradação, quatro semelhanças, a saber, vento, rio, rayo, & terremoto.

*Corre innanzi il Soldano, e giunge aquella  
Confusa ancóra, e innordinata guardia,  
Rapido sí, che torbida procella  
Da' cavernosi monti esce più tarda:  
Fiume, ch'arbori insieme, e case svella,  
Folgore, che le Torri abbatta, & arda,  
Terremoto, che'l mondo empia d'horrore,*

---

<sup>1123</sup> Para o efeito, cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 386-388, de que além do passo transcrito, em que se remete para *Os Lusíadas*, II, 27, e nos permite uma melhor compreensão da teoria exposta pelo autor, Francisco Leitão Ferreira enumera outros passos do poema camoniano (I, 35; II, 43; III, 49; III, 106), em que se evidencia a presença dos advérbios *qual, assim como, como, bem como, não de outra sorte*: “Compara os Mouros lançando se tímidos ao mar, com as rãs, que se acolhẽ às alagôas, & usa da partícula *assim como*, he expressissima hipotípsis!

*Assim como em selvatica alagoa,  
As rans, no tempo antigo Licia gente,  
Se sentem por ventura vir pessoa,  
Estando fora da agua incautamente:  
Daqui, & dalli saltando, o charco soa,  
Por fugir do perigo, que se sente;  
E acolhendo-se ao couto, que conhecem,  
Sós as cabeças na agua lhe aparecem.  
Assim fogem os Mouros, &c.”*

*Son picciole sembianze al suo furore.*

Isto he na minha tradução:

*Corre o Soldaõ diante, & chega a aquella  
Confusa ainda, & descomposta Guarda,  
Taõ ràpido, que turbida procella,  
De Cavernoso Càos, rompe mais tarda,  
Rio, que arranque os troncos que atropella,  
Rayo, que as Torres fira, & nellas arda,  
Terremoto, que o mundo encha de espanto,  
Comparaçãõ não tem, com furor tanto.”<sup>1124</sup>*

Se bem que o autor remeta para autoridades como Demétrio Falereu e António Lullo, defendendo que este tipo de comparações ocorra com muito mais frequência na poesia que na prosa, onde predominam as comparações engenhosas breves<sup>1125</sup>, ao abordar esta questão numa outra perspectiva, pretende Leitão Ferreira analisar a comparação tendo em conta a decência, ou decoro<sup>1126</sup>, na proporção correlativa aos engenhosos símiles, adiantando exemplos que são de condenar, retirados do *Virginidos*, de Manuel Mendes de Barbuda<sup>1127</sup>.

---

<sup>1124</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 392-393.

<sup>1125</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 393-394.

<sup>1126</sup> Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 207-208.

<sup>1127</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 405-406: “Não quero retardarvos outro exemplo, & de Author de mayor nota; mas permitti, que primeiro vos informe do objecto, & circunstancia comparada. Constituido Adaõ nas delicias de Eden, & tendo por consorte huma fermosura humana, feyta por maõ Divina, quebrantou a persuasoens da mesma, o preceyto do vedado pomo, coméõ, & arruinou o mundo; perdida pois a graça original, a autoridade de Senhor, a posse do terreno Ceo, & tirannizada já a Razaõ, da desordem dos affectos, & rebeliãõ dos appetites, ficou Adaõ semelhãte aos brutos animaes. Descreve esta Catástrofe do primeyro homem, no seu Poema, que intitulou *Virginidos*, Manoel Mendes de Barbuda, & compara-o, comendo o prohibido pomo, a hum cavallo, que tomando o freyo entre os dentes, corre sem tino a despenharse.

*Vay-se Eva atravessando o Paraízo,  
A levar da maçãa parte ao Esposo;  
Que por lhe converter em pranto o rizo  
Lhe vay dar hum bocado venenoso.  
De Adaõ quer penetrar o alto juízo,  
Pelo tornar, qual bruto, qual furioso,  
O bocado entre dentes em tomando,  
Se despenha, da rédea não curando.*



Porém, ao tratar dos epítetos ou adjectivos e do modo como servem de adorno aos conceitos, bem como do modo como se definem e classificam, a fim de se conferir um colorido mais sugestivo, vivo, engenhoso e natural, retoma-se o exemplo camoniano do Adamastor<sup>1128</sup>, continuando, depois, “o nosso Camoens”<sup>1129</sup> a ser considerado para o uso do epíteto metafórico, sobretudo quando desempenha a função de sinédoque e metonímia<sup>1130</sup>. No entanto, ao tecer algumas considerações sobre os defeitos mais frequentes no seu uso, adianta, comentando exemplos camonianos e tassianos:

“Quiz o nosso Camoens descrever a artilharia, & chamou-lhe *fundido metal*, & *fundido cobre* ; & Torquato Tasso, para nos deffinir h ù a lanterna, o fez pela expressã de *arame cavo*: ambos porém, ainda com aprevenção dos epítetos, não se sahirãõ da generalidade das noçoens, & com serem taõ grandes Palinuros, naufragãõ na ambiguidade dos conceytos, pois *fundido metal*, *fundido cobre*, & *arame cavo*, não determinaõ na locuçaõ poetica, mais a artilharia, & a lanterna, que huma trombeta, huma medalha, ou

---

Eu não faço agora reflexãõ do incivil *indecoro*, com que aqui se interpreta a tençaõ de Eva em querer converter em pranto o riso ao Esposo, em lhe offerecer o veneno em hum bocado, experimentar-lhe o juizo, & transtornallo em brutoi; porque estas acçoens nada tem de verisimeis, em quem levada do amor, & não do odio, quiz çommunicar a Adaõ os prometidos bens, que da comida da maçãa, esperava se seguissem; o que sómente notarey, he a indecente, & desigual desproporçaõ, entre os objectos correllatos. Peccou pois o Poeta neste simile, em comparar a adano em comer o pomo, a hum cavallo, que toma o freyo entre os dentes, só a fim de affectar agudeza de engenho, n’uma futilidade pueril, qual he o equivoco, & simboleidade nominal, daquella voz *bocado*.”

<sup>1128</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 447-448: “[...] Para que comigo assim o confirmeis, vos quero aqui propor na prosopografia de hum Gigante, o retrato mais engenhoso, & natural, que soube colorir o pincel poetico; aonde não ha toquem, isto he, epíteto, ou adjectivo, que não seja proprio, proporcionado, & necessario, mas applicado engenhosamente ao adorno das circunstancias do exemplar: he pois o retrato do Gigante Adamastor, Luiz de Camoens quem o colorio, & Dom Vasco da Gama a quem appareceo.

*Naõ acabava, quando huma figura,  
Se nos mostra no ar, robusta, & valida,  
De disforme, & grandissima estatura,  
O rosto carregado, a barba esqualida:  
Os olhos encovados, & a postura  
Medonha, & ma & a cor terrena, & pallida;  
Cheyos de terra, & crespos os cabellos,  
A boca negra, os dentes amarelllos.*

Que? Senhores, assustai-vos? estremeceis? & trespassay-vos? não he não, este o vivo Adamastor pintado: a viveza natural dos epítetos proprios, he quem faz ã não só vos pareça verisimil, mas verdadeyro & vivo, este fingido Adamastor.”

<sup>1129</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 252-253.

<sup>1130</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 452-453: “Attribue-se o epíteto da pessoa, ao sinal divisa, ou brasaõ por onde se conhece. Os estendartes saõ os brasoens dos Principes, porque nelles se pintaõ suas armas: O nosso Camoens, para louvar os trofeos do seu Mecenas em breve panegyrico, chamou à sua bandeyra *vencedora*.”

huma estatua: em huns, & outros destes artefactos, nem he outra a materia de que constaõ, nem lhes desdizem os mesmos epítetos.”<sup>1131</sup>

A ambiguidade resultante de tais perifrases é, assim, criticada, e mostra como a estes exemplos se seguem outros semelhantes, da responsabilidade de autores tão conhecidos, como Manuel de Faria e Sousa<sup>1132</sup>. Neste caso concreto, volta a insistir no exemplo referido para mostrar a conveniência em se lhe juntar outros epítetos, a fim de melhor determinar o conceito expresso, distinguindo-o de outros afins<sup>1133</sup>.

Contudo, a presença constante de Camões no discurso das suas lições, não impede que Francisco Leitão Ferreira o critique, verificando-se tal situação quando tece considerações a fim de evitar a redundância no uso de epítetos próprios<sup>1134</sup>. Compreende-se, pois, que, depois de citar os exemplos mais significativos retirados do discurso épico camoniano, as suas ideias

---

<sup>1131</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 457-458.

<sup>1132</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 458-459: “Jeronimo Fontanella, hum dos bons lyricos de Italia, chamou ao mel, *dourada fadiga*, & Manoel de Faria, & Sousa, a huma fugitiva dama, *viva alada neve*; & nenhum evitou a generalidade, com que a primeyra descripção se equivôca com a *seda*, & a segunda com o *Cisne*. Não ignoro, que taes ambiguidades, se tiraõ pelo contexto da sentença; mas eu desejara, que as imagens metaforicas, delineadas nos substantivos, & epítetos transluzissem nas translaçoens, com tal viveza, & energia, que logo pelos predicados, & sem a luz de toda a contextura sa sentença, se conhecessem sem os sugeytos, & nano ficassem os sugeytos equivocados, em razaõ dos predicados. As metaforas, & Perifrases são descripçoens analogas, que na logica da Poetica, & Oratoria, não devem competir mais, que aos objectos, que descrevem.”

<sup>1133</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp.460: “Quando os Epítetos, ou metaforicos, ou proprios, concordados com os substantivos, não livraõ a elles, nem a si da generalidade, ou ambiguidade do conceyto, como se vê na descripção da *Dama fugitiva*, a quem Manoel de Faria, chamou *alada viva neve*, que em nada desconvem ao *Cisne*, he preciso entaõ, ajuntarlhes outros epítetos, os quaes sirvaõ de determinar a differença, contrahindo o conceyto, a sentido especial.”

<sup>1134</sup> Remete então o leitor para o episódio do Adamastor, e discute se a expressão *alva neve*, usada por Camões, se trata de um pleonismo, para concluir que não passa de uma aparente redundância, já que atribui ao substantivo uma carga metafórica mais intensa. Cf. *idem, ibidem*, pp. II, 470-471: “Pode-se talvez questionar, se quando o nome sustantivo entra na expressão como translato, & improprio do objecto, a *neve* tomada por imagem do *rigor*, ou da *alvura* de huma Dama, será por ventura redundancia ajuntarlhe o epíteto proprio de *branca*, ou de *fria*? respondo à questão negativamente, & a razaõ em que me fundo he, porque entaõ sería pleonismo a tal adjectivação do epíteto proprio, quando fosse superfluo à expressaõ do sustantivo, o que não sucederá se a sua noção denotar algũ a propriedade do sugeyto significado no translato, como com agudeza fez Camoẽs, que chamou *alva neve* ao rosto de huma Dama, dando a conhecer gradariamente a sua *alvura*, subindo de huma noção a outra, até chegar à metaforica, para voar à verdadeyra: E não he menos admiravel outro lugar deste Poeta, aonde para descrever ao natural o jardim vivo, quero dizer, as faces da mesma, ou de outra Dama, tambem metaforicamente as apellida *branca neve*, dizendo, *Quem vê, que em branca neve nascem rosas*; pensamento em que se elevou o discursopela já dita gradação, até descobrir hum novo verisimil nas produçoens da Natureza, que nos parecem paradoxas.”

saíam ainda mais reforçadas ao alargar o âmbito das ocorrências a outras obras. E Torquato Tasso não poderia faltar nesse elenco, quer pelo prestígio de que disfruta junto dos leitores portugueses, quer pelo facto de o seu poema ser considerado um modelo de épica mais moderna. Justifica-se, deste modo, a conveniência da adequação deste tipo de imagens, para enriquecimento da *elocutio* recorrendo a outros contextos. Por esse motivo, retoma exemplos antes aduzidos, a fim de mostrar como os mesmo adjectivos podem ser utilizados, para, por exemplo, qualificar outras realidades. Referindo, a título de exemplo, o caso do sintagma do *negro Sanagà*, em que o adjectivo aparece a qualificar entidades de natureza geográfica, referindo-se ao rio Senegal, por um lado, e à costa africana, por outro<sup>1135</sup>, quando antes tinha analisado como possível caso de redundância a ocorrência de *branca neve*. Para evitar a insistência no mesmo epíteto, sugere Francisco Ferreira Leitão a ocorrência de outros sinónimos, recorrendo, no entanto, sempre à mesma ideia, e procura ilustrar este aspecto enumerando-os e registando a sua aplicação em diferentes poemas de autores de reconhecido valor. Entre eles, figurava o “famoso Tasso”, não apenas na *Gerusalemme Liberata*, mas também na *Conquistata*. Poder-se-à até afirmar que as considerações tecidas sobre as alterações a que o Poeta procede neste caso concreto com vista à reestruturação do poema se podem considerar como uma metonímia do juízo de valor formulado sobre todas as correcções nele introduzidas e do respectivo resultado final.

“Outros Poetas, para evitarem o Pleonasmo, applicáraõ aos Ethíopes outros epítetos; Ariosto lhes chamou *adustos*, Capoleaõ Guelfuccio, *ardentes*, Joaõ Bautista Marino, *tórridos*, appellidallos porèm

---

<sup>1135</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 475: “O nosso allegado, & inimitavel Epico ajuntou o epíteto negro ao rio Sanagà, dizendo no Canto 5. estança 7.

*Aqui gentes estranhas lava, & rega,  
Do negro Sanagà a corrente fria,*

Sendo que este rio corre cristalino, & claro; mas como passa por entre negros, chamarlhe tambem *negro*, he representarnos huma terceyra, & geografica noção, proposta à maneyra de enigma, para que (deyxayme assim

*fuscus*, & *escuros*, como fez Benamato, & Valvastorio, he cair na redundancia, porque *escuro*, & *fusco*, saõ synonymos de *negros*, ou tem com tal côr muyta afinidade. E o famoso Tasso, que intentou melhorar a sua *Libertada*, emendou, & peiorou o *Popol nero*, termo com que allí descrevera os Ethíopes, com a redundancia de *Ethíope negro*, que se lê na *Conquistada*.

*Taccio I trofei, che nel piu ardente giorno*

*Drizzai dal negro, & timido Etiôpo.*

Supostas as reflexoens, que tenho feyto, pareceme, que curiosos perguntais, se serà por ventura pleonasmio, dizer, *negra Ethiopia*, assim como he o dizerse, *negro Ethíope* ? Na presente questaõ sustento a parte negativa, conforme os fundamentos em que vou, & a razãõ he; por q̃ quando se applicaõ os epítetos *negra*, *fusca*, ou *escura* à Ethiopia, se usa de huma mera translaçaõ, ou attribuiçaõ, que se faz pelo tropo *Metonymia*, isto he, por meyo do objecto que contêm, demonstrar huma noçaõ de propriedade de outro objecto nelle conteúdo, & vale entãõ dizer, *negra Ethiopia*, tanto como, *Ethiopia, cujos naturaes saõ de côr negra* ; que he subir a huma noçaõ terceyra, ou mediata, a saber, à *cor* dos naturaes, como sinal, & differenca do Paiz onde nasceraõ; o que naõ hà na expressãõ de *negro Ethíope*, porque como na accepçaõ commua, se entendaõ por Ethíopes os *negros*, por ser esta noçaõ immediata, fica redundando o epíteto proprio.<sup>1136</sup>

Comentando, assim, a alternativa por que Tasso havia optado e apontando as razões que o levavam a considerar que o Poeta tinha acabado por operar uma escolha pior no caso das correcções introduzidas, prova a sua opinião baseando-se através de um exemplo retirado da obra poética de Góngora.

Com tudo quanto Francisco Leitão Ferreira aqui expõe, pelos exemplos seleccionados, pelas obras a que recorre, pela frequência com que Camões é citado e *Os Lusíadas* tomados como paradigma do discurso poético, pelos restantes autores – não necessariamente épicos –, e entre eles o nome de Torquato Tasso, cuja ocorrência se verifica com relativa frequência, podemos concluir que, sem encontrarmos um único capítulo dedicado aos géneros e muito menos à épica, a *Nova Arte de Conceitos* pode ser lida também como uma Poética do épico, muito embora considere fundamentalmente a *elocutio* e se tome como paradigma do discurso

---

dizer) a devinhemos, que o rio Sanagà, he quem rega, & divide as terras dos Jalofos, & Mouros Azenegues. Semelhante conceyto, he chamar *negra*, à costa de Africa, para denotar pela negridaõ, os seus habitadores.”

<sup>1136</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 475-476.

poético, o estilo elevado e sublime do verso heróico, valorizando os respectivos tropos. Só deste modo se pode explicar a abundância de excertos retirados de poemas épicos, ilustrando os fenómenos retóricos que Francisco Leitão Ferreira analisa, quando o seu objectivo era elaborar uma teoria da metáfora barroca, à volta da qual todo o discurso poético se constrói. Deste modo, se a preferência, em termos de escolha de exemplos, recai em Camões por se tratar do Poeta que melhor molda a Língua Portuguesa e a eleva ao plano do sublime, próprio do discurso épico, Tasso não é esquecido, ocorrendo até com relativa frequência, e revelando, da parte do autor, um domínio exemplar quanto ao discurso da *Liberata* e, em momentos esporádicos, da *Conquistata* e dos *Discorsi*.

Todas as manifestações analisadas atestam, pois, que a presença de Torquato Tasso nas Academias seiscentistas não pode ser apreciada sem ter em conta a teorização do poema épico. Não é muito diferente o que se passa, não em relatórios ou lições proferidas em sessões académicas, mas numa obra em prosa composta em castelhano, *Historia de las Cuevas de Salamanca*<sup>1137</sup>, muito embora da responsabilidade de um autor português, Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, também ele, como vimos, autor de vários poemas épicos.

Sob a forma de uma narrativa de primeira pessoa, este romance pícaro propõe-se fazer um novo relato das grutas de Salamanca, liberto de todas as fantasias, patranhas e lucubrações<sup>1138</sup> que o narrador/autor<sup>1139</sup> ouve e colige quando ali chega, a partir de informantes locais e narrativas correntes. Pretende, em contrapartida, redigir uma obra plena de engenho, erudição, eloquência, chiste e sublimidade<sup>1140</sup>, como se infere do discurso, muito embora do seu registo se torne evidente a ironia com que traduz tais objectivos. E por muitas

---

<sup>1137</sup> Francisco Botello de Moraes e Vasconcelos, *Historia de las Cuevas de Salamanca*, Salamanca, 1733.

<sup>1138</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 98-99.

<sup>1139</sup> Sobre a identidade do autor e do narrador, veja-se *idem, ibidem*, p. 92.

<sup>1140</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 92.

patranhas que passe por sua vez igualmente a contar, a verosimilhança é sempre invocada, quer por confirmação do próprio testemunho, quer pela autoridade dos informantes ou documentos “verídicos” aduzidos<sup>1141</sup>.

Logo no Prólogo, é sensível a paródia aos romances do tempo, eivados de citações e remissões para outras obras ou autores, num grau de elaboração discursiva, que, além de representar uma aparente estratégia de verosimilhança, deixaria entrever um tipo de obra carregada de erudição. Procura o narrador/autor em Salamanca encontrar os conhecimentos necessários para aperfeiçoar a sua *technê*, ou seja, esforça-se por atingir o máximo de perfeição na composição da obra e é na Universidade ou nas “decantadas e encantadas”<sup>1142</sup> grutas existentes nos arredores da cidade que tenta alcançar essa “sobrenatural instrução”. Jogando com a ficção poética e o verosímil, descreve logo no início a entrada numa dessas grutas, estranhamente cheia de objectos maravilhosos, e observa extasiado as respectivas paredes cobertas de reproduções de exércitos, mares, batalhas, tronos de reis, e outras quimeras<sup>1143</sup> – figurações que não se afastam muito daquilo que encontramos nas descrições dos Templos da Fama, nalguns poemas épicos, como o *Templo da Memória*, de Manuel de Galhegos, ou *El Nuevo Mundo*, de Manuel Tomás. É nessa altura que vislumbra, um velho, de longas barbas brancas e aspecto venerável, embora algo grotesco<sup>1144</sup>, dormindo no pavimento

---

<sup>1141</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 92.

<sup>1142</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

<sup>1143</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 16–17.

<sup>1144</sup> *Idem, ibidem*, p. 17: “Viejo de notable figura. Más calvo que la Occasion; la barba con màs lana que las cosas de seis Zorras; sobrandole en ella el pelo que lo saltaba en la cabeza; de suerte que como a otros Viejos se le sube a las narices, a este le había baxado la cabeza a las barbas.. Tenía en el rostro mas rugas i dobleces que los corazones de los Palaciegos. Los ojos hundidos; pero de vista más penetrante que las lagrymas de las Hermosas; i en la boca de color de polvo, unos dientes de acero más mordaces que las plumas i lenguas de los Satyricos. Las orejas de Ciervo, ahunque no al uso, pues sin ramos. Dos grandes alas de plumas rapidissimas, que ahun reposando volaban. El cuerpo era todo velloso de plumas; vestido que él mismo producía, siendo Mercader i Sastre de si proprio. En los pies tenia por sandálias dos medias Coronas de oro i joyas, atadas con girónes de purpura. Yacia reclinando la cabeza en un cúmulo de Sceptos, Tiaras, Mithras, bastones, i todo quanto es ornáto o symbolo de alguna Grandeza Humana. Junto a él estaba una guadaña de filós de diamante; i un relóx, tambien con alas, biforme Centauro de páxaro, i relóx.”

– que faz lembrar a figura do Velho de Ascalon, do canto XIV da *Gerusalemme Liberata*, assim como o ambiente em que este se encontra. Esta figura apresenta-se-lhe, alegoricamente, como o Tempo e esclarece-o de modo pormenorizado sobre as nigromantescas grutas, declarando que se trataria de “panegyricos arcanos, o mysteriosas consejas”<sup>1145</sup>. Todavia, por informação da ama da pousada onde permanece, ficara a saber que na gruta principal, a de S. Cipriano, a ‘Arquigruta’ dos nigromantes, reside o Demónio Catedrático, que, como salário, retém um estudante em cada sete dos que ali ousam entrar. Não será de estranhar que também o seu método de ensinar seja de igual modo bizarro, ficando invisível e apenas deixando entrever um braço que gesticula ao mesmo tempo que profere a sua lição<sup>1146</sup>.

Inicia-se, num primeiro a momento, a descrição daquele espaço com o levantamento de todas as covas existentes, bem como das patranhas com elas relacionadas. Em diálogo com o Tempo, apercebe-se o narrador que as esculturas das paredes circundantes representam os quatro grandes Impérios da Humanidade, a saber, de Babilónia, por iniciativa de Xerxes; o Helénico, graças ao macedónio Alexandre Magno; o romano, devido a Octaviano; e por último, o de Espanha.<sup>1147</sup> Nesse preciso momento, entra em cena a Madre Celestina, de disforme aparência, acompanhada de outra figura feminina híbrida, Mariálvara, e exorta o Tempo a contar só e exclusivamente a verdade<sup>1148</sup>, ao mesmo tempo que esclarece que, afinal, o velho não era o Tempo e aquele lugar, onde todos se encontravam era, de facto, a Cova de S. Cipriano. Formula ainda o convite para o narrador permanecer por uns dias na qualidade de visitante e, deste modo, ter a oportunidade de vir a compor uma narrativa plenamente fiel à realidade observada.

---

<sup>1145</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

<sup>1146</sup> *Idem, ibidem*, p. 22: “El modo de enseñar, tambien es endemoniado; pues sobre una silla Infernal que tienen allá dentro, solo se vé un brazo que parece de Hombre, el qual habla i se menéa sin cessar; i assi explica todas las Hechicerías i maldades.”

E se as grutas na *Gerusalemme Liberata* se transformam em verdadeiros palácios de deslumbrante encanto, também aqui a restante paisagem se torna, num ápice, um ambiente bucólico paradisíaco, embora visivelmente artificial, em que a fantasia fomenta uma verdadeira orgia para os sentidos, com o uso e a aplicação exagerada de metais preciosos e pedraria, porcelanas e – estranhamente, mas ao mesmo tempo possível, graças à uso pleno da imaginação – chocolate, secundado por uma apoteose gastronómica, em tudo correspondendo ao gosto barroco. O mesmo deslumbramento se evidencia no vestuário, transportes e habitações, bem como em todas as comodidades desfrutadas. É o autêntico mundo do País da Cucanha, onde a felicidade é plena e o prazer vivido em todas as dimensões<sup>1149</sup>. Mais ainda que todos os deleites da ilha encantada de Armida, a dimensão deste reino amplia-se e é todo um povo, dividido em sete comunidades, que partilha o mesmo estilo de vida. Depois desta exuberância com que o narrador toma contacto, num verdadeiro jogo de máscaras, o Tempo revela ser Amadis de Gaula; Mariálvara é Oriana; e Celestina, Urania, mãe de Oriana<sup>1150</sup>.

Em tal universo farsesco, não falta sequer um bosque encantado, muito semelhante à selva enfeitiçada por Ismeno, no canto XIII da *Gerusalemme Liberata*, onde cada árvore adquire vida própria, por acolher no tronco um demónio que adopta a forma de alguém importante para cada um dos cavaleiros que pretende abatê-la. Tal como no poema tassiano é Ismeno o responsável pelo encantamento da selva, aqui, é Ramúsia, deusa de má condição, que cria a instabilidade e alerta o bosque para a ameaça que se aproxima, devido ao facto de, em tempos, se ter escondido um demónio, numa das numerosas grutas do bosque<sup>1151</sup>. Acabando por ser destruída, como no poema de Tasso, uns troncos, animados, conseguem

---

<sup>1147</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 38-44.

<sup>1148</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 44-45.

<sup>1149</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 48-55.

<sup>1150</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 57.



fugir; outros são queimados, juntamente com as ramas cortadas para impedir que o seu frondoso horror não convidasse outro Ídolo a procurar abrigo e nele se escondesse.

No livro seguinte, o terceiro, e apenas a modo de alusão, Amadis dispõe-se a contar as aventuras que passara até tomar posse do Reino das Covas de Salamanca – numa narrativa encaixada, qual paródia a um romance de cavalaria, que funciona como analepse –, e, ao regressar da Grécia na companhia de Oxiartes, um poderoso mago do Oriente que por lá conhecera, quando se encontram numa das aldeias dos Suíços, na altura que ele e um dos naturais se sentavam à mesa, “atascados em manjares e fogaças”, como o próprio narrador refere, procede à seguinte comparação

“como las Nymphas que se convertían en árboles, quando la corteza iba creciendo, i solas se vían las caras”<sup>1152</sup>,

cuja imagem não passa despercebida por ser colhida no mesmo modelo, lembrando o que acontecia na selva encantada da *Gerusalemme*, num intrincado jogo de intertextualidade.

Uma vez revelado todo o passado, a narrativa orienta-se noutra direcção e a curiosidade do visitante visa a Universidade subterrânea, onde o famoso catedrático, encantado por Oxiartes, agora sentado no trono de Hércules, dá aulas, muito embora tornado invisível<sup>1153</sup>, se bem que não na sua totalidade, “pues unicamente se vé sobre la silla un brazo de Hombre que hace las acciones mientras el Invisible enseña”<sup>1154</sup>. No dia apazado à visita à “Nigromantesa Universidad”, deslumbra-se o protagonista com a riqueza do edifício e o esplendor da luz quando esta incide no seu interior<sup>1155</sup>. Fazendo a saudação inicial em tom

---

<sup>1151</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 69-72.

<sup>1152</sup> *Idem, ibidem*, p. 110.

<sup>1153</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 126.

<sup>1154</sup> *Idem, ibidem*, p. 126.

<sup>1155</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 162-163: “I no sin admiracion, si bien con deleitoso júbilo, admite la sumptuosidad I riqueza d’el edificio, que se reduce a un dilatado Salón. Puede su pavimento por lo diffaso

paródico<sup>1156</sup> ao admirado Professor, solicita-lhe que disserte concretamente sobre dois temas de seu interesse: a língua castelhana e a poesia épica ou heróica<sup>1157</sup>. O pedido é de imediato satisfeito e a lição começa de modo bem erudito, à moda da época, recuando até às mais remotas origens, à criação do mundo, e apelando a um tipo de saber etimológico macarrónico para explicar não só a configuração dos continentes, como a proveniência dos povos que povoaram a Europa, suas religiões e culturas. Centrando-se nas características da língua castelhana, foca os seus sons guturais como traços individualizantes, tornando-a menos suave; a sua contaminação com neologismos e, finalmente, a conservação da ortografia respeitando a matriz fundamentalmente latina ou grega. Passando ao segundo tema da lição, trata, então, do poema épico. Não seria muito diferente de uma sessão académica das que atrás foram analisadas. Aí, se bem que o modelo tassiano esteja presente, e passível de se identificar nalguns aspectos enunciados, apresenta-se diluído numa teoria mais abrangente, uma vez que o assunto é abordado de modo generalizante.

---

llamarse campaña; I por la hermosura i riqueza debe su techumbre llamarse Cielo. Es una bóveda de oro, exornada con labores I relieves de la meas bien compartida proporcion. Igualmente son de oro las paredes; i ellas i el techo salpicadas de innumerables piedras preciosas, que a la mucha luz d'el patente i magestuoso ventanage producen admirable colores en los cambiantes que siempre alternan. Como en la niñez d'el Dia, estando llenas de rocío las flores, al herirlas la luz reverberan de matices, dudando el Aura si se abrasa el jardin, o si florece el Sol, assi en la inundacion de preciosidades que matiza aquellas paredes i techumbre, se confunde gustosamente la attencion, quando la color, por que los ojos no la hallen fixa, vá huyendo i variandose de joya en joya. Es de àgata la silla Hercúlea, guarnecida con primorosas láminas d'el mejor metal; i causa más admiracion el brazo Humano que sobre la silla está haciendo las acciones i gesto a la voz d'el Cathedrático. Occúpa dilatados bancos de pórfiro el innumerable concurso de Escoláres que le atienden.”

<sup>1156</sup> Cf. *idem, ibidem*, p.163: “*Salve*, brazo inmenso que sabes abarcar todo el vasto Mundo científico. Brazo, que no darás tu brazo a torcer, ahun luchando a brazo partido con el mismo Apolo, Brazo, immortalmente digno de presidir desde los brazos de la silla d'el prodigioso Hercules hijo de Jupiter. Brazo, que no eres brazo de Mar, sino Mar insondable de quien es brazo el *Mare magnum* de la Erudicion. Brazo, domador de las parcas i d'el Olvido; i más invencible que los cien brazos d'el centimano Briareo. *Salve*, i *Salve* otra vez, i eternamente *Salve*.”

<sup>1157</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 164: “Yo, Invisibilissimo Señor, peccaría contra los commodos i utilidades publicas, si con larga conversacion retardasse o interrumpiesse los tiempos i enseñanzas de V. Invisibilidad. I assi hablaré de lo precito. VÍne a Salamanca para en ella limar mis Poemas. Compúselos en la Lengua Castellana; la qual es mi lengua Materna por haberme criado con ella, si bien nací en país donde se habla otra. Deséo oír vuestro dictamen en quanto a la lengua, i en quanto a la Poesía; principalmente a la Poesia épica o Heroica.”

A fim de facilitar a exposição, inicia a exposição com uma definição mais ou menos sintética deste conceito, enumerando depois as suas partes constituintes:

“El Poema Epico, o Epopéya, es (segun los más acreditados Authores antigüos i modernos) Imitacion de una Accion ilustre, Compléta, que tenga cierta grandeza i extension, i con la agradable i maravillosa narracion en verso Heroico influya i demuestre dignissimas de ser exercitadas, las mayores Virtudes.

Compónese de Accion, Fábula, Costumbres, Sentencia, i Diccion.”<sup>1158</sup>

É particularmente curiosa a preocupação desde logo manifestada com um dos elementos apontados, de nítida ascendência tassiana, como atrás tem sido analisado: os costumes, a que dedicará, posteriormente, alguma atenção. Particulariza, a partir daqui, cada um dos aspectos focados, dedicando-se, em primeiro lugar, às características da Acção:

“La *Accion* es la materia d’el Poéma. I se llama assí aquella notable hazaña de que el Poéta le fabrica.

Debe ser ilustre la *Accion*, saliendo de lo Commun i acercandose o introduciendose en lo maravilloso. I siendo obrada en assumto summamente sublime. Ha de ser Una, de tal modo que no pueda dividirse en otras *acciones* complétas i enteras. I una tambien por executarse en un contínuo i no interrumpido espacio de tiempo. Ha de ser *compléta*, sin que la falte requisito alguno para estar perfecta i concluída. Su grandeza i extension se incluye solo en un Año, sin que pueda exceder d’este término. Antes es más digno de elogio el Poéma que abarca menos tiempo, debiendo procurarse que sea exactamente unido para que sea exactamente armonioso. Tambien conseguirá que su Todo pueda conservarse i gozarse en la memoria; como quieren los Doctos de mejor gusto. I por esta causa reprueban el Poéma de estatura excessiva. Reprueban d’el mismo modo la *Accion* que sea moderna; pues solo son a proposito aquellas a quienes ya la antigüedad ha grangeádo misteriosa veneracion. I assi quiere el Arte que la *Accion* no tenga de antigüedad menos de seiscientos años.”<sup>1159</sup>

Embora a teoria tassiana do poema épico não seja explicitamente referida, veja-se como mais dois aspectos defendidos pelo Poeta Italiano, embora de clara matriz aristotélica, são por ele aduzidos e levados às últimas consequências: as unidades de acção e tempo, chegando a recomendar um período específico aconselhável para a duração dos

---

<sup>1158</sup> *Idem, ibidem*, p. 175.

acontecimentos cantados, bem como a sua antiguidade, já que o Poeta de Ferrara defendia que não deveria ser demasiado recente, muito embora não fosse aconselhável que fosse demasiado antiga.

No que se refere à Fábula, sustenta o Invisível Catedrático algo de semelhante:

“La *Fábula* es el Cuerpo dél Poéma; o la *symétrica* massa de lo inventado i sucedido, que el Author distribuye exornando la Accion, i reduciendola al carácter Poético. En ella tengo por *difficultosissimo* lo que inventan, i deben inventar los Poétas, que ha de ser lo más. Eviten el remedar la Fábula de otro. Como cierto Culto que hurtó la de la Jerusalém d’el Tasso; i mudando los nombres a los Interlocutores, la revistió de versos espeluzados, i con aplauso de los infinitos la sumergió en *frigidissimas* i *obscurissimas* Norvégas.

Sin Tragedia no puede haber Poéma Heroico. Tambien le pertenecen los primores de quantas poesías qualifica el Arte. I ahun, con justa moderacion, lo jocoso. Assi lo practica Virgilio más de una vez en sus Juegos. Sea exemplo (dexando otros) Menétes, que de su despéño al Mar salió nadando a un escollo:

*Illum & labentem Teucri, & risere natantem;  
Et salsos ridant revomntem pectore flactus.*

Los Troyanos tuvieron gran risa viéndole caer de la embarcacion al Mar, i viendole salir a nado. I se rien quando en la peña vomita las saladas olas.”<sup>1160</sup>

Neste complexo incluem-se, como se verifica, aspectos distintos que merecem mais detalhada análise por parte dos restantes teorizadores e, muito particularmente, de Torquato Tasso. Distingue a Fábula da Acção, recorrendo à ideia da transfiguração poética dos factos seleccionados, e da *inventio*, que se projecta também no uso do maravilhoso. Considera, pois, este processo o mais difícil, pelo que refere abertamente um caso de plágio, e, como não poderia deixar de ser, teria de se tratar de um furto da *Gerusalemme Liberata*, que, apesar da denúncia, não chega a identificar e que, ao leitor dos dias de hoje, se torna tarefa

---

<sup>1159</sup> *Idem, ibidem*, pp. 175-176.

<sup>1160</sup> *Idem, ibidem*, pp. 176-177.

particularmente difícil, na medida em que são numerosos os poemas em que é aproveitada a lição do modelo italiano.

Contemplando, de seguida, as características da Fábula, tendo em conta o facto de incluir aspectos trágicos e jocosos, ou de índole cómica, segundo a natureza dos episódios incluídos no seio do diegese, mostra-se como o poema épico desfruta da possibilidade de oscilar estilisticamente entre registos de índole vária, sem pôr em causa a harmonia da sua composição, resultando desse facto, em contrapartida, um enriquecimento da respectiva Fábula. Depois, centra-se nas partes constituintes da epopeia:

“Tiene la *Fábula Principio, Nexo, i Solucion*. El *Principio* no ha de ser desde donde empezaría el Historiador, sino ya dentro d’el progreso. El *Nexo* es toda la harmoniosa cadena de sucessos que componen el Poéma. La *Solucion* el fin donde su labor se desata i perficiona. Sea texida con tanta unidad, que no pueda quitarse episódio alguno, sin grave detrimento. Summa i casi invencible dificultad! Pues debiendo variarse continuamente el Poema con especies diversissimas, se hace insuperable (siendo en sí tan diferentes) el reducirlas a precisas i concordés en la impartible contextura de la Fabula.

No se admite Heróe que no sea de la mayor Sublimidad. Esto es, Monarcha; i, si pudiere ser, Fundador de Monarchía, que es el mayor blason de los Reyes. Ha de ser enteramente Dueño de la *Accion*; i a él se ha de reducir toda la gloria i importancias d’ella. Tenga Virtudes no vulgares. I en todos sus dictámenes, razonamientos, i operaciones mantenga el Charácter de Heróe o Semidivino.”<sup>1161</sup>

Sobre essas partes – *Princípio, Nexo, e Solução* –, da primeira apenas refere a estratégia mais comum dos esquemas usados, o início *in medias res*, revelando, deste modo uma exposição dos princípios teóricos relativamente redutora, por não permitir alternativas igualmente viáveis, se bem que menos aconselháveis na composição deste tipo de poemas. Quanto ao “Nexo”, aborda-o de modo brevíssimo e generalizante, não questionando nenhum aspecto com ele relacionado, para, de seguida, se centrar na “Solução”. É neste aspecto que volta a aproveitar a teoria tassiana do poema épico, na medida em que foi o Poeta italiano

---

<sup>1161</sup> *Idem, ibidem*, pp. 177-178.

quem chamou a atenção para o desfecho do poema, por aí se reflectir a unidade da obra e ser a sua composição uma das pedras de toque, para pôr à prova a mestria e real competência do poeta, uma vez que deverá saber articular os aspectos de cada episódio com a acção principal, mostrando a sua necessidade na evolução da diegese.

Por último, considera ainda como parte da Fábula a caracterização do Herói. Em breves traços foca o seu estatuto social, devendo ser de ascendência nobre, sublinhando que seria supremamente desejável que fosse monarca ou fundador de monarquia. Se esse aspecto é partilhado pela generalidade dos teorizadores, já a questão da sua caracterização moral denota mais uma vez a dependência da obra face aos princípios expostos nos *Discorsi* tassianos. Repositório de virtudes, de grande dignidade e firmeza moral, o herói ascende deste modo à qualidade de um ente semidivino, se adoptarmos a perspectiva da moral católica partilhada na obra. Daí, tornar-se um modelo a seguir e a apontar aos leitores, transformando a epopeia num tipo de poema edificante, ao mesmo tempo que se acentua a sua vertente vincadamente pedagógica. Assim se articula a caracterização do herói com os Costumes, para depois abordar a *elocutio*, subdividida em Dicção e Sentença:

*“Las Costumbres fórma el Poéta por la Philosophia; por la Grammatica la Diccion; i por la Rhetórica la Sentencia.*

Tengo por estylo más elevado i sublime el más claro i natural; si dentro d’el hubiere muchas Ideas nuevas, muchos conceptos discretissimos, mui viva propriedad i fuerza en las passiones imitadas, mucha harmonía i proporcion en todo, i una no interrumpida serie de plausibles singularidades. Ni exclúye la erudicion a propósito i en su lugar. Por lo que toca a la Poesía inchada, suscribo a la sentencia de quien dixo *que no hai cosa más seca que un Hydrópico.*

En Hespaña muchos Varones sublimes impugnaron, i impugnan la escuela de los Poétas que llama Cultos la vulgaridad. Fuéra de Hespaña, se abomína universalmente. La causa de no extinguirse, proviene de que todos quieren ser Poétas. I como no todos tienen Numen Poético, apelan a las enigmáticas bronquedades, de que es capaz la violenta porfia de la affectacion. Defiéndense con que imítan a Stácio Papínio. Pero léan a este Author los que supieren Latín (i supieren leer Poesía) i verán que en todo él no hai estylo parecido al de nuestros Cultos. Desazóná Stácio más de una vez con amontonadas erudiciones

las infinitas bellezas que le ilustran. I es esta una de las razones porque cierto excelente Ingenio dixo, *que en Stácio, como en Alexandre Magno, se juntáron grandissimos vicios, con grandissimas virtudes*. En este defecto ( a que se puede llegar sin vena Poética) le remedan los ampulosos.

Dicen que a los Poetas les pertenece el estylo más elevado. I dicen bien. Pero dicen mui mal en llamar estylo más elevado al más duro, más pueril, i más sin substancia. Repetiré a su auditorio dos versos de Lucrécio:

*Omnia enim stolidi magis admirantur, amantque  
Inversis quæ sub verbis Latitantia cernunt.*

Quiere decir en Castellano: Los mentecatos estiman i admiran más lo que debajo de voces trastornadas se les obscurece.”<sup>1162</sup>

Apesar de defender e partilhar a ideia geral do uso de um estilo elevado, ou mesmo sublime, na composição da epopeia, é igualmente clara a ideia da rejeição do estilo cultista, predominante na época, sobretudo nas letras espanholas, tão cumulado de artifícios retóricos, que se torna obscuro. Argumenta-se que, se esses outros autores, a quem alude de modo indirecto, seguem Estácio, melhor seria que lessem primeiro o modelo eleito, para que, depois, criticamente separassem os aspectos positivos, “las infinitas bellezas”, dos negativos, resultantes da sobrecarga de erudição. De qualquer modo, exprime-se aqui a ideia partilhada pela generalidade dos autores portugueses deste período, em que se defende uma certa contenção perante os exageros do artifício e se advoga um estilo marcado pela clareza e uma certa sobriedade austera, não cedendo em demasia ao admirado, mas também deveras criticado modelo gongorista. De tudo quanto é dito, transparece, antes de mais, a defesa do decoro, da harmonia entre forma e conteúdo, e entre a natureza e a respectiva imitação. No entanto, para melhor explanar o seu raciocínio, equaciona esta questão com o princípio horaciano “ut pictura poesis”, concebendo a poesia como uma pintura falada e, deste modo, submetida aos princípios que se coadunam com o gosto predominante na época.

“Es la Facultad de los Poétas, Pintura que habla; i la de los Pintores Poesía muda. Imita i finge la Pintura con colores, i la Poesía con palabras. I deleita mucho a los animos Racionales (digo a los animos Racionales) el milagroso estudio i inventos con que estas dos Artes se constituyen casi Criadoras. Ven los ojos en la Pintura lo que no hai, Mares, Exercitos, Palacios, Montes, Arboledas, i otros objectos de corpulenta elevacion, siendo todo el Lienzo una superficie lisa sin elevacion alguna. Halla el Entendimiento en la Poesía, Reinos, Esferas, hazañas, i lances maravillosos, tambien fingidos. I quanto a estas ficciones las palabras, i a ess’otras los colores, las hicieren más perceptibles, i las dieren más viva i eficaz expression, tanto se conseguirá i ilustrará mejor el fin de ambas as artes.”<sup>1163</sup>

Submetendo, pois, a questão do estilo ao princípio do *delectare*, é o poder evocativo da palavra que apela à imaginação, tanto do escritor, como do leitor, possibilitando a transfiguração da realidade numa outra dimensão, configurada de acordo com a liberdade que a fantasia lhe proporciona e essa capacidade reconstitutiva do discurso. Pelo facto, se o prazer estético que se colhe do uso da palavra é importante, não o é menos a clareza e a capacidade de sugestão do discurso; verifica-se, pois, que a teoria do poema épico se fundamenta em princípios poéticos mais abrangentes, em que o *docere* e o *delectare* se afirmam como os dois grandes vectores que configuram toda e qualquer composição poética.

“Reveréncio (le dixé) tus Poéticas opiniones. I en ellas contemplo una bien ajustada imagen d’esta Sciencia de Ciencias, que al formarse de todas, a todas las perfeccióna u diviníza. No son opiniones mias (me asseguró) sino establecidas reglas de le Facultad. Empezaron todas con imperfecciones. Pero el estudio, el buen gusto, i la razon, poco a poco las mejoráron, i establecieron.

Qué me dices (le pregunté) de nuestro famoso Andalúz el gran Lucáno? En su comparacion (me respondi) pasan muchos a deslucir la Enéida; transportados de la inclinacion a Lucano, i de la vehemencia que es propria i se suele condonar al desahogo de la apología. Mas no puede la Pharsalia llamarse Poéma Epico o Heroico. No es Heróe César, siendo su Accion abominable. Tyranníza su patria, i logra lo que intentó el rebélde Catilína. I el mismo Lucano maldice continuamente a César. Tampoco es heróe de Poéma Pompeyo en la Pharsália; pues vencido i fugitivo viene a morir en el abatimiento de sugetarse a un dependiente suyo, i a una barbara i no apreciable Nacion. I en el Heróe d’el Poéma Epico debe figurarse la Suprema Virtud con las mayores recompensas i sublimidades. El título enseña que el

---

<sup>1162</sup> *Idem, ibidem*, pp. 178-180.



assunto es la batalla de los Campos Emathios; pero la Obra lo desmiente; pues faltando a la unidad, passa el Vencedor, despues d'el conflicto de Pharsalia, a otras operaciones dentro d'el Poéma.”<sup>1164</sup>

Reconhecendo, assim, a importância do estudo da Poética, entendida como a “Ciência das Ciências”, porque em todas interfere, a todas condiciona e a ela tudo se reconduz, encaram-se como seus sustentáculos fundamentais o estudo, o bom gosto e a razão. Resolvida deste modo a questão, passa-se à demonstração, mediante a aplicação dos princípios teóricos enunciados, tendo por objecto de análise a *Farsália*, de Lucano. A dúvida levanta-se pelo facto de nem César, nem Pompeu se enquadrarem, quer pelas acções, quer pelos seus traços pessoais, nas características que deviam modelar o herói épico; por outro lado, o título era inadequado à matéria épica seleccionada; e, por fim, a acção carecia de unidade.

E se a base teórica é exposta de um modo generalizante e superficial, muitas vezes sem remeter para os autores que sustentam, apresetnaram ou sistematizaram as regras defendidas, o certo é que nas matérias que temos vindo a analisar, não é difícil detectar, de modo mais ou menos transparente, a perspectiva tassiana. Aliás, o nosso objectivo ao seleccionar esses aspectos, sem ter necessariamente de estar constantemente a relembrar a sua dependência face ao modelo tassiano, tem como objectivo mostrar em simultâneo os pontos em que divergem do Poeta de Ferrara e quais os outros contributos seus que ali se podem detectar.

Nesta sequência de ideias, considera-se, pois, pertinente demarcar o poema épico de outros campos do saber, alcançando-se tal objectivo mediante uma argumentação de suporte filosófico<sup>1165</sup> baseada, sobretudo, na obra de Platão – mais concretamente, no diálogo

---

<sup>1163</sup> *Idem, ibidem*, p. 180.

<sup>1164</sup> *Idem, ibidem*, pp. 181-182.

<sup>1165</sup> *Idem, ibidem*, p. 182.

*Lísis*<sup>1166</sup>. Avança-se, então, com uma proposta de separação de fronteiras entre a Poesia, subentendendo-se aqui concretamente a Épica, e a Filosofia, ao definir o tipo de conhecimento que cada área contempla<sup>1167</sup>.

Reportando-se sempre, como base de suporte da argumentação, à *Farsália*, refere-se à caracterização da feiticeira, a maga Ericto, que vem comprovar a necessidade da ficção e do fingimento poético como fonte de deleite, fundamento essencial de toda a Poesia. No entanto, segundo o Invisível Catedrático, a fábula dessa epopeia também não parece ser a mais perfeita, por carecer de “lances amorosos”, entendidos como o adorno mais agradável e menos difícil de inserir num poema, surjam eles relacionados com o herói, ou com outras personagens secundárias<sup>1168</sup>. Apesar dessas reticências, reconhece o grande engenho do autor latino, traduzido no “conceito”, “sentença” e “estilo”, pela vivacidade manifestada em passos ou personagens, como aquele em que trata do barqueiro Amyclas em plena tempestade, quando ilustra a circunspeção de Catão, ou põe em evidência o carácter de Photíno – se confrontados com figuras e passos equivalentes da *Eneida*, de Virgílio<sup>1169</sup>.

Por outro lado, demarca igualmente o poema épico da narrativa heróica, aqui exemplificada com as *Aventuras de Telémaco*, de Fenélon<sup>1170</sup>, então muito em voga, por mais que os críticos literários seus contemporâneos a classifiquem como poema épico. Serve esta classificação de pretexto para o Catedrático se insurgir, discordando não só de semelhante modo de abordar a obra, como também pelo facto de nela muitos verem um manual de educação de príncipes – aspecto que rebate, pelo seu carácter demasiado especulativo e

---

<sup>1166</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 182.

<sup>1167</sup> *Idem, ibidem*, p. 182: “La principal diferencia que el mismo Platon, i toda la sabia Antigüedad, ponen entre Poetas e Philótophos, es que los Philótophos han de enseñar con preceptos, i los Poetas con Fábulas. Mas donde están las con que enseña Lucano? Donde la alegoría de su Fábula principal? I donde essa misma principal Fábula?”

<sup>1168</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 183.

<sup>1169</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 185.

quimérico, cujas máximas mais serviriam para um príncipe se perder, do que para governar<sup>1171</sup>. Para ele, tal obra não passa de uma novela bem intencionada, notável pela sua pureza de língua<sup>1172</sup>.

Seguindo o seu raciocínio, insurge-se contra certas ideias feitas e divulgadas, como a dos “reis filósofos” ou dos “filósofos governantes”, que revelam uma falta de pragmatismo flagrante, uma vez que os fundadores de reinos são, na generalidade, manifestamente ignorantes em matéria de Letras, como já Ovídio referia<sup>1173</sup>. Tais argumentos não significam que o Catedrático menospreze a formação literária dos governantes. Simplesmente, considera esse tipo de educação mais favorável noutros homens, com outro tipo de responsabilidades.

Orientando o discurso noutra direcção, desvia a discussão da teoria literária, mais concretamente centrada nos códigos do poema épico, para tratar de teoria política, valorizando a relação da cultura com a arte de governar e mostrando simultaneamente como a Filosofia e a Política têm objectivos distintos.

Contudo, ao retomar a polémica questão da classificação das *Aventuras de Telémaco*, e tendo por base a teoria atrás exposta, vem explicar com detalhe os motivos por que contesta essa classificação<sup>1174</sup>. Não sendo apenas a questão do herói que lhe serve para tecer tais

---

<sup>1170</sup> François Salignac de la Mothe Fenélon, *Les aventures de Télémaque*, La Haye, A. Motjens, 1699.

<sup>1171</sup> Cf. Francisco Botello de Morais e Vasconcelos, *Historia de las Cuevas de Salamanca*, loc. cit., pp. 186-187: “A mí en su original me parece (como he dicho) una Novéla discreta i gustosa. Pero llena de doctrinas impracticables; como lo percibirá facilmente quien hubiere frequentado los Palacios, i la íntima comunicacion de los grandes Ministros.”

<sup>1172</sup> *Idem, ibidem*, p. 193.

<sup>1173</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 187 – 191.

<sup>1174</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 191-192: “Igualmente delíran los que pretenden dar a aquella Obra el sublime renombre de poema Epico. Ya no toléra el Arte que se llamen Poesia las imitaciones en Prósa. I ahun quando lo tolerasse, mal podría haber un Poéma Epico sin *Heróe*, i sin *Accion*. Vá Telémaco aprendiendo a ser Heróe; luego no lo es. Redúcenle sus Aventuras a la vilíssima condicion de Esclavo. Succede tambien preguntarle Calypso *si Mentor era alguna Deidad disfrazada?* I dice el Autor d’el libro: *No podía decirlo Telémaco; pues Minerva ahun no se había declarado con él; por su tierna edad, i por no juzgarlo callado, ni capaz de fiarle lo que ideaba.* Gran Heróe de Poéma Epico! Un muchacho, incapaz de guardar un secreto, i ajado con la infamia de la esclavitud.”

considerações, verifica também que as características da acção não são as mais adequadas para que seja um poema épico<sup>1175</sup>.

Concluída a prelecção do Catedrático Invisível, apenas restaria ao narrador visitar a vastidão do espaço da Cova, tarefa que reserva para o dia seguinte, que era também o dia da despedida.

Todavia, não é sem alguma surpresa que verificamos que a teoria enunciada se projecta na própria obra, tratando-se de um discurso metapoético, com validade imediata para a narrativa em construção. Assim sendo, de acordo com a estrutura do poema épico, o último livro do romance, o sexto, é consagrado à apoteose do herói: é o livro das grandes revelações, mais de acordo com o que acontece ao Gama na Ilha dos Amores. Aqui, toma o narrador contacto com conhecimentos de Astronomia, sobre os movimentos do Sol<sup>1176</sup>; noutro ponto da gruta, de História e Política, mediante a narração do sonho de índole pastoril do rei Rodrigo (onde abundam, além de elementos próprios do *locus amœnus*, aspectos oníricos que lhe vão servir de pretexto para se tecer considerações irónicas sobre a secreta ligação do poder e da corte aos feiticeiros/jornalistas (“gazeteiros”, aqui denominados Arlequins), através do qual o velho monarca godo acaba por ter a visão da fundação do reino visigótico e estabelece um estreito nexos com o respectivo declínio, que corresponde simultaneamente ao despertar da

---

Adoptando uma atitude menos radical, Inácio Garcês Ferreira (Luis de Camões, *Lusiada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barretto, ilustrados com varias e breves notas por Ignacio Garcez Ferreira, Tomo I: Nápoles, na Officina Parriniana, 1731, p. 77) parece aceitar os argumentos expostos para aceitar essa classificação, ao tentar compreender os argumentos aduzidos sobre a questão: “He verisimil que por este motivo M. Franc. De Salignac compuzesse em prosa a sua obra intitulada *Les Aventures (sic) de Telemaque &c.*, que inculca por hum Poema Epico com o fundamento talvez da opinião de não ser necessario o Verso à Epopeia, que alguns deduzem da sentença de Aristoteles *Epopeia solùm nudis sermonibus, aut metris utens*: naõ obstante, que nella se achem mais interpretação e s, que palavras; como adverte o Pad. Alexandre Donato.”

<sup>1175</sup> *Idem, ibidem*, p. 192: “La Accion d’el pretendido Poéma, en vez de summamente illustre, es summamente ordinaria. Tengo por justo que un Hijo vaya buscando a su Padre de que no hai noticia. Pero es fineza vulgar. El Hijo d’el más abatido segador, si su Padre se detiene en la siega, vá a buscarle. I assi todos los Hijos de Padres ausentes, por baxos i viles que séan. I en estos viages pueden encontrar cosas más admirables que Telémaco; sin que los advenedizos acasos hagan famosa su Accion, no siendo de la essencia d’ella.”

<sup>1176</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 197-200.

nova Espanha, igualmente formado numa gruta, a de Covadonga<sup>1177</sup>. De seguida, retoma o assunto do livro anterior, mediante as *Notas*, de índole literária facilitadas a Amadis, mas redigidas pelos bruxos das Covas, com um Epigrama em versos falécios, que vinha sendo atribuído a Merlim, embora todos soubessem ser da autoria do Cavaleiro Botelho (o autor do romance), e onde se encontram referências ao próprio narrador, num verdadeiro jogo de espelhos discursivos, onde a vaidade e a fanfarronice do autor se evidenciam, sobremaneira através dos nomes das personagens referidas<sup>1178</sup>. Por último, o barco aéreo alcançou a orla marítima e Amadis explica a disposição das águas nos mares, rios e lagunas, procedendo a uma descrição do orbe terrestre, valorizando a componente marítima, e, depois, as montanhas e vulcões, sobretudo os do Novo Mundo, da Ásia e África. No que respeita à descrição dos rios no mundo subterrâneo, não actua de modo muito diferente, face ao modelo apresentado na *Gerusalemme Liberata*, nas grutas do Velho de Ascalon, no Canto XIV, onde as águas de numerosos rios se mantêm separadas antes de emergirem à superfície do Planeta:

“[...] Assi se admiraba de que con tantos i tan caudalosos rios como en ellos [nas cavernas subterrâneas] entran, no rebozásse el Ponto Euxíno, i con más razon el Mar Cáspio. Communeicase el Mar Vermejo con el Mar Mediterráneo por una cava profundissima en lo interior d’el Isthmo que los sepára. El Mar Cáspio se une tambien por taladro occúlto al Euxíno, i el Euxíno al seno Pérsico. Las cavernas profundissimas d’el fondo d’el Mar en el Oriente, le hacen summamente furioso; como río arrebatado que se precipita por declivio formidable. De sus tempestades i bramidos huyó la ambiciosa Armada de Macedónia; i puedo decir que fue el más raro monstruo de aquellos Mares el tener miedo Alexandro. Por debaxo d’el Isthmo, o faxa de tierra, que une las dos Américas, se unen tambien los dos Mares llamados d’el Norte i d’el Súr. I de allí la extrañeza d’el fluxo que en aquel sitio examínan los Navegantes.

Con igual causa vemos ahora estos diluvios subterraneos. De algunos se originan grandes lagos en la superficie d’el Mundo. I otros van a llenar perpetuamente los senos de las Sierras, para la produccion de los rios. Algunos le forman a l’Asia su Tigris, su Euphrátes, i su Ganges; otros a Europa su Danúbio, i su

---

<sup>1177</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 202-212.

<sup>1178</sup> Muitos outros são os temas ainda abordados em diferentes “Notas”, que são assinadas pelos mais distintos nomes de sábios reconhecidos (Manutius, Mancinellus e Beroaldus), num tom quase enciclopédico.

Erídano. Pássan otros a Africa a hacer que se ínchen hydrópicos sus montes, para que no mueran hélicas sus campañas. Otros llevan mayor caudal a formar los ríos, o medio Mares, con que se bañan las Provincias d’el Nuevo Mundo; las quales, antes de la Hespañola doctrina, eran Imperios de monstruos, i monstruos de Imperios.”<sup>1179</sup>

Deste modo, se toda esta longa narração, representa já uma abertura do romance, como, aliás, acontecia no passo correspondente da epopeia italiana, a uma mentalidade científica, que gradualmente iria permitir o desbravar do caminho à estética neoclássica, não esqueçamos por outro lado que toda a narrativa se estrutura com base em peripécias que reflectem um forte impacto da fantasia barroca, mediante o recurso à referência a sucessivos encantamentos, bruxedos, casos fabulosos e inauditos, ou ainda a um discurso simbólico, sobrecarregado de alusões e significados, em que a linguagem das flores e das pedras preciosas, por vezes, desempenha um papel determinante. Até a própria redacção do livro acaba por seguir os mesmos critérios, na medida em que o volume era apenas o traslado de um pretenso original, assim como o romance não passava de uma reconstituição em termos discursivos de um relato, uma pálida representação dos vastos horizontes do mundo da fantasia que transpira da criatividade do narrador/autor/protagonista:

“Fui a mi palacio. Concurrió la invisible comitativa a servirme. I sobre una mesa de solo un rubí, aunque era tan grande como la mitad de la plaza de Salamanca, ví un brazo sin cuerpo, que con letras de chrysólitho iba escribiendo en laminas de sapphíros lo que yo le dictava. Assi se formó el presente Volumen. D’el qual hice sacar un traslado en papél; i es este que invío al Mundo. No siendo seguro inviar el Original; pues si los plagiarios i remedadores hurtan los libros harían si fuessen de joyas como se usa entre los Encantados?

Esta es la verdaderissima Historia de las Cuevas de Salamanca.

[...] I siempre mi pluma es otro agregado impulso a los vuelos de su Fama, i mi voz otro añadido estruendo a las justas aclamaciones de su Inmortalidad.”<sup>1180</sup>

---

<sup>1179</sup> *Idem, ibidem*, pp. 223-224.

<sup>1180</sup> *Idem, ibidem*, pp. 230-231.

Da realidade das sessões académicas, com os seus certames poéticos e lições, às regiões da fantasia, onde, afinal, o mundo se configura de acordo com os esquemas dessa mesma realidade, a presença dos códigos tassianos na teorização do poema épico é uma constante, de modo mais ou menos explícito. Nas instituições académicas, Torquato Tasso era apreciado como um clássico, um modelo canónico, mesmo que nalguns pontos merecesse a discordância e a censura dos académicos, justificadas pela alteração do gosto e dos paradigmas entretanto verificada. E, mesmo quando não era referido, toda a exposição dos princípios constituintes da epopeia, seguia à distância a sua concepção e modo de exposição das questões. Quanto à lição do Catedrático Invísivel das Grutas de Salamanca, a presença de Tasso apenas se faz sentir discretamente, de modo bem subtil. Mas está lá, e um leitor atento apercebe-se dela, quanto mais não seja na caracterização do herói, já para não referir os episódios que Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos aproveita da *Gerusalemme Liberata*, e introduz na organização estrutural do romance, fazendo dele um autêntico *pastiche* literário, adequado à sua intenção original: proceder a uma paródia do mundo das academias do seu tempo, assim como de um dos géneros mais apreciados, a novela de cavalaria, num enquadramento literário onde a epopeia não poderia faltar, tudo organizado de acordo com os princípios estéticos do romance pícaro.





## VIII

### Uma síntese da recepção de Tasso no Barroco:

#### *o Antídoto da Língua Portuguesa, de António de Melo da Fonseca*

Logo no dealbar do século XVIII, numa obra publicada no estrangeiro, mais precisamente em Amsterdão – o *Antídoto da Língua Portuguesa*<sup>1181</sup>, de António de Melo da Fonseca<sup>1182</sup>, pseudónimo de José de Macedo –, procede-se a uma apreciação das polémicas passadas entre Camonistas e Tassistas através de um olhar crítico, e mesmo distanciado, mas ainda apaixonado, expresso pela maneira como o autor se deixa envolver, até tomar partido próprio. Ao elaborar uma síntese da recepção de Torquato Tasso em Portugal até à altura da sua publicação (1710), esta abordagem bem pode ser vista como uma avaliação global do

---

<sup>1181</sup> António de Melo da Fonseca, *Antídoto da Língua Portuguesa*, Amsterdam, em casa de Miguel Diaz, [1710].

<sup>1182</sup> António de Melo da Fonseca é o pseudónimo de José de Macedo, que nasceu em Lisboa, em 1667. Foi bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra e deslocou-se a Inglaterra durante um período de seis anos, ignorando-se as circunstâncias que o levaram a empreender essa viagem. A sua produção poética latina e portuguesa foi por ele mesmo reduzida a cinzas, como expressão da admiração sentida perante Virgílio e Camões. Desse modo, de sua lavra, apenas nos chegou o *Antídoto da Língua Portuguesa*. Faleceu em Lisboa, em 1717.

Sobre a sua vida e obra veja-se Lucília Gonçalves Pires, “José de Macedo – Um ‘crítico’ de Camões”, in: *Colóquio Letras*, nº 40, Novembro de 1977, pp. 20-27.

modo como o Poeta Italiano foi apreciado, lido, imitado e discutido em Portugal durante este período de quase século e meio.

Também não deixa de ser estranho o facto de se fazer esta síntese numa obra de pendor gramatical, dedicada à exposição das regras que *presidem* ao bom uso da Língua Portuguesa, na medida em que, pela sua extensão, bem poderia constituir um volume separado. No entanto, o certo é que o autor se preocupou em estabelecer um nexo de continuidade, como veremos, entre os capítulos anteriores e este, extraordinariamente longo, e funcionando quase como uma espécie de apêndice.

Constituída por quarenta e três capítulos, na sua globalidade, a obra pode-se dividir estruturalmente em três grandes partes, de acordo com o mesmo número de dissertações, como o próprio autor designa os princípios que pretende apresentar e defender. Depois de consagrar a primeira às potencialidades e excelências da Língua Portuguesa<sup>1183</sup>, trata na segunda da grande variedade de ornamentos que deve ter<sup>1184</sup>, dispendo como base estruturante das classes gramaticais mais importantes<sup>1185</sup>. Ao declarar-se “[...] tão amante da nossa Língua, que escrevi sobre o modo de a reformar, não temendo os perigos deste meu novo e mal aceito estudo”<sup>1186</sup>, António de Melo da Fonseca tem consciência da ousadia de algumas das propostas que avança a fim de tornar o Português uma língua mais polida e

---

<sup>1183</sup> António de Melo da Fonseca, *Antídoto da Língua Portuguesa*, *loc. cit.*, p. [8]: “He a primeira dissertação sobre a bondade egregia da nossa Língua, e sobre a grande utilidade, que ella tem recebido das palavras Latinas ja nella introduzidas, e consequentemente recebe da introdução continuada de outras, que do latim recente e justamente usurpamos para a enriquecer e ornar.”

<sup>1184</sup> *Idem, ibidem*, p. [9]: “He a segunda dissertação sobre a grande variedade dos ornamentos, concinnidades, e excellencias, que deve ter huma Língua, para que rectamente lhe possamos chamar perfeita.”

<sup>1185</sup> A saber: os nomes, os adjectivos, os verbos, as preposições e advérbios, as conjunções e interjeições. Ainda aborda de passagem as possibilidades de melhorar a Língua ao nível da sintaxe.

<sup>1186</sup> *Idem, ibidem*, p. [1].

elegante, como é o caso de pretender suprimir o sufixo *-ão* por ser entendido como sinal de rudeza, ao confrontar o nosso com outros idiomas<sup>1187</sup>.

Numa sequência, em que trata de matérias de natureza fonética, morfológica e sintáctica, das afinidades do português com o castelhano e destas línguas com o latim, tendo sempre estes como modelo de referência, fala, em seguida, da facilidade da introdução de uma nova língua, comparando esta com a revalorização do grego que se verificou no período do Renascimento, e com o impulso dado ao estudo do latim daí resultante.

Depois de, no Capítulo XXXII – “Trata-se da poesia desta nova lingua” –, abordar a facilidade com que os poetas compõem em latim e até em grego, mais do que nas línguas vulgares, e de estabelecer paralelos entre os efeitos sonoros de composições latinas com obras poéticas nas línguas vernáculas modernas (o espanhol e o português), valoriza a harmonia, a formosura, a consonância e a formalidade encontrada na poesia grega e latina. Tendo em mente estes modelos recomenda-os o autor como “o modo mais excelente de emendar e ilustrar o nosso idioma”, para entrar no último e extensíssimo capítulo, intitulado “Avisos sobre a emenda acima inculcada dos versos de Camões e sobre o grande engano daquelles, a os quaes o Tasso parece melhor Poeta”.

Nele, toma como ponto de partida a apresentação de algumas composições camonianas (écloga I<sup>1188</sup> e a *canção Ao longo do sereno/Tejo suave e brando*<sup>1189</sup>), alteradas de acordo com as suas propostas de correcção do português, para se centrar de forma

---

<sup>1187</sup> *Idem, ibidem*, p. [5-6]: “Eu nunca me descontentei tanto da nossa Língua, como se descontentaõ muitos grammaticos, que affirmaõ temerariamente, que ella he muito peor que a Castelhana, sendo tal a ignorância, de que nelles procede esta affirmaçãõ, que o mais que dizem, se saõ examinados os fundamentos della, he sò, que a grande frequência, com que usamos do ditongo aõ, faz a nossa Lingua mui tosca e mui grosseira.”

<sup>1188</sup> *Idem, ibidem*, pp. 110-119.

<sup>1189</sup> *Idem, ibidem*, pp. 120-122.

determinada na polémica entre Camonistas e Tassistas, encerrando a terceira e última dissertação, com este resumo de sua lavra:

“He finalmente a terceira e ultima dissertação hum panegyrico sobre a sublimidade notavel do ingenho singular do nosso Camoẽs, e sobre a eminencia gloriosissima, com que admiravelmente venceu todas as excellencias sempre admiradas na celeberrima poesia do famosissimo Torquato Tasso. Este argumento se fosse dignamente tratado, seria certamente mui grato e mui plausivel entre os amantes verdadeiros dos estudos poeticos e da gloria da nossa patria. Mas carecendo do emolumento amavel desta dignidade, e do illustre favor, que por ella receberia dos ingenhos sublimes, a que he grato o licor das fontes do Parnaso: disto se segue, que aqui não terà elle mais preciosa ou mais pomposa plausibilidade, que a que pode nascer do affecto de alguns dos curiosos poucos eruditos, que no que eu disse sobre elle, puderem ver cousas por elles antes não vistas.”<sup>1190</sup>

Consciente das limitações que se lhe impõem quanto à abordagem desta questão, aproveita as propostas de confronto estabelecidas entre *Os Lusíadas* e a *Gerusalemme liberata*, avançadas por Manuel de Faria e Sousa ao longo do seu vasto comentário ao poema camoniano. E apesar de ter anteriormente ousado corrigir Camões, reconhece no Poeta tão grandes méritos<sup>1191</sup>, que se torna seu objectivo mostrar como em todos os aspectos supera de longe Torquato Tasso, ainda e sempre um modelo incontestado para um sector considerável da intelectualidade portuguesa da altura.

Inicia, assim, esta apologia de Camões com a invocação de algumas características evidenciadas nos seus versos, como a doçura, a elegância, a majestade e a valentia. Mas logo que se trata de abordar a harmonia, aponta Tasso como o termo mais conveniente para estabelecer o confronto:

---

<sup>1190</sup> *Idem, ibidem*, p. [9].

<sup>1191</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 273: “[...] Direi agora algumas das grandes excellencias deste grande Poeta, para que nellas vejamos mais claramente, quam dignos são os seus versos de ser eternamente conservados na nossa memoria, e com quanto cuidado devem ser alterados na forma acima manifestada, se a alteração da nossa Lingua fizer, que a delles seja conveniente.”

“[Digo] que em toda a Poesia Italiana tão celebre no mundo não vemos harmonia regularmente tão natural, nem tão poetica (posto que em muitos lugares de Tasso a vemos tão elegante e tão altoquã) como a vemos nas obras todas do nosso Apollo Portuguez, que em todos os estilos excede notoriamente com magisterio singular a os melhores mestres delles.”<sup>1192</sup>

Perante tal aproximação, sente a necessidade de referir (para não dizermos mesmo, retomar) a polémica iniciada quase um século atrás entre Camonistas e Tassistas, questionando os motivos da existência de vozes críticas que ainda ousassem defender o primado do Poeta italiano:

“Bem vejo, que sobre isto seguem outra opiniaõ alguns Criticos; que se não envergonhaõ de affirmar, que Camoẽs não he tão bom Poeta como o Tasso; e por isso me parece, que para satisfação dos Curiosos, e credito da nossa patria, me sera licito mostrar aqui, quam enganados vivem os que assim o cuidaõ; e que com boa vontade me será perdoada, quando não agradecida, dos Leitores mais benevolos esta digressaõ, e tambem a confiança, com que me resolvo a fallar sobre o modo de investigar, qual he a maior eminencia nos dois mais eminentes ingenhos, que depois de Virgilio athe o tempo presente tem illustrado a elegancia da Poesia Heroica.”<sup>1193</sup>

Consciente dos espinhos em apontar com isenção os argumentos de ambos os sectores<sup>1194</sup>, não esconde a sua preferência, ao considerar como premissa para o seu discurso a indiscutível superioridade de Camões, na generalidade das situações a seguir invocadas, apesar das limitações que refere, com a modéstia adequada à empresa assumida<sup>1195</sup>. De igual modo, não sendo esta matéria do seu foro específico, ela fascina-o de tal modo, que não deixa de a tratar, se bem que já se prepare para os posteriores ataques dos Críticos e saiba que o

---

<sup>1192</sup> *Idem, ibidem*, p. 274.

<sup>1193</sup> *Idem, ibidem*, p. 274.

<sup>1194</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 274: “Os amantes de Camoẽs, que [não gostando do que atehora temos ditto,] gostarem de ver agora esta quæstaõ aqui ventilada, com esse gosto seraõ aliviados do enfado antecedente; e os amantes do Tasso, que não gostarem de ver aqui este episodio, como não perdem com o meu trabalho a liberdade de não olhar para elle, nenhum teraõ em usar della; nem eu terei algum em ver seguir esse uso; porque sempre dezejo, que ninguem se moleste.”

<sup>1195</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 274: “Tomara eu conhecer tão excellentemente, quanto he mais admiravel, que o Poema de Tasso, o nosso dos Lusíadas; como conheço, que esta materia não he tão propria do meu instituto,

lugar adequado para esta controvérsia ser exposta fosse um volume inteiro e não um capítulo, por mais denso e longo que fosse, como aqui na realidade se verifica<sup>1196</sup>. Por isso, justifica a razão da inserção deste capítulo numa obra de carácter fundamentalmente linguístico, apontando motivos patrióticos, a defesa da língua portuguesa e o seu exemplar domínio evidenciado na obra de Camões<sup>1197</sup>.

O objectivo fundamental de Melo da Fonseca consiste, então, em demonstrar a superioridade do poema de Camões perante a epopeia de Torquato Tasso, inicialmente no que diz respeito ao estilo, cotejando passos escolhidos, e postos lado a lado, acompanhados quase sempre pelo comentário que Manuel de Faria e Sousa tecera ao poema português, demonstra que a fileira de Tassistas não pode, com razão, desmerecer da obra camoniana:

“Primeiramente porei aqui alguns lugares de Tasso e de Camões, em que ambos os Poetas disserão cousas mui semelhantes, para que claramente se veja, qual dos estilos ambos, comparados reciprocamente, merece, que lhe chamemos superior ao outro. Depois dizendo as outras cousas, que se me offerecerem.

No Canto nono da Jerusalem Liberata diz isto o Tasso:

*Dan fiato a l' hora a i barbari metalli  
Gli arabi certi homai d'esser sentiti:  
Van gridi horrendi al cielo, e de cavalli  
Co'l suon del calpestio misti i nitriti.  
Gli alti monti muggir, muggir le valli,  
E riposer gli Abissi a i lor muggiti.  
E la face inalzo di Flegetonte  
Aletto, e'l segno diede a quei del monte.*

---

como do appetite, que tenho de fallar nella e que alem disso he tão larga, que não pode ser tratada com grande brevidade [...].”

<sup>1196</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 274: “Vendo que nem he este o verdadeiro lugar desta controversia, nem ella pode caber em outro menor, que hum grande e douto livro, onde decente, inteira, e unicamente seja ventilada.”

<sup>1197</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 275: “[...] Ainda que o amor da patria me não disculpasse o gosto de louvar sempre o nosso Poeta: e so seus louvores fossem tão peregrinos no meu assumpto, que não mostrassem tão claramente, como mostraõ, em muitas cousas, a singular excellencia da nossa Lingua.”

Naõ ha duvida, que saõ mui excellentes estes versos do Tasso, especialmente o quinto e o sexto; mas vejamos agora estoutros do nosso Camões.

*Mas ja com os esquadroẽs da gente armada  
Os Eborenses campos vaõ coalhados;  
Lustra com o sol o arnez, a lança, e espada,  
Vaõ rinchando os cavallos jaezados.  
A canora trombeta embandeirada  
Os coraçõẽs á pax acostumados  
Vai ás fulgentes armas incitando,  
Pellas concavidades retumbando.*

Nestes versos ainda parece maior a excellencia que nos do Tasso; onde he certo, que os consoantes sentiti, nitriti, muggiti naõ saõ proprios da materia sogeita; culpa, que mais parece da Lingua, que do Poeta, e em que vemos, quanto he maior a gravidade da nossa.”<sup>1198</sup>

Cita, de seguida, outro exemplo da epopeia camoniana a par da estrofe anterior, a fim de reforçar a sua argumentação, ou até para demonstrar a ocorrência da emulação no texto camoniano perante Virgílio, o modelo de que ambos os poetas renascentistas partiram<sup>1199</sup>, pois, melhor do que o poeta latino, Camões consegue traduzir no discurso poético os “affectos” dominantes (espanto, temor, e lástima) de modo mais expressivo. E adianta, servindo-se dos paralelismos identificados por Faria e Sousa, e citando igualmente o respectivo comentário<sup>1200</sup>. Por vezes, ousa mesmo dizer que os passos seleccionados representam o melhor do que se pode encontrar no poema tassiano e sem que assim se superasse a naturalidade, a facilidade e a alteza do estilo de que o discurso camoniano era

---

<sup>1198</sup> p. 275.

<sup>1199</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 276: “Os mesmos versos de Virgilio aqui imitados nem saõ melhores que estes do nosso Poeta, nem em todos os de Virgilio e do Tasso veremos taõ numeroso e vivamente representados os tres affectos de espanto, temor, e lastima, como os vemos, como os vemos na eloquencia admiravel desta formosa estancia.”

<sup>1200</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 276.

exemplo<sup>1201</sup>. Noutros casos, refere a afectação do discurso tassiano perante a naturalidade grandiloquente e admirável de Camões<sup>1202</sup>. E, na busca constante de comprovar a

---

<sup>1201</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 276-277: “No principio do canto decimo sexto, fallando na armada de Marco Antonio e Cleopatra, e na de Augusto, diz isto o Tasso

*D'incontra e un mare, e di canuto flutto*  
*Vedi spumanti i suoi cerulei campi:*  
*Vedi nel mezzo un doppio ordine instrutto*  
*Di nave e d'arme, e uscir da l'arme i lampi.*  
*D'oro fiammeggia l'onda, e par, che tutto*  
*D'incendio Martial Leucate avampi.*  
*Quinci l'Oriente, Egittij, Arabi, et Indi.*

Esta excelente estância do Tasso me parece, que não he inferior a outra alguma das melhores, que vemos noi seu illustre poema; mas nem por isso diz tanto, nem com tanta facilidade, e naturalidade, e alteza de estilo, nem imita tão pontualmente a Virgilio, como a seguinte do nosso Poeta:

*Nunca com Marte instructo e furioso*  
*Se vio ferver Leucate, quando Augusto*  
*Nas civis Accias guerras animoso,*  
*O Capitaõ venceu Romano injusto,*  
*Que dos povos da aurora e do famoso*  
*Nilo, e do Bactro Schytico e robusto*  
*A victoria trazia e presa rica,*  
*Preso da Egypcia linda e não pudica. “*

<sup>1202</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 277-278: “No principio do canto quarto lemos esta estância do Tasso:

*Horrida maestá nel fiero aspetto*  
*Terrore acresce, e piu superbo il rende:*  
*Rossegian gli occhi, e di veneno infetto,*  
*Come infausta Cometa, il guardo splende.*  
*Gl'involva il mento, e su l'hirsuto petto*  
*Hispida e folta la gran barba scende:*  
*E in guida di voragine profonda,*  
*S'apre la bocca d'atro sangue immonda.*

Camo ã s em semelhante descripsaõ fallou deste modo:

*Naõ acabava quando huma figura*  
*Se nos mostra no ar robusta e valida;*  
*De disforme e grandissima estatura,*  
*O rosto carregado, a barba esquallida,*  
*Os olhos encovados, ea postura*  
*Medonha e má, a cor terrena e pallida,*



superioridade do poema nacional, inclui excertos retirados da *Gerusalemme Conquistata*, porque, mesmo depois da revisão do texto tassiano, e apesar da elegância alcançada no discurso, ainda continua a ser o de Camões mais proporcionado e natural<sup>1203</sup>. E novos excertos são aduzidos, para concluir:

“[...] Sendo grandemente altiloquo o estilo do Tasso, ainda he mais sublime o estilo de Camoés, e nessa sublimidade muito mais natural, e mais proprio da materia sogeta; que he tudo, quanto pode dar de si a maior excellencia e valentia do Espirito Poetico.”<sup>1204</sup>

---

*Cheios de terra e crespos os cabellos,  
A bocca negra, os dentes amarellos.*

Quem não conhece nestas duas estancias a affectação ordinaria do Tasso, e a naturalidade grandiloquente e admiravel do Camoẽs, não pode disputar doutamente nestas materias.”

<sup>1203</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 278 –279: “No duodecimo livro da Jerusalem Conquistata escreveu isto o Tasso:

*Ma si degna fede è fama antica,  
L’occean de le cosa e il vecchio padre,  
L’occean chiude in se la terra aprica,  
E’ en grembo siede a lui, che detta è madre;  
Da prima egli produce, egli nudrica  
D’umor le forme rilucente e ladre,  
Gli animali, le piante, e fiori, e l’erbe,  
Generate d’humore auuien, ch’ei serbe.*

Camoẽs no canto sexto

*Estava em montes revestida  
De verdes ervas e arvores floridas,  
Dando pasto diverso e dando vida  
A as alimarias nella produzidas.  
A clara forma ali estava esculpida  
Das aguas entre a terra desparzidas,  
De pescados creando vários modos,  
Com seu humor mantendo os corpos todos.*

Nestes lugares he patente, que ainda, que he mui grande a elegancia do Tasso, maior e sobretudo mais natural he a de Camoẽs.”

<sup>1204</sup> *Idem, ibidem*, p. 279.

Quanto ao deleite do estilo poético, mais uma vez a superioridade do épico português se vê defendida, mesmo perante a gravidade necessária, excedendo o Italiano em severidade<sup>1205</sup>. Para o demonstrar, deixa de fazer confrontos. O texto tassiano é esquecido e enche páginas sucessivas de exemplos retirados da epopeia portuguesa<sup>1206</sup>, a fim de desafiar o sector tassiano da crítica portuguesa:

“No poema de Tasso não vemos cousas deste genero; que iguaem estas do nosso Poeta. E se o Tasso as desprezou, julgando-as pouco graves e pouco majestosas; injustamente quiz, que essa sua severidade fosse tão propria de hum poema, como de huma historia.”<sup>1207</sup>

E escuda-se de novo, e sempre, no comentário de Faria e Sousa, para sustentar os seus pontos de vista. Aborda, então, o tão polémico episódio do sonho de D. Manuel e da aparição do Indo e do Ganges e, depois de fazer a exegese do excerto, refere as propostas de interpretação de João Soares de Brito, Manuel Correia, Manuel de Faria e Sousa e João Franco Barreto, sobremaneira discordantes no que se refere à hora em que o sonho teria ocorrido<sup>1208</sup>, propondo que tudo ficasse transparente com a introdução de um advérbio (“então”)<sup>1209</sup>, para esclarecer o momento determinante da ocorrência – aspecto que Melo da Fonseca considera de menor importância para trazer obcecados os engenhos da crítica! No entanto, ele próprio se detem várias páginas a justificar a solução por ele adiantada para o caso<sup>1210</sup>. Entrando já noutra campo, o das figuras de estilo, segundo o seu parecer, todas as

---

<sup>1205</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 279: “Nas descripção ã s do nascimento e occaso do sol costumaõ os Poetas usar mais largamente das flores Poeticas. E he certo, que nisto (como em quasi tudo) se mostrou sempre o Tasso mais severo do necessario; e que Camo ã s conservando prudentemente (como devia) a gravidade necessaria no Poema Heroico, escreveu sempre mais deleitosamente [...]”

<sup>1206</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 279-281.

<sup>1207</sup> *Idem, ibidem*, p. 281.

<sup>1208</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 281-283.

<sup>1209</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 284.

<sup>1210</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 284-287.

incongruências se resolvem pelo uso intencional do anacoluto<sup>1211</sup>. Mediante uma argumentação de tipo silogístico, trata da elipse, da silepse, do zeugma, exemplificando com citações expressivas de Cícero, Terêncio, Virgílio, Tito Lívio, Sérvio, Quintiliano, bem como da Sagrada Escritura, e mostra a frequência, e até os efeitos poéticos, das figuras de estilo que aqui acabam por não ser incluídas, tornando o passo mais omissivo<sup>1212</sup>. Por outro lado, aliando todos os argumentos invocados ao uso da hipotipose e da exergásia, não só refere outros passos onde Camões faz uso de expressões temporais de modo mais claro, como ainda remete para outros poetas que tratam do aparecimento e desaparecimento das estrelas no discurso poético, – e nessa enumeração Tasso não poderia faltar<sup>1213</sup>.

Quanto às comparações, que considera como “hum dos mais formosos ornamentos da boa Poesia”<sup>1214</sup>, depois de quatro páginas de traslados, não perde oportunidade de menosprezar o Poeta Italiano, a fim de exaltar uma vez mais a elegância do estilo camoniano:

“No Tasso he certo, que não faltaõ comparaçoẽs; mas bem sabemos, quam inferiorhe nellas a o nosso Poeta, e quanto claudicou ( como na de outras não poucas) na mais poetica elegancia desta palusivel especiosidade das Musas.

Nesta materia he mui consideravel a formusura da eleiçaõ, com que o Tasso, depois de ter levantado athé as estrellas com infinitos louvores o seu grande Rinaldo, folgou de o comparar famosamente a hum cavallo, quando Ubaldo para o tirar das lascivias e encantamentos da Ilha Magica de Armida, o procurava picar com as penetrantes esporas de generosas exhortaçõẽs. Exaqui os versos, em que vemos manifestada esta magnifica fantasia.

*Qual feroce destrier, ch'al faticoso*

---

<sup>1211</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 287.

<sup>1212</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 288-291.

<sup>1213</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 294: “Outros escrupulosos consideraõ sobre o que temos dito, que em todo o tempo da noite sahem, e cahem as estrellas, apparecendo humas sobre o horizonte, e escondendo-se outras debaixo delle; e que por isso impropriamente nos representa Camoẽs o principio della, dizendo, que ellas sahem, e o fim dizendo, que cahem. A isto respopndo, que não he só de Camoẽs esta grande culpa; porque todos os outros Poetas costumaõ significar o primeiro tempo da noite, dizendo, que as estrellas sahem, ou sobem, e o tempo posterior della, dizendo, que ellas cahem. Por isso disse o Tasso

*Che'l cader de le stelle al sonno invita.”*

<sup>1214</sup> *Idem, ibidem*, p. 295.

*Honor de l'arme vincitor sia tolto:  
E lascivo marito in vil riposo  
Fra gli armenti, e ne' paschi erri disciolto  
Se'l desta, o suon di tromba, o luminoso;  
Acciar, colá tosto annitrendo é volto.  
Giá giá brama l'arringo, e l'huòm su'l dorso  
Portando, urtado riurtar nel corso.  
Tal si fece il garzon, quando repente  
De l'arme il lampo gli occhi suoi percosse.*"<sup>1215</sup>

E invectiva os Tassistas seus contemporâneos, num desafio irónico, a acompanhá-lo no comentário que tece ao passo transcrito, para troçar da comparação anteriormente apresentada:

“Vejaõ agora os mais finos e mais constantes Tassistas: se para desculpar esta insigne comparação, podem converter este no aligero cavallo Gorgoneo, ou Meduseo, que entre os astros triunfantemente foi collocado depois que nelle teve o casto Bellerofonte a gloria celebrerrima de superar heroicamente a formidavel ferocidade daquelle monstro tergemino, a quem tirou a vida? E vejaõ, se seria segura e receptivel essa desculpa, ainda que fosse menos certo, do que sabemos, que o he, que o Tasso (como adiante declararei) menos bebia da fonte Caballina, do que parece provavel; que bastaria para que lhe occurresse aqui este mais facilmente que outros cavallos; posto que este [ para que o forte Rinaldo fosse mais nobremente voando, que navegando, e com mais properante e mais rapida celeridade transportado onde logo se visse mui distante do torpe laberinto, em que inerte e desidiosamente estava mettido] não parece, que seria menos agil e idoneo, do que a barquinha pequenina, que o Tasso fez instrumento daquella celebre victura.

Alem disso nenhuma cousa vemos no Tasso mais alta, nem mais propria, nem mais poetica, nem mais elegante, nem mais naturalmente declarada, do que vemos em Camoẽs [...].”<sup>1216</sup>

Numa exagerada sucessão de passos transcritos d'*Os Lusíadas*, enche páginas e páginas com excertos retirados de todos os tipos possíveis de assuntos e situações, da acção principal e dos episódios, dos relatos históricos e dos episódios maravilhosos, de momentos mais líricos ou mais descritivos, com o objectivo único de provar a abundância,

expressividade e pleno domínio da língua na construção das comparações<sup>1217</sup>. E lança o repto aos Tassistas, para que organizem um elenco semelhante, o exponham e o confrontem com o que acaba de apresentar<sup>1218</sup>. Num tom polémico, ou mesmo de diatribe, ousa afrontar os opositores, declarando que o estilo poético do Poeta Italiano, afinal não passa de... prosa:

“Todo o Poema do Tasso não vem a ser mais que huma prosa continuamente altiloqua e severa, quasi despida das locuções, perifrases, e ornamentos proprios do verdadeiro estilo e espirito Poetico; porque em todos aquellos cantos quasi não vemos maiores liberdades no dizer, que as que tomou algumas vezes o Padre Vieira; como quando referio as particularidades da majestosa procissão, que se fez em Goa no dia memorando, em que o corpo milagroso de São Francisco Xavier foi trazido solememente do navio, em que estava, para a cidade.”<sup>1219</sup>

Propondo o confronto do estilo tassiano com o do P.<sup>e</sup> António Vieira, é por demais evidente o desmerecimento em todas as apreciações feitas a propósito do Poeta de Ferrara<sup>1220</sup>. Acusa Tasso, pelo facto de o seu poema ser desprovido de estilo poético<sup>1221</sup>, de gravidade

---

<sup>1215</sup> *Idem, ibidem*, p. 299.

<sup>1216</sup> *Idem, ibidem*, p. 299.

<sup>1217</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 299-324.

<sup>1218</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 325: “Se eu quizesse accumular aqui todos os outros lugares de Camões, com que pudera mostrar tão claramente, como com estes, a sua incomparavel elegancia, os seus vivissimos affectos, a nobreza excellentissima das suas altas ideias e imagens maravilhosas, a sua singular erudição e gravidade, a alteza, facilidade, propriedade, e naturalidade do seu estilo, e a harmonia altisona e preclara de seus grandilocos e suavissimos versos, quasi todo o seu Poema trasladaria. Busque agora no Tasso, quem quizer, outros lugares, com que nos possa facilmente mostrar outro tanto: e reprehendame muito depois de feita essa diligencia, se ella lhe não mostrar clarissimamente, que são rarissimos no Tasso os que podem, não digo equiparar-se, mas de algum modo aproximar-se a estesso Poeta em todas estas qualidades, posto que não são poucos os em que vemos grande elegancia, e gravidade, e alteza de estilo. No que daqui para diante declararemos, terão todos desta verdade claros indicios.”

<sup>1219</sup> *Idem, ibidem*, p. 325.

<sup>1220</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 326: “Este estilo especioso e levantado, com que o Padre Vieira soube augmentar não poucas vezes a sublime eloquencia dos seus sermões, não parece muito menos poetico, que o que vemos constantemente seguido por todo o poema do Tasso: E como vemos, que o Tasso rarissimamente soube tomar liberdades mais altas que estas: e usar de locuções mais deleitosas e mais poeticas, nisso mesmo vemos perpetua e claramente, que falta nelle a maior parte daquella amenidade e harmonia dulcisona, que as Musas maravilhosamente sabem inspirar a os ingenhos, que dellas são mais favorecidos. Quem duvidar desta verdade, olhe bem para os lugares seguintes do nosso Poeta (e o mesmo digo de outros muitos dos que ja acima ficam trasladados) e veja, se acha muitos no Tasso, em que appareçam com igual elegancia os circumloquios e ornamentos da verdadeira e pura poesia?”

<sup>1221</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 326.

alegre e deleitosa<sup>1222</sup>, em suma, de carecer por completo de poesia<sup>1223</sup>. Remata, a propósito do estilo, defendendo que o uso excessivo de figuras de retórica acaba por prejudicar a qualidade e naturalidade do discurso poético, e, mais ainda, se forem usadas com impropriedade, afectação e ignorância; pelo contrário, com moderação, elegância, prudência, gravidade e propriedades convenientes, criam-se as circunstâncias adequadas para, a seu ver, se distinguir inequivocamente o verso da prosa<sup>1224</sup>.

É, então, que ataca um ponto controverso: o uso da mitologia. Logo à partida, condena a atitude de Torquato Tasso em desprezar um elemento greco-latino e revaloriza-o ainda mais, ao considerá-lo um ramo do saber indispensável, uma componente integrante em qualquer livro de poesia, já que não tem cabimento em obras do foro das Ciências ou de História. A sua exclusão na composição de qualquer poema, resulta, a seu ver, num empobrecimento considerável do discurso poético, explicando-se, desse modo, a resistência e censura oferecido, como refere, por um sector considerável de escritores à doutrina do Poeta italiano:

“O mesmo [Um Poeta querer fazer Poesia sem locuções poéticas] digo da acerbidade ingrata e rigidissima, com que o Tasso se quiz mostrar desprezador da historia fabulosa contra a opiniaõ de todos os Poetas insignes, e tambem contra a doutrina de muitos outros escritores, que fallando nesta materia, affirmaõ constantemente, que he taõ propria da boa Poesia a commemoraçaõ dos Deuses da Gentilidade, e das fabulas, que vemos nas Metamorfoses de Ovidio, e em outros livros dos Poetas antigos, que sem isto nenhum poema pode ser digno do nome de poema.”<sup>1225</sup>

---

<sup>1222</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 326: “Tambem he certo, que nunca o Tasso soube escrever alguma estancia taõ gravemente deleitosa, ou taõ alegre e deleitosamente grave, como esta, em que Camo ã s descreveu a formosura e pompa das galas, com quen estavaõ vestidos os Portuguezes, que acompanhavaõ o Gama, quando lhe veio fallar El Rey de Melinde.”

<sup>1223</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 327: “A formosura excellente destes adornos e circumloquios he taõ propria do estilo metrico, que nunca pode lícitamente ter bom lugar na prosa; nem he sofrível, que falte sempre, ou quasi sempre no verso. Por isso o Tasso no esquecimento delles o bem que fez ao seu poema, foi tirar-lhe a poesia.”

<sup>1224</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 333.

<sup>1225</sup> *Idem, ibidem*, p. 333.

Argumentando, pois, contra a ideia difundida a partir de Tasso, de que o maravilhoso se deve adequar ao modo de pensar dos povos da actualidade, e não dos Antigos, mostra que essa refutação colide, à partida, com o facto de os escritores antigos ainda serem compreendidos, apreciados e imitados<sup>1226</sup>. E, a estes aspectos, junta outros motivos, como a negação do pressuposto, igualmente de matriz tassiana, de que os assuntos católicos não deveriam ser tratados de modo profano:

“Aos que dizem, que os argumentos Catholicos, como he o do Tasso, não devem ser tratados com modo profano, respondo, que ou esses argumentos não são capazes de ser tratados em Poesia (o que negamos) ou he justo, que o sejaõ poeticamente; e que não he possivel, que esteja a Poesia (ainda que estejaõ muitos versos) onde não forem vistas as mais proprias qualidades della (das quáes he certo, que as fabulas familiares na Poesia antiga nunca foraõ, na opiniaõ dos melhores ingenhos, as menos plausiveis) e que a vontade da fabrica: hum largo poema com a singularidade insulsa e molestissima de não dizer em todo elle *Venus*, nem *Thetis*, nem *Neptuno*...., nem quasi outra cousa das mais domesticas e celebradas na historia Mythologica, não parece vontade menos injusta, do que seria a de quem dezesasse ser soldado sem alguma das armas mais necessarias.”<sup>1227</sup>

Fazendo residir no uso do ornato poético, que equipara à mitologia, a chave fundamental do lirismo, segundo António de Melo da Fonseca, sem este tipo de fábulas seria impossível a composição de poemas. Por essa razão, questiona-se também perante o facto de Tasso não ter dispensado na totalidade o uso da mitologia, recorrendo a ela ao nível da *elocutio*, para concluir que, sem ela, a austeridade do discurso seria tal, que a expressão poética se tornaria prosaica<sup>1228</sup>. A outro nível, discorda daqueles que propõem o uso dos Santos e suas histórias em vez dos deuses gentílicos, sustentando a sua argumentação, neste

---

<sup>1226</sup> Cf. Lucília Gonçalves Pires, “José de Macedo – Um ‘crítico’ de Camões”, *loc. cit.*, pp. 23-34.

<sup>1227</sup> António de Melo da Fonseca, *Antídoto da Língua Portuguesa*, *loc. cit.*, p. 333.

<sup>1228</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 334: “E se nella [na Poesia] são convenientes [os ornamentos da mitologia], para que quiz o Tasso, que o seu poema carecesse inteiramente dessa conveniencia? Ou para que cuidou, que erra melhor e mais conveniente fallar sempre no verso com a mesma austeridade, com que ordinariamente fallamos na Prosa? Para que despresou nesta materia os documentos manifestos de Homero, e de Virgilio, e de todos os Poetas mais excellentes? Ou porque imaginou, que os podia emendar a todos?”

âmbito, através da transcrição dos motivos anteriormente invocados, sobretudo por Manuel Severim de Faria:

“E aos que dizem, que a verdadeira imitação da Poesia antiga consiste em introduzir os Santos no tempo presente, onde os Poetas antigos introduziaõ os seus Deuses, respondo primeiramente, que como isso não pode ser deleitoso, não pode ser propriamente poetico; e que mui justamente deve ser reprovado, como enisna com a sua costumada elegancia e madureza o Doutissimo Manoel Severim de Faria [...]”<sup>1229</sup>

Por outro lado, apoiando-se em Manuel Faria e Sousa, sustenta, noutro plano, a necessidade da mitologia na obra literária como um meio de criação do deleite, mediante a qual se reveste e transfigura a verdade, pelo que recorre ao discurso camoniano a fim de nele encontrar razões convincentes que melhor justifiquem o seu parecer e desmontem as teorias Tassianas sobre esta matéria:

“Isto mesmo dizem tambem outros muitos Autores; mas he menor a autoridade de todos, que a do nosso Poeta. Ao qual se não parecessem taõ necessarios, e agradaveis na Poesia, como inuteis fora della os deuses fabulosos, não diria, como disse,

*Só para fazer versos deleitosos  
Servimos &c.*

E como o Tasso nos não soube mostrar em causa alguma, ser melhor mestre da sciencia poetica, não temos justa causa para cuidar, que nisto foi melhor e mais segura a sua opiniaõ que a do grande Camo ã s. *Ni fuera estilo heroico* (diz tambem Manoel de Faria) *ni heroico poema este, sino mesclaraestas personas divinas y humanas*. Heroicum autem est, quod constat ex divinis humanis que personis continens vera cum fictis. *Que en la poesia legitima dezir palo por palo, y piedra por piedra, aun que se diga con locuciones purgadas no es ser poeta. De que se sigue, que Torquato Tasso, quando introduze a Dios y al Angel con sus propios nombres en alto estilo, es elegante escritor, mas no alto poeta.*”<sup>1230</sup>

Mesmo assim, não depondo armas contra as ideias e os códigos tassianos referentes ao uso do maravilhoso cristão no poema épico, continua Melo da Fonseca a censurar o Poeta de Ferrara, numa diatribe em que procura apontar as suas incoerências no que se refere a este

---

<sup>1229</sup> *Idem, ibidem*, p. 334.



ponto (para além da que já antes invocara), agora quanto à caracterização do Inferno, povoado pelos mais díspares monstros que a imaginação greco-latina jamais teria podido criar:

“Mas se ainda não podem aprovar esta doutrina os sempre firmes veneradores dos exemplos do Tasso digaõ-me, porque foi ella delle mesmo approvada, quando esquecidos da sua costumada austeridade (posto que não da affectada nimiedade, que varias vezes apparece na sua sempre menos fluente, e menos natural, do que accurada e laboriosa lima) deu a Lucifer o nome de Plutaõ e a companhia, que vemos nos versos seguintes.

*Qui mille immonde Arpie vedresti, e mille  
Centauri, e Sfingi, e pallide Gorgoni:  
Molte e molte latrar vorace Scille,  
E fischiar Hidre, e sibilar Pitoni:  
E vomitar Chimere atre faville,  
E Polifemi horrendi, e Gerioni:  
E in novi mostri, e non piu intesi, o visti  
Diversi aspetti in un confusi e misti.  
Dessi parte a sinistra, e parte a destra  
A seder vanno al crudo Re davante:  
Siede Pluton nel mezo, e con la destra  
Sostien lo scetro ruvido e pesante &c.  
Mentre ei parlava, Cerbero i latrati  
Ripresse, e l'Hidra si fe muta al suono:  
Resto Cocito, e ne tremar gli Abissi,  
E in questi detti il gran rimbombo udissi.*

Se a commemoração destas fabulas he impropria dos poemas graves e dos argumentos Catholicos, para que quiz admittir o Tasso aqui esta impropriedade? Ou para que admittio outra maior, quando invocou Apollo dentro do seu poema, tendo implorado no principio o favor unico de Nossa Senhora? E se reconheceu, que a verdadeira poesia nunca pode existir onde frequentemente não existem estes e outros ornamentos proprios della, para que se esqueceu tanto delles no seu poema, como a todos os seus leitores he manifesto?<sup>1231</sup>

Não encontrando justificação para esta atitude de Tasso, não admite, como antes não tinha admitido, que o Poeta usasse a mitologia ao nível da *elocutio*, que, no meio do discurso

---

<sup>1230</sup> *Idem, ibidem*, p. 336.

<sup>1231</sup> *Idem, ibidem*, pp. 336-337.

poético, pudesse ter introduzido uma invocação secundária dirigida a Apolo, se a mitologia tinha sido banida do poema ao nível da *inventio*. Todavia, insistindo na descrição dos abismos infernais e seus moradores, além de outros pormenores, considera, senão blasfemo, pelo menos estranho, atribuir a Plutão o anúncio da possibilidade da salvação do Homem, mediante a morte e redenção de Jesus Cristo<sup>1232</sup>, bem como os termos em que Tasso o enunciou:

*“Ei venne, e ruppe le Tartaree porte,  
E porre osó ne Regni nostri il piede.*

Pois que a palavra *osó*, ainda na bocca do mesmo Lucifer, parece ali nimiamente licenciosa, e verisimilmente indigna de ser naquelle caso proferida sem maior imprudencia, e maior blasfemia, que as que parece, que Lucifer reputaria convenientes para persuadir mais severa que estultamente o que dezejava, sendolhe manifesto e a todos os seus affeclas, que tudo quanto Deos nosso Senhor quer, lhe he sempre licito e facil; e que não so he certa nelle esta licidade e facilidade, mas tambem certa sempre na inclyta humildade da creatura, que nisso logra a celeste prerogativa de ser (como altamente cantou o Tasso)

*Con fidanza gentil, cho Dio ben cole,  
Dal gran Dio custodita, al gran Dio cara.”<sup>1233</sup>*

Permitindo-se, deste modo, comentar o texto tassiano, é no próprio poema que António de Melo da Fonseca busca os argumentos adequados para sustentar a sua interpretação – o que demonstra o seu profundo conhecimento da *Gerusalemme Liberata* – e,

---

<sup>1232</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 337: “Como não estranharemos [...] que depois dissesse Plutaõ menos poetica e mais orthodoxamente, do que este nome prommetia

Ne bei seggi celesti ha l’huom chiamato,  
*L’huom vile, e de vile fango in terra nato*  
*Ne cio gli parve assai; ma in preda a morte*  
*Sol per far ne piu danno, il figlio diede.*

E juntamente menos honesta, menos decente, e menos reverente, e mais impropria, mais ousada, e mais temerariamente, do que parece, que Lucifer o ousaria dizer

*Ei venne, e ruppe le Tartaree porte,  
E porre osó ne Regni nostri il piede.”*

<sup>1233</sup> *Idem, ibidem*, p. 337.

apesar de tratar de matérias de natureza teológica, apenas repreende Torquato Tasso quanto ao modo de apresentação dessa matéria, ao nível da expressão.

No entanto, confessa o autor que, não fosse a atitude do Poeta Italiano tão radical, o que o levou a procurar e a citar os passos que aponta como incoerências suas, nada teria a censurar na contaminação de ambos os tipos de maravilhoso, o pagão e o cristão, num sincretismo tão vulgar durante o período barroco. E aceitaria até a possibilidade de ver emergir no discurso poético outro tipo de maravilhoso, se tal fosse viável, tendo em conta a componente deleitosa que todo o maravilhoso implica, pelo que a censura dirigida a Torquato Tasso apenas se justifica pelo seu total desprezo referente à mitologia greco-latina:

“[...] He cousa assaz indubitavel, que sendo o Tasso taõ grande machinador de fabulas novas, como vemos na copia e nas fantasias dos seus episodios, injustamente se fez tambem machinador de desprezar o exemplo dos melhores ingenhos, deixando de as vestir e adornar, com a conveniente sociedade das outras, que por nunca desprezadas, e por mui celebres em muitos seculos, menos merecem desprezo que estimação entre os eruditos.”<sup>1234</sup>

Chegado a este ponto, demonstra, pois, que o uso da mitologia, além de deleitoso, funciona igualmente como uma fonte de conhecimento e erudição, conferindo-lhe uma componente útil. Perante tal perspectiva, alega que a *Gerusalemme Liberata* se encontra desprovida desse substrato:

“A erudição, que tambem he huma das principaes formaturas, que nos poemas heroicos são necessarias, vemos, nem será facil, que vejamos, quães podem ser as rasoẽs, de que os amantes do Tasso se possuão aproveitar, para nos persuadir, que foi louvavel a negligencia, com que elle se esqueceu de huma cousa taõ essencial. Se o Tasso escreveu o seu poema, para que só o lessem os ignorantes, bem fez em o deixar despido dos ornamentos das letras humanas; porque elles nunca daõ gosto a quem nunca se

---

<sup>1234</sup> *Idem, ibidem*, p. 338.

applicou aos estudos; mas se escreveu para os eruditos, porque cuidou, que não agradaria a estes a erudição? Qual he o mal, que nella achava para a desprezar tanto?”<sup>1235</sup>

Mais adiante volta a insistir sobre o mesmo aspecto, na medida em que sublinha o sentido e o significado do uso do maravilhoso pagão, não descurando até uma crítica velada àqueles que, como Manuel de Faria e Sousa<sup>1236</sup>, procuravam cristianizar os deuses mitológicos, defendendo que estes devem ser apreciados como uma espécie de linguagem poética, cuja função primária consiste em deleitar e ensinar os leitores:

“[...] O Poeta diz claramente, que os deuses nomeados no seu Poema, significão os espiritos Angelicos, não obstante a petulancia de alguns lugares, que parecem pouco modestos; porque esses não são masi que flores poeticas usadas unicamente para deleitar, como vemos naquelles versos

*Quer logo ali a pintura, que varia,  
Agora deleitando, hora ensinando,  
Dar lhe nomes que a antiga Poesia  
A seus Deuses ja dera fabulando &c.*

Nesta gostosa variedade de deleitar e ensinar, que aqui approva, e de que sempre usa o nosso Poeta, mostra mui bem, que nem pretende impedir huma cousa com outra, nem he conveniente, que tudo seja delicia, nem facil, nem suave que tudo seja doutrina. E he cousa lastimosa, que sempre nos pareçaõ mais solidos os ornamentos exteriores do nosso Poema, do que os indicios notaveis da sua interior e mais alta

---

<sup>1235</sup> *Idem, ibidem*, p. 338

<sup>1236</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 400: “Que Venus (ainda que a não pudessemos considerar honesta e pura, e com todas as circunstancias, com que Manoel de Faria quer, que a consideremos) representasse huma virtude Angelica, ou a Igreja Catholica: não cuido eu, que seria maior inconveniente, que o de querer, que por Juppiter seja representado o verdadeiro Deos; porque he tão puro, tão santo, e tão inviolável o profundissimo respeito, com que sempre devemos fallar neste Senhor Omnipresente, diante do qual são, como se não fossem, todas as creaturas, e a mesma adoração dos Serafins menor immensamente que a merecida por elle, que certa e summamente deve exceder a todos os outros respeitos. Pois se Camo ã s não foi ainda condemnado por affirmar claramente, que a providencia divina he nos seus versos por Juppiter representada: para que he condemnado Manoel de Faria por affirmar, que a representação de Venus he mais honesta e mais formosa nos versos de Camo ã s, que as indecias, que o vulgo nella imagina representadas, tendo o Poeta declarado, que com os Deuses fabulosos no seu poema introduzidos so quiz significar a protecção miraculosa dos Espiritos Angelicos a os Portugueses divinamente concedida? He por ventura mais util a os progressos dos bons costumes, que firmemente creamos não ser possivel, que aquella Venus deixe de ser lasciva e libidinosa? Qual pode ser a utilidade, que nisso pode ser vista ou considerada? A de não confundir as cousas divinas com as humanas, não he difficultada por Manoel de Faria; antes he persuadida e facilitada com salutifera e nobre industria de não converter sempre cegamente em humanas as em que vemos sinães varios e indubitaveis de mais sublime dignidade.”

elegancia, para cuidar, que não ha nelle mais que so aquillo, que mais extrinseca e mais superficialmente apparece.”<sup>1237</sup>

Daqui parte para a demonstração de que, se não será difícil associar a figura de Baco à dos demónios pelo modo como este deus é representado<sup>1238</sup>, no caso de Vénus, seria mais difícil ligá-la aos espíritos angélicos, apesar da protecção por ela dada aos Portugueses (cuja acção muito bem ficaria ao lado da de S. Francisco Xavier, se tivesse sido o caso de ter sido escolhido um maravilhoso de tipo cristão), tendo em conta a lascívia manifestada nas partes que tratam da recompensa final dos navegadores, demasiado luxuriosa para a moral da época. Por conseguinte, conclui o autor, acabando por convergir com Torquato Tasso no que respeita ao uso da mitologia pagã como ornato épico e equiparando-a a um recurso da esfera do deleite, a fim de, deste modo, mais sugestivamente exprimir o que é mais austero:

“Muito se pode dizer nesta materia; mas não he este o lugar disso. Digo somente que me parece indubitavel, que assim como não basta, que o nosso Poeta diga, que Baccho nasceu em Thebas, e tira o mosto das uvas, e he o Deos do vinho, para que Baccho não possa significar o demonio: tambem não deve bastar, para que venus não possa significar alguma virtude Angelica, que elle nos diga, que ella nasceu no Reino Neptunino, e que causou amor a Marte, e ciumes a Vulcano, e lhe attribua outras cousas, que representaõ exteriormente delicias amorosas; porque essas cousas não são mais que ornamentos e operimentos extrinsecos da Poesia, os quaes servem somente para deleitar, dissimulando, ou delinindo tudo o que nella he mais severo, ou menos venusto, e declinando, ou impedindo grata e suavemente a natural inclemencia e austeridade, das quaes ella sem elles seria intoleravelmente offendida e descolorada; e exornando-a, e polindo-a com a natural formosura e jucundidade nella convenientes, e della proprias; sendo assim picturado e suavizado especiosa e plausivelmente o fructo della mais importante, e convertido em gosto o fastio delle por beneficio dessa ingenhosa e esplendida amenidade;

---

<sup>1237</sup> *Idem, ibidem*, p. 396.

<sup>1238</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 396–397: “No canto Sexto disse o nosso Poeta em nome de Baccho

*E por isso do Olympo ja fugi*

*Buscando algum remedio a meus pesares,*

*Por ver o preço, que no Ceo perdi, &c.*

Este modo de fallar mais parece do Demonio, do que de Baccho: pois porque havemos de cuidar, que se Baccho em outros lugares nos não parece mais que Baccho; isso basta, para que neste não possa parecer outra cousa?”

mas nem por isso deve parecer justo, que sirvaõ taes ornamentos para destruir improba e barbaramente a sincera doutrina e intelligencia absoluta da allegoria, de que temos em muitas partes sinões clarissimos. E se esta opiniaõ parece mal fundada e pouco provavel, a o menos naõ parece mui discrepante da que o Tasso mostrou, que tinha, quando escreveu a seguinte estancia, trasladando a Lucrecio.

*Sai che la corre il mondo, ove piu versi  
Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso;  
E che'l vero condito in molli versi  
J piu schivi alletando ha persuaso  
Cosi a l'egro fanciul porgiamo aspersi  
Di suavi licor gli orli del vaso:  
Succhi amari ingannato in tanto ei beve,  
E da l'inganno suo vita riceve.*"<sup>1239</sup>

Perante esta atitude, deixaria de ser considerado tão grave admitir que Vénus fosse equiparada a uma Angélica Virtude, como se pretende ver no poema camoniano, como acontece com Deus quanto a Júpiter, na epopeia italiana. E essa ideia amadurece e ganha maior consistência quando Melo da Fonseca chega a demonstrar que, quase existe tanta ficção na utilização da mitologia, quanto no uso do maravilhoso cristão, uma vez que, em ambos os casos, tudo se pode resumir a uma forma de expressão e, em última instância, às convenções da linguagem poética:

“Se o Tasso para fallar mais devota e mais Catholica, do que poetica e deleitosamente, naõ quiz dizer, que Mercurio foi mandado por Juppiter, porque os Catholicos sabem, que naõ há Juppiter no mundo com esse excelso imperio, nem Mercurio com essa humilde obediencia: e disse claramente, que por Deos nosso Senhor foi mandado a Gofredo o Anjo saõ Gabriel: para que disse tambem pouco antes disso mais humilde e mais humana, do que Catholica e doutamente, o mesmo Tasso, que Deos nosso Senhor, voltando os olhos para baixo, vio todo o mundo, e olhou mais fixamente para Soria, do que para outras partes: se os Catholicos sabem, que naõ há olhos em Deos nosso Senhor, e que elle nunca pode olhar mais para huma cousa, do que para outra; porque todas as cousas lhe estaõ igual e perfeitissimamente sempre presentes? Qual destas duas parece mais indecente e mais escrupulosa impropriedade? Dizer, que

---

<sup>1239</sup> *Idem, ibidem*, pp. 399-400.

Juppiter manda e Mercurio obedece? Ou dizer, que Deos olha, voltando os olhos e isso mais attentamente para Soria, do q̃ para outras terras.”<sup>1240</sup>

Seguindo tal raciocínio, deixa de se pôr a questão de saber se o uso da mitologia para a criação do maravilhoso num poema épico é mais ou menos lícito ou mais ou menos deleitoso. Muito pelo contrário, as deidades gentílicas constituem uma maior fonte de deleite e, já que esta componente surge sobremaneira valorizada no seu discurso, torna-se legítimo considerar a epopeia camoniana mais digna de louvor, porque, deste modo, contorna a austeridade manifestada na de Torquato Tasso. Até porque no discurso poético, não constitui qualquer motivo de admiração ver Poetas cristãos atribuírem a Deus o epíteto de Júpiter – como é o caso de Dante e do próprio Tasso:

“Tambem [...] podemos inferir, que mais honestamente quiz Camoẽ s, que na poesia fosse Juppiter figura e enigma do verdadeiro Deos, do que quiz Dante dar claramente a Deos este nome profano, quando disse no canto sexto do Purgatorio

*O sommo Giove,  
Che fosti in terra per noi crocifisso,  
Son gli giusti occhi tuoi rivolti altrove?*

Cousa, que tambem fez o Tasso, posto que menos impropriamente, quando no canto quarto disse em nome de Armida

*Testimon é quel Dio, ch'a tutti é Giove.*

Massarengo tambem no argumento do livro decimo da conquistata do Tasso, disse com liberdade taõ ampla, como a de Dante,

*Manda Giove  
Angiol, che scacie la infernal canaglia.”<sup>1241</sup>*

E demonstra, sempre e uma vez mais, quanto Camões neste aspecto, como nos restantes, supera Tasso, de novo recorrendo aos comentários de Manuel Severim de Faria e

---

<sup>1240</sup> *Idem, ibidem*, p. 401.

<sup>1241</sup> *Idem, ibidem*, pp. 401-402.

Manuel de Faria e Sousa<sup>1242</sup> para melhor fundamentar o seu ponto de vista. Criticando o uso excessivo da erudição, que destrói a clareza e a suavidade de estilo, o Poeta Português apresenta-se como o paradigma da propriedade, equilíbrio, formosura e naturalidade com que soube manusear os conhecimentos, sem que a erudição prejudicasse a elegância do discurso poético<sup>1243</sup>.

Num raciocínio dialecticamente construído, e prevendo eventuais argumentos contrários às críticas por ele tecidas, que eventualmente pudessem invocar que o aligeiramento da erudição também fosse equivalente de austeridade e gravidade, qualidades de que o discurso poético tassiano era incontestavelmente representativo, rebate tal alternativa enquanto empobrecimento da Poesia Heróica:

“Diraõ porem ão poucos Criticos, que a indigencia de erudição he felismente recompensada com a abundancia de gravidade no Poema do Tasso; porque he certo, que a ão poucos ingenhos, ou para melhor dizer, a ão poucas vontades parece taõ sublime o grande ingenho do Tasso, que só o seu poema querem, que seja maravilhoso, e que a summa gravidade sustentada constantemente por todo elle, seja mais digna de applauso e de estimação, que as outras circumstancias, que eu considero mui formosas e necessarias nos poemas Epicos. Mas eu, ainda que confesso, que bem merece ser vanerado, como mui sublime, o ingenho do Tasso, e o seu poema, como mui grave; ão posso crer, que só na gravidade destituida de quasi todos os outros ornamentos convenientes consista toda a elegancia da Poesia Heroica.”<sup>1244</sup>

Perante os argumentos aduzidos, é, pois, através do recurso ao maravilhoso que Melo da Fonseca considera ser possível criar a harmonia do discurso, proporcionar o deleite da fantasia e mover os afectos, de modo que um poema eloquente, grave e altíloquo, seja simultaneamente deleitoso. Nesta sequência de ideias, a gravidade torna-se outra pedra de toque em que *Os Lusíadas* provam ser igualmente superiores à epopeia tassiana:

---

<sup>1242</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 339.

<sup>1243</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 338-339.



“E depois de feita esta advertencia, digo tambem, que athe na mesma circumstancia da gravidade me não parece inferior ao poema do Tasso o nosso dos Lusíadas. Huma das cousas, em que o Tasso mostrou mais exquisita e mais magnificamente maior gravidade, foi a famosa embaixada, em que Alete com as forças da eloquencia quiz persuadir a Gofredo, que temendo os perigos e calamidades da guerra, deixasse de a continuar; mas he certo, que nenhuma das desoito estancias, que vemos incluídas naquella celebre oração do Tasso, mostra maior gravidade, que a que vemos nas quinze da embaixada e reposta, que o Gama deu no Poema de Camoẽs a El Rey de Calecut. A primeira destas duas estancias [Hum grande Rey de lá das partes, onde... (Lus. VII, 60-61)] he evidentemente mais majestosa que todas aquellas desoito do Tasso.”<sup>1245</sup>

Ao defender pontos de vista e ao confirmá-los, mediante a apresentação de exemplos extraídos dos poemas em que situações paralelas se pudessem confrontar, como é o caso dos discursos feitos na embaixadas de Alete a Godofredo (*Ger. Lib. II, 57-79*), e de Vasco da Gama ao Samorim (*Lus. VIII, 64 -75*), o autor não cessa de tecer a celebração do poema pátrio, para ser levado a concluir:

“Se alguém disser, que he menos alto e menos grave o estilo majestoso destas estancias [*Lus. VIII, 67 – 74*] que o daquellas desoito do Tasso, não dirá nisso cousa digna de credito. E se disser, que não he o destas muito mais deleitoso, mais erudito, mais natural, e mais poetico, dirá huma cousa mui falsa e mui ridicula.

Em muitos outros lugares he tal a gravidade, e alteza de estilo, com que Camoẽs soube fallar, que se por ella trocasse o Tasso a sua toda, nenhuma perderia na permutação.”<sup>1246</sup>

E pretende provar ainda mais a possibilidade de articular a gravidade do discurso com o tom sublime, seleccionando excertos reunidos em oito páginas inteiras de estrofes do poema camoniano, onde considera que mais se evidenciam estas características. No entanto, pelo facto de ser sempre louvada a gravidade do poema tassiano, continua a sua diatribe ao acusar

---

<sup>1244</sup> *Idem, ibidem*, pp. 339-340.

<sup>1245</sup> *Idem, ibidem*, p. 340.

<sup>1246</sup> *Idem, ibidem*, p. 341.

o Poeta Italiano de falta de decoro, precisamente onde mais a gravidade parece faltar na *Gerusalemme Liberata*, ou seja, no episódio referente a Armida e à sua arte de sedução:

“Mas já que Tasso foi taõ amante, como vemos, da gravidade, para que se esqueceu tanto della no fim do canto quarto; onde não são menos que onze, as importunas estancias, em que gostou de pintar mais ociosa que prudentemente (e isso não só com a sua solita abstinencia da poesia, com a insolita da elegancia) muito mais breve e gravemente em huma só estancia (ja que o silencio lhe não foi mais agradável naquelle argumento) e alargarse somente no encarecimento da formosura natural de Armida, e do amor infallivel, que ella só com ser vista ; e sem astucia podia infundir facil e naturalmente nos coraçãoes de todos os que a vissem; poisque essa era a melhor idea, e a mais natural, e a mais amavel, e a mais grave, e a mais nobre, e a mais alegre, e a mais deleitosa.”<sup>1247</sup>

Perante a austeridade, a rigidez de costumes e o rigor dos códigos morais da Contra-Reforma, aquele episódio não podia, pois, ser devidamente apreciado e muito menos aprovada a conduta de Armida, pelo menos tendo em conta o modo como é apresentada nas estrofes em questão. Desprovidas de um fim edificante, o deleite aí, por si só, não se adequaria à mundivisão da época, uma vez que não era entendido sem aquela dimensão, levando o autor a criticar, nesse passo, o Poeta, e acusando-o de affectação, quando devia orientar-se pela gravidade:

“[...] Aquelles versos são muito mais prolixos e frios, do que poeticos e deleitosos, e mais proprios da grande loquacidade do Marino, do que da grande gravidade do Tasso. Mas quando isto assim não for a, porque approvou mais o Tasso aquelle oblectamento insulso, que os outros mais decentes e mais proprios da poesia heroica? Porque o não fez a gravidade desprezador daquellas quisquilias, já que o fez desprezador de outras cousas de maior momento? Não sei, que cousa pudesse haver para isso; mas sei, que sempre o Tasso soube melhor ser severo que deleitoso; e que por isso onde quiz ser deleitoso, lhe faltou muito do necessario para lograr plenamente essa felicidade; sendo sempre o seu estilo mais affectado, que natural, e por isso mais limado do que era justo, que o fosse para não ser menos fluido, do que magnifico, nem mais austero, do que suave.”<sup>1248</sup>

---

<sup>1247</sup> *Idem, ibidem*, p. 350.

<sup>1248</sup> *Idem, ibidem*, p. 350.

Não compreendendo, ou não aceitando o conceito de deleite tal como Tasso o preconizava e apresentava no seu poema, defende António de Melo da Fonseca que a gravidade, aliada à naturalidade, à doçura e ao deleite, se encontra ausente do poema tassiano, verificando-se, em contrapartida, n' *Os Lusíadas* o perfeito concerto desses termos. Não faltam passos que se possam pôr em confronto e cotejar, de modo que sempre se reconhece a superioridade do Poeta Português:

“Primeiramente digo, que se consideramos tudo o que o Tasso soube dizer da formosura da sua armida, e o que o que soube dizer Camoẽs da formosura de Venus, quando ella foi fallar a Juppiter no Canto segundo: veremos tal differença nos dois ingenhos, que não possamos negar a o de Camoẽs notavel superioridade. E o mesmo effeito experimentaremos, se conferirmos a batalha, que se deu depois de entrada a Cidade de Jerusalem com as duas do campo de Ourique e de Aljubarrota: as arrogancias e ferocidade de Argante com o valor verdadeiro e severo de Dom Nuno Alvarez Pereira: as delicias daquella Ilha, em que esteve Rinaldo, com as daquella, em que estiveraõ os nossos Argonautas: e finalmente todas as outras cousas, que naquelles dois insignes poemas nos parecerem semelhantes. Não fallo agora em outras, que no nosso poema são melhores e mais deleitosas que todas as que o Tasso soube excogitar, como a fabula admiravel de Adamastor, o banquete lautissimo dado por Thetis aos navegantes, e a generosa recreação lograda no deleitoso conhecimento da Geografia e da formosura dos orbes celestes, &c; porque adiante quando fallarmos na qualidade dos episodios, de que ambos os Poetas fizeraõ eleição, tocaremos esta materia.”<sup>1249</sup>

A partir de então, centra-se concretamente em aspectos, passos, episódios em que, já sem reflectir sobre os códigos do poema épico, considera o poema tassiano, não só inferior, como destituído dos recursos estilísticos, da harmonia do verso, da naturalidade e fluência da linguagem, como também da beleza e deleite com que Camões soube inculcar às suas estâncias. E começa essa enumeração pela descrição dos montes, vales, rios, fontes, bosques, prados,

---

<sup>1249</sup> *Idem, ibidem*, p. 351.

arvoredos, praias, penhascos e outros lugares saudosos, como os designa o crítico <sup>1250</sup>. A esse propósito refere, pois:

“[...] Bem claro fica o que podemos dizer do famoso Tasso, que nisto muito mais, do que em outras cousas, foi inferior a Virgilio. Exaqui agora hum exemplo digno de reflexaõ (posto que he mui provavel, que ainda não tem chegado a gozar della) o qual pudera excellentemente tapar a bocca a todos os que se atrevem a affirmar, que o Tasso he melhor poeta que Luiz de Camoẽs, se elles a não abrissem temerariamente. Querendo o Tasso pintar com toda a força da sua grande elegancia a amenidade e belleza daquella Ilha, em que Rinaldo lograva tanta abundancia de delicias, escreveu no principio do seu canto decimo sexto estas quatro estancias: [ Gerus. Lib., XVI, 9-12].

[...] Digaõ-me agora os curiosos, se he natural tudo o que dizem estas estancias? E se não sendo natural, pode ser mais agradável os juizos maduros? E digaõ-me tambem qual he a frase poetica que nella vemos? Ou qual aquella em que appareça (a o menos breve, ou levemente assimilada) alguma imagem propria daquella illecebrosa e gratissima suavidade propria singularmente dos verdadeiros discipulos de Apollo e das Pierides? E em que não appareça claramente alguma affectaçã, e a ordinaria importunidade do Tasso na nimia diligencia de limar?”<sup>1251</sup>

Conduzindo o raciocínio do leitor, invectiva-o directamente, levando-o também a questionar-se sobre os aspectos que lhe interessa pôr em relevo, para, de seguida, a fim de comprovar o seu parecer, apresentar o excerto d’*Os Lusíadas* que melhor pode ilustrar tudo quanto antes havia defendido – que, no caso apontado, teria necessariamente de ser extraído do episódio da Ilha dos Amores –, e conclui que, no que respeita ao modo de expressão de ambos os poetas, “o estilo do Tasso perpetuamente he menos doce e mais affectado (posto que sempre elegante) que o do nosso Poeta”<sup>1252</sup>.

Avança, então, com o tratamento da formosura e singularidade dos episódios em ambos os poemas e parte do princípio de que Tasso gozou neste aspecto de mais fama que

---

<sup>1250</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 352.

<sup>1251</sup> *Idem, ibidem*, pp. 352-353.

<sup>1252</sup> *Idem, ibidem*, p. 355.

merecimento<sup>1253</sup>, já que lhe aponta várias falhas, como sejam a extensão, o excesso e a acumulação, impedindo a correcta compreensão da acção principal:

“Primeiramente digo, que he taõ vasta e taõ inundante no Tasso a copia de episodios, que justamente poderia parecer excessivo (ainda que fosse menor) o numero delles; e que estaõ muitos de tal maneira truncados e misturados, que algumas vezes molestaõ mais, do que recreaõ a curiosidade; e escondem tanto a acção principal, que bem podemos ler muito tempo naquelle poema sem descobrir noticia alguma della, nem de Gofredo.”<sup>1254</sup>

Outros vícios se juntam depois às falhas enumeradas, muito particularmente relacionados com a inverosimilhança de alguns episódios, com o heroísmo (excessivo) das mulheres em matéria de armas e o detalhe exagerado dos combates, mais fazendo do poema um manual de esgrima, como, na realidade, nos séculos seguintes muitas vezes viria o poema a ser lido, de modo que até Alessandro Manzoni, em *I Promessi Sposi*<sup>1255</sup>, tomaria Torquato Tasso como um mestre na arte de bem pelejar.

“Mas alem disto tres cousas principalmente vemos nos episodios do Tasso menos dignas, se me não engano, de ser louvadas, do que reprehendidas. He a primeira os casos assombrosos e sobrenaturaes dos encantamentos, e outras particularidades mais proprias da Cavallaria andante que da naturalidade poetica. A segunda as valentias e acções bellicosas dignas de grandes heroes attribuidas impropriamente a o sexo feminino. E a terceira a narraçã fabulosa e prolixa de varios golpes e movimentos de espada, em que o Tasso se quiz mostrar muito noticioso da arte da esgrima.”<sup>1256</sup>

Ao esmiuçar os aspectos atrás focados, considera Melo da Fonseca, no entanto, que um ou outro episódio dos que refere, tomado na sua generalidade, se pode salvar; e cita, a

---

<sup>1253</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 355: “Mas comecemos já a examinar, se he taõ louvavel, como louvada no Tasso a formosura e a singularidade dos seus episodios; que he cousa, em que os seus afeiçãoados affirmaõ constantemente, que elle soube vencer melhor os melhores poetas? Eu cuido, que tambem nisso teve o Tasso mais prospera fortuna, do que que solido merecimento; como agora procurarei mostrar o melhor que puder; posto que não pretendo com isso negar a o seu illustre e valeroso ingenho louvor dos que elle justamente merece; os quaes confesso ingenuamente, que saõ muitos e grandes.”

<sup>1254</sup> *Idem, ibidem*, p. 355.

<sup>1255</sup> Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, Milano, Mursia, 1981 (1º ed.: 1827-1842), p. 85.

título de exemplo, aquele em que Erminia monta a cavalo e procura desesperadamente Tancredo no meio de inúmeros perigos, apenas porque tal atitude se explica como um acto arrebatado, inspirado pelo amor<sup>1257</sup>. Contudo, segundo nos faz saber o crítico, a falta de verosimilhança é um dos aspectos em que mais claudica o Poeta de Ferrara, quando o assunto é de natureza cavaleiresca:

“[...] Que o Tasso nos diga, que eraõ prodigiosas as valentias de Argante, e que Tancredo ainda era mais valente, pois o venceu (posto que com grande trabalho) em singular batalha; e que chegando Clorinda a pelejar com Tancredo, elle se vio em taõ grande perigo, que naõ lhe foi possivel vencer, senaõ depois de mui sangrado, mui fatigado, e quasi morto por ella, parecendo mais contingente que glorioso, aquelle ultimo golpe, de que nasceu a victoria: saõ cousas estas, em que sempre considerei intoleravel dissonancia.”<sup>1258</sup>

Quanto ao segundo aspecto criticado que referimos, o heroísmo evidenciado pelas mulheres no campo de batalha, de igual modo defende que a inverosimilhança anda aliada à impropriedade, bem como à inadequação do comportamento feminino, patente em tais episódios, pelo que acaba por recuperar e salvaguardar as acções de Gildippe e Clorinda:

“Mas estes mesmos Criticos vendo no Tasso, que Gildippe naõ só matou, mas foi a primeira, que entre tantos e tano insignes Heróes seus companheiros começou a matar com golpes estupendos, muitos soldados valerosos do exercito inimigo naquella grande batalha; e que Clorinda andava sempre com as armas na maõ desprezando perigos; e que quando pelejou com Tancredo, ella e elle se investiaõ mutuamente como dois touros: he cousa mui provavel ( posto que mui ridicula) que venerando cegamente (se imitassem com primor os grandes Tassistas) todos os pensamentos daquelle grande engenho, naõ achassem nos impetos de Clorinda, nem de Gildippe tanto, que reprehender, como que admirar; e que

---

<sup>1256</sup> António de Melo da Fonseca, *Antídoto da Língua Portuguesa*, loc. cit, p. 355.

<sup>1257</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 356: “Não quero dizer com isto, que me parece mal no Tasso a acção, que fez Erminia montando de noite a cavallo, e buscando animosamente a Tancredo no meio de infinitos perigos; porque essa acção era nascida de verdadeiro amor: e elle costuma naturalmente facilitar semelhantes atrevimentos, antes digo, que nunca o Tasso soube mostrar-se taõ affectuoso, como quando fallou no amor e nos successos daquelle dama.”

<sup>1258</sup> *Idem, ibidem*, p. 356.

para isso se esquecessem mui facilmente da doutrina certissima de Aristoteles; o qual diz, que na Poesia muito melhor parece hum impossivel verisimil, do que hum possivel inverisimil.”<sup>1259</sup>

Por outro lado, para além de censurar o excesso de horror e de fantasia na narração das batalhas, que ali considera incluídos por puro desfrute do Poeta, considera que é “no Tasso mui criminoso o uso desta industria”<sup>1260</sup>, elogiando, em contrapartida, a gravidade de Camões em semelhantes episódios, assim como a “alteza egregia do seu estilo, e singular excellencia do seu ingenho, e a formosura admiravel das generosas imagens, com que soube illustrar os seus pensamentos”<sup>1261</sup>. No entanto, mais falhas ainda tem a enumerar a propósito da composição e ordenação dos episódios na epopeia e por isso se centra, em seguida, na respectiva prolixidade, no entrançado confuso das suas acções e até no aspecto inconcluso de alguns deles.

“Alem da prolixidade, que vemos em muitos episodios do Tasso, e do artificio intricado e confuso, com que começaõ huns antes que acabem outros: tambem he cousa mui digna de ser estranhada, que não vejamos em todos aquelle fim, que os leitores naturalmente estaõ esperando; ou o vejamos em alguns mais riguroso e menos agradavel, do que parece, que seria conveniente. Dissto são bom exemplo os amores de Erminia, que não sabemos, em que vieraõ a parar depois de taõ encarecidos naquelle poema; nem de que modo possa ser agradavel a ultima noticia, que nelle achamos daquella insigne historia.”<sup>1262</sup>

Os exemplos citados de Tancredo e Ermínia, de Olindo e Sofrónia, e de Rinaldo e Armida, aqui analisados com pormenor, vêm comprovar que, no primeiro caso, o desenlace

---

<sup>1259</sup> *Idem, ibidem*, p. 357. É ainda curioso verificar como António de Melo da Fonseca critica este passo a nível estilístico, considerando pouco adequada a comparação do combate entre os dois apaixonados com a investida de dois touros: “Quero deixar aqui os dois versos, em que o Tasso nos quiz dizer, que não era inferior a o valente Tancredo a valente Clorinda na gloria singular, com que ella e elle sabiaõ valentemente ser semelhantes a dois touros; para que quem não souber, que foi do Tasso este valente pensamento, não imagine, que eu quero attribuir lhe maiores valentias, que as que elle teve.

*E van si a ritrovar altrimenti,*

*Che duo tori gelozì d'ira ardenti.”*

<sup>1260</sup> *Idem, ibidem*, p. 357.

<sup>1261</sup> *Idem, ibidem*, p. 357.

<sup>1262</sup> *Idem, ibidem*, p. 361.

nada tem a ver com o conteúdo do episódio, sobretudo se atendermos à componente amorosa do enredo<sup>1263</sup>; no segundo, a gravidade e honestidade do assunto parece impedir a resolução da trama amorosa<sup>1264</sup>; e no terceiro exemplo, a naturalidade vê-se prejudicada pela afectação<sup>1265</sup>.

Quanto à *dispositio*, encontra Melo da Fonseca também algumas falhas, que não deixa de apontar. O início canónico, *in medias res*, a seu ver, não foi devidamente respeitado, considerando que a diegese principia *ab initio*:

“Primeiramente a narração direita, que o Tasso fez [como se fosse hum historiador e não hum poeta] da acção, que celebrava, não sei, com que fundamento possa ser inculpada, sendo contraria a os exemplos de Homero e de Virgilio, e a os preceitos de Aristoteles e Macrobio, e finalmente a os de todos os Autores, que doua e solidamente fallaõ nesta materia.”<sup>1266</sup>

Invocando-se, deste modo, a autoridade dos teorizadores considerados mais canónicos e normativos do poema épico, parece desconhecer, ou pelo menos, para o efeito, parece-lhe mais conveniente ignorar a teorização de matriz tassiana, para mais abertamente se apontarem as falhas, menosprezando os contributos mais recentemente introduzidos na teoria do poema épico. De igual modo, critica a importância atribuída a personagens, importantes, sem dúvida alguma, mas de certo modo secundários, que, pelo ênfase dado às suas obras, ainda que nem sempre louváveis, vêm obscurecer as do herói central do poema, Godofredo. É o caso de Rinaldo:

---

<sup>1263</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 361-362.

<sup>1264</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 362.

<sup>1265</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 362. Mais adiante, a p. 369, volta a ideia, adiantando: “O grande numero de Episodios, que no Poema do Tasso vemos accumulados affectadamente, faz parecer taõ admiravel a fecundidade do seu ingenho, que não sano poucas as pessoas, que a consideraõ muito maior que a que mostrou na brevidade do seu poema o nosso Poeta.”

Noutros casos, a afectação do discurso tassiano, juntamente com a sua austeridade, leva o autor a afirmar, que, não obstante esse factor, tal facto não o impede de saber de cor alguns versos, mesmo que para isso apenas os tenha lido uma ou outra vez – particularidade que partilha com Virgilio, Sannazaro e, muito em especial, com Camões, conforme refere a pp. 404-405, a propósito das Elegias camonianas.



“Os louvores immensos, que deu a o seu Rinaldo, e o dizer, que sem elle não podia Gofredo chegar a o fim da sua empreza, são cousas, que escurecem tão gravemente a gloria de Gofredo, que não parece, que he elle o verdadeiro Heroe daquelle poema. Mas já que o Tasso tinha tão boa vontade de louvar mui altamente as acções de Rinaldo para que gastou mais tempo, e se empenhou com maior applicação e maior diligencia em referir os seus vicios, do que as suas virtudes? Para dizer, que Rinaldo andava cegamente esquecido do seu valor, e amancebado com Armida, era mui ociosa aquella machina fantastica, com que o Tasso nos pintou vanissimamente, como se for a heroica e formosa, aquella lascivia. Se o Tasso nos dissesse, que por decreto venerando da providencia divina tinha ido a aquella Ilha incognita para executar nella alguma acção magnanima, e gloriosa, e digna de ser immortalmente celebrada com perpetuos louvores mais congruente seria todo aquelle aparato tão estrondoso, que ali achamos destituído dos fundamentos solidos, em que mais rectamente seria sustentado, se o Tasso condecorasse com elle alguma grande virtude do famoso Rinaldo.”<sup>1267</sup>

Denunciando, assim, a falta de brevidade, o excesso de eloquência e ostentação em acções pouco virtuosas, pouco adequadas à invocação divina que o Poeta havia feito no início, Melo da Fonseca chega a pôr em causa o conhecimento do Poeta acerca das verdadeiras delícias do Parnaso, uma vez que a componente edificante parece ausente em grande parte da diegese em que Rinaldo intervém. Este raciocínio leva-o a concluir que, mais uma vez, Camões conseguiu concretizar no seu poema essa função edificante, mesmo em episódios onde o conteúdo se aproxima do da Ilha encantada de Armida:

“Camo é s diz, que o caminho da virtude he alto e fragoso, mas no fim doce; alegre, e deleitoso. O Tasso diz, que aquelle monte libidinoso, em que vivia Rinaldo, tinha estas mesmas propriedades; e que era mui difficil subir a o cume delle: Qual destas duas sentenças seja mais racional, somente sem racionalidade se pode duvidar. [...]

[...] Pois se o Tasso não ignorava, que os premios todos, ou os favores, a que podia aspirar aquella obra, não podem ser mais varios, nem mais formosos, que os para queella receberia sendo calada, occultada, dissimulada, ingogitada, e ignorada para que a vemos nos versos do mesmo Tasso tão varia, tão formosa, tão curiosa, tão abundante, tão diligente, tano accurada, e tão invigiladamente cantada, divulgada, enucleada, exaggerada, e magnificada? Onde está ali a gravidade? Onde a severidade? Onde a

---

<sup>1266</sup> *Idem, ibidem*, p. 362.

sublimidade e majestade, que no ingenho do Tasso perpetua e vulgarmente he applaudida e mui admirada?”<sup>1268</sup>

Comprova-se, deste modo, que a subida à montanha na Ilha de Armida, longe de ter uma função formativa e moralizadora, remete para uma “invenção” a todos os níveis indigna de ser celebrada – ideia bem expressa nos versos que Melo da Fonseca cita:

*“Gran fabro dei calunnie adorne in modi  
Novi, che sono accuse, e paion lodi.*

Cosa he esta tão certa, que athe do mesmo Tasso foi com implicação notavel asseverada, quando depois de referir tão affectada, tão dilatada, e tão laboriosa e utilmente, como vemos, aquella torpe acção do seu Rinaldo, disse logo em nome delle mui pura, mui succincta, e mui sollicita dilligencia naquella amplissima narração.

*Sola in Europa, e ne le due vicine  
Parti, frá l’opre mie, questa si taccia.”*<sup>1269</sup>

E, escudando-se nos comentários de Manuel Severim de Faria e de Manuel de Faria e Sousa, enumera os episódios de cada Canto d’*Os Lusíadas*, para acentuar a necessidade da brevidade, mesmo quando corre o risco de desta poder ser interpretada como falta de fecundidade criativa:

“Primeiramente não se pode negar, que muitas vezes a brevidade dos poemas pode ser originada da infecundidade de ingenho de seus Autores, mas dahi não se segue, que em todos os poemas breves foi esta a verdadeira origem da brevidade; nem que a longura dos longos he sinal certo de maior fecundidade ou ecellencia no ingenho, de que foraõ nascidos. Muito mais breve he o poema do Tasso que o de Ariosto, e que o de Marino; mas assim como seria mui ridiculo, quem cuidasse, que por isso foi o ingenho de marino ou o de Ariosto melhor que o do Tasso tambem será ridiculo, quem cuidar, que foi melhor o ingenho do Tasso que o de Camoẽs, porque o poema do Camoẽs he menor que o do Tasso. O poema do Tasso he longo, porque o Tasso sempre andava cuidando no modo de o alongar mui amplamente com grande numero de episodios: o de Camoẽs he mais breve, porque Camoẽs nunca

---

<sup>1267</sup> *Idem, ibidem*, pp. 362-363.

<sup>1268</sup> *Idem, ibidem*, pp. 363-364.

<sup>1269</sup> *Idem, ibidem*, pp. 363-364.

cuidava tanto em buscar cousas, que dissesse, como cuidava em moderar prudentemente o natural appetite de declarar todos os pensamentos, que o seu sublime Espirito lhe infundia.<sup>1270</sup>

Além de comprovar, com excertos seleccionados d'*Os Lusíadas*, que o poema prima pela brevidade, gravidade, suavidade, doutrina e grandiloquência, ainda introduz as estâncias reprovadas e excluídas pelo Poeta no processo de composição da epopeia. Mostra, deste modo, que Camões, contrariamente ao que teria acontecido com Tasso, a seu ver, não introduzia toda e qualquer estrofe apenas com o critério de o alongar, mas prudentemente seleccionava e retirava as que considerava inadequadas. Num dos momentos, quando refere a bastardia de D. João I, no canto IV, comenta Melo da Fonseca, tendo sempre em mente a *Gerusalemme Liberata*:

“Bem creio eu, que se Gofredo ou Rinaldo fossem Bastardos e o Tasso, querendo desculpar essa ignominia, tivesse feito tres estancias tão excellentes, como estas, não seria tão severa toda a sua gravidade, que o obrigasse a esconder a formosura dessa desculpa, riscando-a no seu manuscrito, como a riscou o nosso Poeta. Tão longe estou de imaginar, que a gravidade do Tasso foi mais grave que a de Camoẽ s.”<sup>1271</sup>

Algo de semelhante se passa com as estâncias de temática amorosa igualmente subtraídas noutros passos do poema, de modo que o crítico defende que o deleite se viu sacrificado por questões de prudência e gravidade<sup>1272</sup>. E, assim, comprovando a superioridade da epopeia camoniana, recorda o soneto de Tasso dedicado a Vasco da Gama e a Camões, para que os Tassistas reconheçam que *Os Lusíadas* foram tão apreciados por Tasso, quanto a *Gerusalemme* é agora por eles. Desta maneira, certificam-se que o Poeta de Ferrara não só reconheceu o talento do Português, como o venerara e publicamente lhe prestara

---

<sup>1270</sup> *Idem, ibidem*, p. 369.

<sup>1271</sup> *Idem, ibidem*, p. 378.

<sup>1272</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 383.

homenagem<sup>1273</sup>. Como tal, sempre apoiado nos comentários de Manuel de Faria e Sousa, passa Melo da Fonseca a enumerar os excertos que, supostamente, teriam inspirado pontualmente a *Gerusalemme*, facto que levara o comentador seiscentista a acreditar na extensa dívida de Torquato Tasso para com Camões<sup>1274</sup>. E, se a diferença abissal entre ambos reside sobretudo no uso de um tipo diferente de maravilhoso, tal facto não o impede de reflectir sobre a natureza do Poema Épico e defender que este tipo de poesia não se destinava a valorizar tanto a componente espiritual e religiosa, pelo que é levado a defender que esta divergência entre os dois poetas não deve ser considerada uma questão de fundo:

“Os Poemas Épicos nenhum indício temos para suppor, que forão inventados, para que fossem continuada, ou primaria e precipuamente espirituas; nem ainda taõ ornados de doutrina moral (posto que seus Autores os procurem ornar muito com ella) como da deleitosa harmonia poetica; porque a suave propriedade de deleitar, ainda he mais propria da poesia, que a de ensinar; posto que esta o naõ he pouco da verdadeira e perfeita poesia. E he taõ universal e taõ constante, e taõ remota de controversias esta tranquilla oppiniaõ, que parece, que a ninguem entra no pensamento, que para compor hum livro inteira e unicamente espiritual, naõ he cousa ridicula escrever em verso; porque parece, que a ninguem deixa de parecer que nem he possivel, que hum bom poeta seja bom poeta, se naõ for deleitoso, nem que seja perfeita, ou facilmente deleitoso, sendo taõ pura e simplesmente devoto, que nunca nelle appareça cousa deleitosa. Por isso he licito a os Poetas, e proprio delles misturar sempre o util com o doce; e por isso foi licito a Camões significar com os nomes deleitosos das deidades Gentilicas a verdadeira protecçaõ divina e Angelica.”<sup>1275</sup>

Contudo, é significativo verificar, neste ponto da sua exposição, quanto António de Melo da Fonseca valoriza o *delectare*, em detrimento do *docere*, numa época em que a componente edificante e formativa da poesia ainda era tão acentuada, e tudo para mostrar que se torna uma questão secundária esse debate sobre o uso ou a recusa dos deuses gentílicos, já que até na poesia moral, a sua introdução no discurso poético pode ser entendido como uma

---

<sup>1273</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 393.

<sup>1274</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 393-396.

<sup>1275</sup> *Idem, ibidem*, p. 400.

estratégia para que o útil se revista de uma aparência sedutora. E depois de toda esta longa exposição em defesa de Camões, não podia o crítico deixar de abordar outra parte da produção poética camoniana em que, manifestamente, o Poeta Português é sobremaneira apreciado, sem que o seu valor se veja contestado: as *Rimas*.

Mesmo assim, Torquato Tasso não é esquecido nesta área. Após breves considerações sobre os sonetos, as canções, as odes, as églogas e as elegias, Melo da Fonseca refere a facilidade com que grande número de versos camonianos ficam na memória do leitor, reflectindo tal facto a naturalidade do seu discurso, – o que o leva a afirmar que semelhante fenómeno se não verificara com Virgílio, muito menos com Tasso, e que, nesse aspecto, ambos até se podem considerar inferiores a Sannazaro:

“[...] Porem nem posso dizer mais que muito dos versos de outros poetas, nem conceder entre elles a os de Tasso muito maior prerogativa nestas circunstancias; nem porque he taõ grande a facilidade, com que me ficaõ na memoria, nem quizera ter delles huma ampla livraria, nem folgo de os ler tantas, posto que folgo de os ler algumas vezes, nem vejo nelles (se heide dizer a verdade) tanta poesia, como vejo geralmente nos de Sannazaro (que ninguem nega, que he nella mui inferior a Camões) posto que vejo maior e mais altiloqua majestade. E daqui infiro, que são mui grandes [posto que mui formosamente dissimuladas na sua grande elegancia] a affectação e austeridade dos versos do Tasso; e que os do nosso Camoẽs tem taõ suave simpatia e conformidade com a natureza, que nenhuns outros concordaõ taõ amiga, taõ facil, e taõ espontaneamente com ella.”<sup>1276</sup>

E toda esta apologia se fundamenta no reconhecimento da affectação e austeridade que a poesia tassiana ostenta e a distingue da riqueza e espontaneidade da lírica camoniana. Detendo-se, pois, na análise de excertos de poemas camonianos a fim de exaltar as suas virtualidades e evidenciar a superioridade do Poeta em relação a outros que trataram dos mesmo temas em circunstâncias semelhantes<sup>1277</sup>, conclui Melo da Fonseca ser justificado o

---

<sup>1276</sup> *Idem, ibidem*, pp. 404-405.

<sup>1277</sup> *Cf. idem, ibidem*, pp. 405-423.

reconhecimento de Camões por parte de poetas estrangeiros, mormente castelhanos e italianos, já toda a sua obra é uma prova abalizada das excelências da Língua Portuguesa<sup>1278</sup>. A seu ver, se alguns aspectos formais haveria a corrigir, decorrentes de características inerentes à própria Língua (como insistentemente acentua a necessidade da eliminação e reforma do ditongo *-ão*, aliás, como logo no início refere), espera alcançar do poder régio a iniciativa necessária para implementar essas medidas que resultariam em louvor do nosso idioma<sup>1279</sup>.

No que diz respeito à recepção da teoria do poema épico de matriz tassiana e da própria epopeia, Francisco de Melo da Fonseca proporciona ao leitor uma visão que, muito embora marcada por uma perspectiva que, ao tempo, se encontrava já superada e relativamente esbatida, a das polémicas entre Tassistas e Camonistas – em que ele assume criticamente uma atitude de clara defesa do Poeta Português –, tem o mérito de ter sabido aproveitar desse percurso recepcional até ao seu tempo os melhores frutos em termos de formulação teórica. Servindo-se dos comentários camonianos de Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Sousa em proveito próprio, discute as questões que havia mais de um século eram objecto de acesos debates sobre o poema heróico e elabora, a modo de síntese, uma teoria que visava, não obstante, evidenciar os méritos de Camões. Torquato Tasso é uma presença constante no seu discurso, não só como objecto de crítica, como de louvor nos momentos adequados, quer como autor teórico, quer como Poeta – que, aliás, aqui, é muito mais apreciado. No entanto, por representar um paradigma épico que ainda impedia uma adesão e uma admiração incondicional do modelo camoniano, constitui o alvo imediato das objecções contundentes de um sector da intelectualidade portuguesa do primeiro quartel do

---

<sup>1278</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 423-424.

<sup>1279</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 424-426.

século XVIII, que nele procuram ainda desferir os golpes necessários para que *Os Lusíadas* possa brilhar isolado no firmamento da épica do mundo moderno.





## IX

### A Teoria Tassiana do Poema Épico na transição do Barroco para o Neoclassicismo

Como o *Antídoto da Língua Portuguesa*, de Francisco de Melo da Fonseca, deixa antever, a fase seguinte da recepção de Torquato Tasso em Portugal insere-se num contexto de franca recuperação do modelo épico nacional. Se a recepção da sua obra se continua a rastrear em Prólogos, por vezes extensos, como o do Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses<sup>1280</sup>, à *Henriqueida*<sup>1281</sup>, ou em textos de Poética, como a de Francisco de Pina e

---

<sup>1280</sup> D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira, Senhor da casa do Lourçal, Comendador de diferentes Ordens, Deputado da Junta dos Três Estados, Membro do Conselho de Guerra, Sargento-Mor de Batalha, Mestre de Campo General, Académico e Director da Academia Real da História, Sócio da London Royal Society, da Arcádia de Roma, da Academia Portuguesa e Latina, Presidente da dos Generosos, nasceu em Lisboa, em 1673. Possuidor de uma das mais notáveis bibliotecas do seu tempo, foi um escritor incansável. Além de tradutor de obras fundamentais, como a *Poética* de Boileau (Póstuma, 1818), e de uma abundante quantidade de obras avulsas que incluem relações, epicédios, elogios fúnebres, romances heróicos, orações panegíricas, epitalâmios, sonetos, éclogas, reflexões, declarações, notícias, orações académicas, importa referir alguns títulos, cujo relevo fazem do Conde de Ericeira uma figura de referência da cultura portuguesa deste período: a *Henriqueida* (1741), poema épico, *Fábulas de Eco y Narciso* (1729), *Paralelo de D. Nuno Álvares Pereira, duque do Cadaval, com D. Nuno Álvares Pereira, Condestável de Portugal* (1730), *Quarenta e oito paralelos de varões insignes* (1733). As composições que ficaram manuscritas, prontas para impressão, não eram em número menor e incluíam também obras, a deduzir pelos títulos que ostentavam, que deveriam ser de importância capital, sobretudo para o estudo da historiografia e das ciências. Faleceu em Lisboa, em 1743.

Sobre a sua vida e obra, consulte-se D. José Barbosa, *Elogio do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor D. Francisco Xavier de Meneses, IV Conde de Ericeira*, Lisboa, por Ignácio Rodrigues, 1745; *Oração Panegírica*

Melo<sup>1282</sup>, o fenómeno ocorre também em textos críticos, destinados facilitar a leitura do poema camoniano e de o exaltar no panorama das letras nacionais, assim como no contexto cultural europeu. Do confronto de ambos, pretendem esses críticos concluir, na defesa do brio nacional, que o poema de Camões representa um grau de maior perfeição, na linha da grande tradição europeia da epopeia. Por outro lado, a gradual afirmação do ‘bom gosto’ neoclássico, apoiado na austeridade e clareza, quando, apesar das circunstâncias, ainda perduram os

---

*Feita ao Conde da ericeira por uma Academia do Reino*, 1746 (Segundo Ofélia P. Monteiro, trata-se, talvez, da oração feita por Jerónimo Godinho de Nisa na sessão dedicada á memória do fidalgo pela Academia dos Escolhidos, em 26.1.1744); Ofélia M. C. Paiva Monteiro, “No alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Românicos, Vol. I, 1962, pp. 190-234, e Vol. 2, 1967, pp. 1 – 58; Ofélia Paiva Monteiro, “Meneses, D. Francisco Xavier de”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, *loc. cit.*, Col. 685-688.

<sup>1281</sup> D. Francisco Xavier de Meneses, “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, in: D. Francisco Xavier de Meneses, *Henriqueida. Poema Heroico*, Lisboa Occidental, na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, pp. [25]-[104].

<sup>1282</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poetica*, Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1765.

Francisco de Pina e Melo, Moço da Casa Real, nasceu em Montemor-o-Velho, em 1695. Frequentou a Universidade de Coimbra e desempenhou as funções de Qualificador, como Censor que era do Desembargo do Paço. Cultivou as ciências, as artes e a literatura com tal desvelo, que era considerado um dos homens mais eruditos do seu tempo. Foi Membro da Academia Real da História, da Academia dos Aplicados e da Academia dos Ocultos. No âmbito da produção poética, a sua obra evidencia uma clara evolução do gongorismo para o neoclassicismo, representando uma das figuras de transição, situadas entre ambos os paradigmas. No fim da vida, suspeito aos olhos do Marquês de Pombal, ainda sofreu a prisão, em Coimbra, acusado de inconfidência. Faleceu igualmente em Montemor-o-Velho, em 1773. Além de epitalâmios, élogos, apólogos e panegíricos compostos para ocasiões especiais, da sua produção poética sobressaem as *Rimas* (1727), *A Bucólica, repartida em dez eglogas de estilo rústico, a que se pode chamar: Éthica pastoril* (1755), e dois poemas épicos: o *Triumpho da Religião* (1756) e a *Conquista de Goa* (1759). Traduziu o *Édipo* (1765), de Sófocles, e compôs uma *Arte Poética* (1765). Da sua obra em prosa, merece ser lembrado o *Theatro de Eloquência, ou Arte de Rethorica, fundada nos preceitos dos melhores oradores gregos e latinos* (1766), bem como os escritos que resultam da polémica em que se viu envolvido sobre o *Verdadeiro Método de Estudar (Balança intellectual, em que se pezava o mercimento do ‘Verdadeiro Método de Estudar’* (1752), *Carta ao sr. L. A. V.* (1754), *Conferências expurgatórias, que teve com o doutor Apollonio Philomuso o auctor da ‘Balança intellectual’* (1759)).

Acerca da vida e obra deste autor, veja-se Segismundo António Coutinho, *Carta crítica, em que se pesa o valor da chamada parenésis de Francisco de Pina e Melo*, Coimbra, s. d.; António Ferrão, “O poeta, crítico e moralista Francisco de Pina e Melo. Apontamentos para a sua biografia”, in: *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. XX, Lisboa, 1938; Jacinto do Prado Coelho, “A musa negra de Pina e Melo e as origens do pré-romantismo em Portugal”, in: *Memórias da Academia das Ciências. Classe de Letras*, Tomo VII, Lisboa, 1959; Jacinto do Prado Coelho, *Poetas Pré-Românticos*, Coimbra, Almedina, 1961; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1961, pp. 641-660; Joaquim Correia, “Melo, Francisco de Pina e”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, *loc. cit.*, Col. 604-608; António Manuel Esteves Joaquim, “Francisco de Pina e Melo, o Corvo ou o Cisne?”, in: Maria José Azevedo Santos, António Manuel Esteves Joaquim e Virgínia Morais Gomes, *Montemor. História, Poesia e Arte*, Montemor-o-Velho, Câmara Municipal, 1999, pp. 19-56.

códigos do barroco literário, conduzia naturalmente à valorização de um paradigma épico que se afastasse do cânone apreciado e difundido no período da Contra-Reforma<sup>1283</sup>.

É neste contexto que se insere a edição d' *Os Lusíadas*<sup>1284</sup>, da responsabilidade de Inácio Garcês Ferreira<sup>1285</sup>, que integra, além de um vasto aparato de notas e comentários, um extenso texto de apresentação. Logo na “Introdução”<sup>1286</sup> do “Apparato preliminar á Lusíada de Luis de Camoẽs, em que se expoem, quanto pertence à condição do Poeta, e à calidade, e particularidades do Poema”, faz o editor uma breve síntese da situação dos estudos camonianos, tendo sobretudo em conta a opinião dos críticos e comentadores que o antecedem:

---

<sup>1283</sup> O conceito de “Bom Gosto”, forjado por Crescimbeni e Gravina e, depois, delineado de modo mais transparente por Muratori, foi uma das ideias que norteou a acção dos catorze fundadores da Arcádia Romana, quando se propuseram eliminar da poesia italiana o “mau gosto” barroco, reconduzindo a expressão literária às fontes da “naturalidade” e do “verosímil”, isto é, às duas vertentes sobre as quais se edificou a ideia de “Bom gosto” neoclássico. Aníbal Pinto de Castro, assim o define, de modo sintético, baseando-se na obra de Cândido Lusitano (em *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Renascimento ao Neoclassicismo*, loc. cit., p. 476): “[...] O bom gosto era a capacidade de regular a criação literária, de modo que a obra, como se fosse um quadro, apresentasse “ toda aquela boa ordem e disposição, que pede a matéria, debuxando-a com uma natural graça, e precisa exacção, e em fim dando-lhe aqueles últimos toques, que fazem o composto não só delicado, mas vivo”. Sobre a defesa e difusão deste conceito em Portugal, veja-se Mariana A. Machado Santos, “Verney e o bom gosto”, in *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 42 – 46; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Renascimento ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973, pp. 410, 439-440, 475 – 479; Aníbal Pinto de Castro, “Alguns aspectos da teorização poética do neoclassicismo português”, in *Bracara Augusta*, vol. 28, 1974, pp. 5-17.

<sup>1284</sup> Luis de Camões, *Lusíada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barretto, ilustrados com varias e breves notas por Inácio Garcês Ferreira, Tomo I: Nápoles, na Officina Parriniana, 1731; Tomo 2: Roma, na Officina de Antonio Rossi, 1732.

<sup>1285</sup> Inácio Garcês Ferreira, nascido em Almeida, em 1680, foi Cónego secular da Congregação do Evangelista e, depois, clérigo secular. Em 1712 partiu para Roma, onde permaneceu até 1628, e seguidamente ainda se demorou três anos em Nápoles. Durante essa estadia, foi admirada a sua erudição sagrada e profana, a ponto de ser admitido na Academia da Arcádia, de Roma, com o nome de *Gilmedo*. Em 1733, foi provida da dignidade de Cónego penitenciário da Sé de Lamego. Ignoram-se quer o lugar, quer a data da sua morte. Da sua produção poética, composta desde a juventude, nada chegou ao nosso conhecimento. Além da edição comentada d' *Os Lusíadas* (1731-1732), apenas é conhecido um *Elogio Parenético a la magnanima piedad del Rey Nuestro Señor D. Iuan el Quarto en ocasion de ofrecera sua Santidad un grande socorro para la guerra contr el Turco* (1716), e a promessa de um *Tratado da lingua, e Orthografia portugueza*, que, no entanto, parece não ter consumado.

Sobre este autor, veja-se G. Carlo Rossi, “Os Lusíadas e il settecento portoghese”, in: *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, nº 8, 1972, pp. 70-80; Aníbal Pinto de Castro, “A Recepção de Camões no Neoclassicismo Português”, in: *III Reunião internacional de camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980). Actas*, Coimbra, Universidade, 1987, pp. 99 – 118; Aníbal Pinto de Castro, “Ferreira, Inácio Garcês”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa, Verbo, 1977, Col. 535-536.

<sup>1286</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 1-9.

“O mundo dos Eruditos, que por licção, e exame chegãrão a ter inteira noticia do Poema do nosso Camoẽs, esta dividido em dous hemisferios; hum dos que achãrão muito, de que se podia louvar, mas tambem não pouco, de que se devia reprehender; outro, dos que entendãrão, que nelle tudo era digno de louvor, e nada de reprehensãõ. Os primeiros desapaxionadamente julgãrão, que o nosso Poeta Portuguez não deixava de ser hum talento superior aos mais na sua linha; supposto nesta sua Obra se achassem bastantes imperfeiçãoẽs: assim como Homero não deixou de obter o primado da Epica entre os Gregos, ou entre todos os Poetas, e Virgilio entre os Latinos; ainda que para este houvesse hum Carbilio, que escreveo não menos, que hum inteiro Livro dos erros da sua Eneida; e àquelle não faltassem Homeromastiges. Os segundos presumiràõ, que qualquer imperfeição no Poema seria sufficiente para destruir o grande conceito, que o Poeta por toda a parte tinha adquirido, ou outro ainda maior, que por fineza, e industria sua intentavaõ fazerlhe adquirir de novo; e neste caso, depondo cada um dellesa obrigaçãõ de Critico desapaxionadamente judicioso, se revestio da pessoa de Panigirista indiscreto, calificando sem discernimento os defeitos evidentes, por sutilezas de Engenho não penetradas dos que as reprovaõ.”<sup>1287</sup>

Perfilando-se declaradamente na ala dos primeiros, pelo distanciamento crítico manifestado e pela isenção patenteada nos seus juízos, considera Garcês Ferreira a pertinência dos respectivos pareceres, quando estabelecem os aspectos a imitar e os passos a condenar na globalidade da epopeia camoniana. Não lhe contrapondo abertamente um modelo, como antes acontecera, considera essa fase de todo superada e parte para a exigência de uma crítica literária mais rigorosa, despida de preconceitos de qualquer natureza. A oposição Camões – Tasso vai perdendo importância. Isso, porém, não significa que o seu discurso crítico contenha, e com relativa frequência, alusões e remissões para a obra de Torquato Tasso.

No capítulo III, após uma breve biografia do Poeta Português e de uma selecção de testemunhos sobre o seu “caracter de engenho”<sup>1288</sup>, reúne elogios vários de poetas insignes em louvor da sua pessoa e das suas obras<sup>1289</sup>. Não poderia faltar nessa série o soneto de Tasso – inserido a par de poemas de Fr. Luís de Sousa, Leonardo Torriani, Manuel de Faria e Sousa,

---

<sup>1287</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

<sup>1288</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 17-20.

Diogo Taborda Leitão, Diogo Bernardes, e Francisco Lopes –, que apenas merece o seguinte comentário:

“O famoso *Torquato Tasso*, em vida do nosso Poeta (como pretende o Expositor das suas Rimas no Juízo dellas num. 18.) lhe compoz autorizado Panegirico no presente admiravel soneto.”<sup>1290</sup>

No entanto, ao analisarmos esta série de poemas, que o comentador declara ser apenas uma pequena “coroa do presente assumpto”<sup>1291</sup>, verificamos que fecha com um soneto de autor bem pouco conhecido – Francisco Lopes<sup>1292</sup> –, mas no qual se volta a insistir na enumeração dos grandes poetas épicos, com destaque para o Italiano, invocado duas vezes, com o fim específico de pôr em relevo o nome de Camões:

“Està o Pintor famoso attento, e mudo  
Pintando; e recebendo mil louvores,  
Pelo que retrattou de varias cores  
Com engenho sutil, vivo, e agudo.

Quem he este, que falla, e pinta tudo;  
O Ceo, a Terra, o Mar, o campo, as flores,  
Aves, e animais, Ninfas, Pastores,  
Co divino Pinzel do grande estudo?

O Principe serà do gram Parnasso;  
Ou o grego excellente, e soberano;  
Ou Torquato tambem, que em Verso canta;

---

<sup>1289</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 21-26.

<sup>1290</sup> *Idem, ibidem*, p. 22.

<sup>1291</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

<sup>1292</sup> Francisco Lopes era natural de Lisboa e foi livreiro de profissão. Apesar da falta de elementos biográficos a seu respeito, legou uma quantidade razoável de poemas de carácter edificante e religioso: *Sancto António de Lisboa* (1610), *Segunda parte da vida de Sancto Antonio, e verdadeira história dos cinco martyres de Marrocos* (1671), *São Gonçalo de Amarante, nascimento, criação, vida, morte e milagres* (1627), *S. Bom Homem. Redondilhas* (1628), *Passatempo honesto de adivinhações em verso, declarações delle em prosa* (1658), *O Soldado da Gloria, e capitão da Companhia de Jesus, Sancto Ignacio de Loyola na sua canonisação* (1622), *Feitos heróicos, e milagres que S. Francisco Xavier fez nas partes do Oriente pela fé catholica* (1622),

E se não he Virgilio, Homero, ou Tasso;  
E he, como parece, Lusitano,  
He Luis de Camoẽs, que o Mundo espanta.”<sup>1293</sup>

Tasso teria, aliás, de voltar a ser mencionado, quando Inácio Garcês Ferreira se propõe enumerar os expositores d’*Os Lusíadas*, elaborando um juízo crítico para os respectivos comentários. Aí não pode deixar de aludir, mesmo sucinta e veladamente, como o faz de resto, às polémicas, quando fala de Manuel de Faria e Sousa. Reconhecendo os méritos deste último e da sua obra em prol dos estudos camonianos, não adere incondicionalmente, nem na globalidade, a tudo quanto ele registou nesses comentários e nota, considerando a frequente presença de Tasso no seu discurso crítico:

“Onde [Manuel de Faria e Sousa] acha novidade de conceito; expressão peregrina de sentimento, ou costume; metáfora viva; figura bizarra, frase exquisita; supposto não deixa de refletir no que he Bello, faltandolhe o modo de dilucidallo, converte o discernimento judicioso em paradoxo appaxionado por meio da comparação com os Poetas de maior nome, deixando sempre a estes inferiores: principalmente ao Tasso; a quem de continuo faz apparecer em teatro, pretendendo que primeiro de publicar o seo Goffredo, tivesse visto a Lusíada; e della imitasse não poucos lugares: o que prova muito debilmente.”<sup>1294</sup>

Questionando a ideia avançada, da dívida de Tasso para com Camões, denuncia-se, deste modo, que a perspectiva “apaixonada” de exaltação do Poeta nacional tinha esfriado, pelo que, ao fazer o saldo da situação, revela a preferência por um tipo de abordagem mais clara e rigorosa: distanciando-se do trabalho desenvolvido por Faria e Sousa, mostra igualmente como a sua atitude não era totalmente isenta.

---

*Redondilhas à canonização de sancta Isabel, rainha de Portugal* (1624), entre outras composições relacionadas com o processo político da restauração da independência.

<sup>1293</sup> Luis de Camões, *Lusíada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barretto, ilustrados com varias e breves notas por Inácio Garcês Ferreira, Tomo I, p. 26.

<sup>1294</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

A abrir o Livro II – verdadeiramente a segunda grande parte desta introdução -Inácio Garcês Ferreira começa por expôr a sua concepção de poema épico<sup>1295</sup>, deixando transparecer de modo acentuado o pendor didáctico do seu texto, e enumera as partes de qualidade (Fábula, Costumes, Dicção e Sentença)<sup>1296</sup> e quantidade (Exórdio e Narração)<sup>1297</sup> da epopeia, para depois enunciar as propriedades da acção heróica<sup>1298</sup>. De toda esta parte da teorização do poema épico, serão sobretudo de matriz tassiana as duas últimas características enunciadas (VI. Acompanhada da Verdadeira Religião; VII. Não muito moderna, nem demasiadamente antiquada), embora se omita aqui a fonte, onde se teria inspirado para abordar estes princípios. Tasso nunca aparece explicitamente mencionado, nem sequer quando se torna necessário apresentar exemplos de poemas que ilustrem os aspectos focados. Garcês Ferreira remete o leitor sobretudo para as *Artes Poéticas* do P.<sup>e</sup> Alexandre Donato e de Vóssio, cita Minturno, de passagem, ao mesmo tempo que mostra quanto se demarca da teorização poética anterior, ao declarar não considerar fundamental a unidade de Herói para que se alcançasse a unidade de acção<sup>1299</sup>. Quando aborda as características da acção e menciona a verosimilhança, deixa já entrever uma cerrada censura ao Poema camoniano, referindo que pôr rios a falar e um gigante transformado num promontório seriam episódios que em muito fugiam a tal princípio. Tasso apenas é referido mais adiante, quando se abordam as partes de quantidade e é a Proposição que merece a atenção do autor, ao mostrar os Poetas que a distinguiram ou a

---

<sup>1295</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 37: “Huma Fabula descritta em Verso representando a Acção de hum, ou mais Heroes, que executaõ huma grande empresa, para incitar ao amor da Virtude.”

<sup>1296</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 38.

<sup>1297</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 38.

<sup>1298</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 39: “I. Grande; II. Unica; III. De Duração determinada; IV. De exito Feliz; V. Fundada na Verdade Histórica; VI. Acompanhada da Verdadeira Religião; VII. Não muito moderna, nem demasiadamente antiquada.”

<sup>1299</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 39-40.

confundiram com a Invocação<sup>1300</sup>. Todavia, insiste na questão por demais abordada das entidades a quem a Invocação deve ser dirigida, motivo que o leva a condenar, mais uma vez, a opção seguida por Camões e a valorizar a alternativa representada por Torquato Tasso:

“Os Gentios, como taes, invocavaõ alguma das suas falsas Divindades; ordinariamente as Musas, ou Apolo, &c. ou tambem alguma Virtude. Entre os Catolicos não ha neste particular uniformidade: alguns entendendo, que quando se escreve *Acção*, que não seja Sacra, podem usar na Poesia toda a liberdade seguiraõ nas suas Invocaõẽs o estilo dos Gentios: outros, (e a meu entender melhor regulados) sendo de opiniaõ, que em hum Poema de *Acção* seria, e catolica não se deve invocar mais que ao Verdadeiro Deos, ou algum de seos Santos, assi o executaraõ.

Destes ultimos tambem ha differença no modo. Parte delles invocaraõ os mencionados *Soggeitos Celestes*, com o seo proprio nome; (assi o fez Stigliani no seo *Mondo Nuovo*) ou com hum Perifrasedo aduado de vozes proprias: outra parte com alguma Frase formada de algumas vozes de Divindades Gentilicas, e outras proprias, ou accomodadas a soggeitos de nossa Religiaõ Catolica; como se observa na *Invocaõ* do Tasso:

*O Musa, tu, che di caduchi allori  
Non circonda la fronte in Helicon;  
Ma sù nel Ciel, infra I beati Cori,  
Hai di Stelle immortali aurea Corona.*<sup>1301</sup>

Não obstante esta atitude, procura justificar de todos os modos a alternativa representada pel’*Os Lusíadas*, aduzindo razões diversas que fundamentassem os motivos pelos quais o Poeta recorrera ao auxílio das Tágides. Considera, contudo, talvez para melhor justificar Camões, que a Dedicatória mais não é mais do que uma segunda Invocação, desta vez dirigida a “aquellas pessoas, às quaes os [os Poemas se] dedicaõ”<sup>1302</sup>. Deste modo, enumera um elenco de Épicos latinos, e prossegue referenciando igualmente o Poeta de Ferrara:

---

<sup>1300</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 57: “Virgilio porèm as distinguio na sua Eneida, sendo a *Proposição: Arma, Virumque cano, &c.*; e a *Invocação* no 5. Verso: *Musa, mihi causas &c.* Este segundo arbitrio abraçou Camoẽs, começando a sua *Invocação* na Estancia 4. do Canto I. *E vós, Tágides minhas, &c.* pertencendo as tres antecedentes à *Proposição*. O mesmo executou o Tasso, e outros muitos.”

<sup>1301</sup> *Idem, ibidem*, p. 62.



“Os mesmos vestígios seguirão os Poetas Católicos; entre os quaes Petrarca na sua *Africa* invocou Roberto Rei da Sicília; e dos que escreverão em Vulgar Poemas Epicos (por deixar os Romancistas) Torquato Tasso na sua *Gerusalemme Liberata* a Afonso d’Este, Duque de Ferrara; Gabriel Pereira de Castro na *Ulissèa* a Felipe IV. Rei de Espanha; Miguel da Silveira no *Macabeo* a Ramiro Felippez de Gusmão, Duque de Medina de las Torres.”<sup>1303</sup>

Assim, é levado a defender que do mesmo modo actuara Camões, dirigindo-se a D. Sebastião. Já quando trata da Narração, de novo a Epopeia tassiana vem a lume, para mostrar que se, por um lado, se insere na tradição épica, quanto ao nome das divisões do Poema<sup>1304</sup>, introduz, por outro, um novo paradigma, sobretudo quando se refere ao número de Cantos em que divide o poema:

“Homero fez a divisaõ de cada hum dos seos Poemas em vinte e quatro Livros: e Virgilio a da *Eneida* em doze. Dos Poetas Vulgares, alguns seguirão nesta parte o estilo do Poeta Grego; outros o do Latino. Torquato Tasso devidio a sua *Gerusalemme Liberata* em vinte cantos; e a este imitou Miguel da Silveira no *Macabeo*: o nosso Camo ã s contentouse com ametade, repartindo a *Lusiada* em dez Cantos.”<sup>1305</sup>

E conclui esta parte com uma referência à *Apologia della Gerusalemme Liberata*<sup>1306</sup>, composta por Tasso no âmbito das polémicas que o opuseram à Academia da Crusca, quando defende o *Amadige* de seu pai, Bernardo, ao mesmo tempo que apresenta argumentos que o levam a fazer igualmente a sua autodefesa. Ao comentar o início da Exposição em cada Canto, comenta:

---

<sup>1302</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>1303</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>1304</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 65: “Outros as intitularão Cantos; como o Pulci no *Morgante*, o Ariosto no *Furioso*, os dous Tassos; e infinitos, que deixo: entre os quaes seguio o mesmo estilo o nosso Camo ã s.”

<sup>1305</sup> P. 65.

<sup>1306</sup> Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme Liberata*, *loc. cit.*, p. 25.

“[...] Este defeito criminado em Homero, avaliou Torquato Tasso, como huma das bellezas do Amadige de Bernardo seo pae, que começa com a maior parte dos Cantos com o Nascimento da Aurora.”<sup>1307</sup>

Todavia, e apesar de se deter nesta particularidade, acaba, depois, por não se fixar em nenhum modelo específico a este propósito. Adota semelhante atitude quando aborda as qualidades acidentais do Poema Épico e trata do Título, da escolha feita por Camões e das respectivas impropriedades, não esquecendo que é aspecto de tal delicadeza, que, ao longo dos tempos, múltiplos têm sido os reparos feitos aos títulos de outros Poemas. Por vezes, a fuga aos princípios estabelecidos é tão flagrante, que o da obra em causa estava longe de poder considerar-se impróprio. E lembra o caso particular da *Gerusalemme Liberata*:

“Nem por semelhante attendado teria o Poeta razão de formarme culpa: como tambem não deve resentirse de dar a este seo *Titulo* o de improprio: porque não menor censura se tem feito neste particular aos antigos Poetas Gregos, e Latinos, que foraõ muito mais exattos, que os modernos Vulgares, na atençaõ de intitular as suas Obras, como pòde testemunhar o Tasso, com a mortificaçaõ, que padeceo na critica do *Titulo* do seo *Goffredo, o vero Gierusalemme Liberata*.”<sup>1308</sup>

Noutro ponto das ditas qualidades acidentais da Epopeia, desta vez relacionadas com o tipo de verso mais adequado, o hendecassílabo, e suas especificidades, ao desaconselhar o uso de versos agudos, lembra que, na língua italiana, esses versos designados por *vozes troncas* não eram de reprovar, recorrendo ao seu uso alguns dos grandes Poetas, como Dante e Petrarca, além do próprio Tasso:

“Do mesmo modo nas dicço õ s rigorosamente Agudas, por terminarem em algum dos Diphtongos *ai, oi, ei, ui*, que formaõ huma so Sillaba, quando se desfazem os Diphtongos por privilegio da figura

---

<sup>1307</sup> Luis de Camões, *Lusiada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barretto, ilustrados com varias e breves notas por Inácio Garcês Ferreira, *loc. cit.*, Vol. I, p. 66.

<sup>1308</sup> *Idem, ibidem*, p. 70.

## A Teoria Tassiana do Poema Épico e a sua Recepção em Portugal

---

*Diæresis*, restaõ de mais Sillabas as taes dicçoẽs, e os Versos, que terminaõ com ellas de one Billabas; como se ve nestes da Liberata do Tasso:

*Composto è lor d'intorno il rogo homai. c.2. e. 33.*

*Ma ciò, che puoi dimostra, e ciò, che sei. c. 5. e. 22.*

*E ver le piaggie di Tortosa poi. c. 1. e. 15.*

*Deliberare, e comandar altrui. c. 1. e. 33.*<sup>1309</sup>

Depois, quando tem de tratar dos idiomas mais convenientes à composição de um Poema Épico, com exclusão do francês, parece optar pelos que menciona – o Grego, o Latim e as “linguas corruptas da Latina”<sup>1310</sup> –, colocando em ponto de igualdade a portuguesa e a italiana, ao mesmo tempo que evoca e justapõe *Os Lusíadas* e a *Gerusalemme Liberata*. Partindo deste pretexto, e seguindo a lição de Crescimbeni, traça o historial da Poesia Épica em vulgar Italiano e, depois de mencionar Dante e Boccaccio, refere Trissino, para concluir com o Poeta de Ferrara, nesta área, leva a Língua Italiana à sua máxima perfeição:

“E o mesmo Autor [Crescimbeni] he de opiniaõ, que antes do Seculo XVI., bemque alguns Poetas cantassem feitos, e empresas capazes de boa Epica, nenhum porèm tivesse respeito às Regras, que prescreve Aristoteles; e que somente o Trissino na sua *Italia Liberata*, publicada a primeira vez em Veneza no Anno de 1548., fosse o primeiro que observou as taes Regras: mas resolve que, ou fosse pela demaisada imitação de Homero, ou pela eleição do Verso, em que foi escrita, (que he o Solto) ou por huma, e outra cousa juntamente, não chegou com o artificio, (e o mesmo sente dos seos sequazes, aindaque alguns delles escrevessem em Oitava –rima)ao auge da perfeição: e conclue que esta fortuna unicamente conseguiu Torquato Tasso com a sua maravilhosa *Gierusalemme Liberata*. Mas porque este Poema sahio à publica luz nove, ou dèz annos, depoes da Lusiada, sendo impresso a primeira vez imperfeito no Anno de 1581. e já terminado no Anno seguinte de 1582. em Veneza; he evidente que a Língua Toscana não tirou o primato à Portuguesa na prerogativa, de que discorro.”<sup>1311</sup>

É igualmente Tasso que evoca, quando tem de tratar de outra das qualidades accidentais da Epopeia: a existência ou não da alegoria do Poema. Expõe, então, as posições

---

<sup>1309</sup> *Idem, ibidem*, pp. 73-74.

<sup>1310</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

<sup>1311</sup> *Idem, ibidem*, pp. 78-79.

contraditórias dos eruditos, que ora defendem que o Poema Heróico deverá incluir uma alegoria, atribuindo à Fábula uma dupla natureza, uma baseada na pura imitação dos factos e outra de carácter simbólico; ora se escudam atrás da teoria aristotélica, dizendo que o filósofo nada declarou sobre o assunto, nem os Poetas Gregos e Latinos o fizeram. Outros ainda, mais conciliadores, procuram um protocolo de entendimento entre ambas as posições, não considerando essencial a existência da alegoria, nem vendo prejuízo algum, na eventualidade de ela existir. Claro que o exemplo mais perfeito da primeira das atitudes assumidas se identifica com a *Gerusalemme Liberata*; daí que o autor declare:

“Do primeiro modo formou Torquato Tasso a Allegoria Universal do seu Poema da *Gierusalemme Liberata*: e se elle mesmo não fosse o Autor, duvido que houvesse outro Edipo para desfazer tantos, e tão obscuros Enigmas. Com tudo teve de pois muitos, que o imitaraõ; como Cipião Errico no seu Poema Guerra Troiana; e outros.”<sup>1312</sup>

Pelo teor da referência, não se entrevê uma crítica velada à Alegoria tassiana, na medida em que nem todos os leitores eram suficientemente perspicazes para discernir o valor simbólico de tudo quanto nela está explicitado ou até que a interpretação proposta possa nalguns aspectos ser um pouco forçada. Por conseguinte, defende Inácio Garcês Ferreira que a Alegoria deve ser “clara, honesta e conforme”<sup>1313</sup>, e, no que se refere à primeira das qualidades apontadas, que uma Alegoria pouco compreensível se torna ela própria um enigma, ocorrendo tal erro em casos conhecidos, resultantes, muitas das vezes, do facto de alguns intérpretes responsáveis pelo texto da Alegoria não alcançarem o sentido profundo de determinadas imagens do texto poético. Para o efeito, remete para o exemplo do Rinaldo, e seu significado, na *Gerusalemme Liberata*, de modo a se compreender a sua explicação:

---

<sup>1312</sup> *Idem, ibidem*, p. 81.

“Isto succede ordinariamente aos taes Autores, ou Interpretes, quando se vem obrigados a cobrir alguma imagem pouco modesta com o denso veo de semelhantes Allegorias: como se observa no Rinaldo de Tasso, que pretende este Poeta represente a Potencia Irascivel da Alma; e que os seus passatempos com Armida denotem a Ira não governada da Razão: no que se encontra a fraqueza da razão com facilidade [...]”<sup>1314</sup>

Partindo destes pressupostos e aplicando-os concretamente a *Os Lusíadas*, centra a análise da possível Alegoria deste Poema no episódio da Ilha dos Amores, que equipara ao da Ilha de Armida da *Gerusalemme*, negando à partida a proposta de Faria e Sousa, que considera demasiado fantasiosa. Privilegiando a estância 89 do Canto IX, considera Garcês Ferreira que aí se encerra a chave de interpretação da Alegoria da epopeia camoniana.

“Se elle [Camões] dissesse, que *os deleites desta Ilha*, epilogados na sobreditta Estancia, representavaõ naquelles Varoẽs Fortes, ser a Fortaleza humana exposta a semelhante Fraqueza, alguma propriedade descobririamos nesta Allegoria, depois de declarada; como se descobre na de Rinaldo do Tasso com os divertimentos de Armida, de que atraz se disse [...]”<sup>1315</sup>

Por conseguinte, nem o facto de Camões tentar revestir o episódio de um halo de honestidade, falando inclusivamente de despórios entre os navegantes e as ninfas do Oceano, é suficiente para que o crítico aceite esta proposta de leitura, já que nem Tasso seria de absolver segundo essa perspectiva, pela dissolução dos costumes apresentada na ilha de Armida, e conclui:

“Nem suffraga à razaõ, que pòdem allegar em favor do Camões, aquelles que nesta parte intentarem defendello, de que o Tasso no Episodio da Ilha deliciosa, onde Rinaldo estava preso dos amores de Armida, que se acha no Canto 16. da *Liberata*, não procedeo mais honestamente, o que se prova conferindo a Estancia 19. do ditto Canto com a do nosso Poeta atraz citada; e de que muito mais dissoluto

---

<sup>1313</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 82.

<sup>1314</sup> *Idem, ibidem*, p. 82.

<sup>1315</sup> *Idem, ibidem*, p. 84.

andou Ariosto em infinitos lugares do seo *Orlando*, e outros Poetas de todas as Naço ã s: porque os erros de huns não devem calificar os de outros.”<sup>1316</sup>

Deste modo, Inácio Garcês Ferreira elabora e propõe uma nova Alegoria para a epopeia camoniana, fundamentada numa chave de teor astrológico, que seria de ter em consideração se não houvesse um elemento difícil de interpretar e que a deita por terra: o facto de Baco não corresponder a nenhum planeta, mas que o crítico resolve de maneira eficaz, fazendo-o coincidir com uma constelação ainda desconhecida, mas nem por isso deixa de exercer uma influência determinante na vida dos homens<sup>1317</sup>.

No último dos Livros desta longa introdução, dedica particular atenção ao confronto entre a realidade histórica e ao seu tratamento ficcional. Traz de novo à discussão aspectos tão díspares como os que envolvem a *dispositio*, como a ordem dos acontecimentos, o início da acção, o próprio estilo, sobretudo se for tido em conta o confronto entre o discurso do historiador e o do poeta. E, mais uma vez, a *Gerusalemme Liberata* serve de referência para os aspectos apontados:

“Ensinaõ os peritos de Poetica, que o Epico não deve circunscrever a sua *Acçaõ Heroica* em modo que deixando esta inteira, somente lhe ajunte algumas Poeticas imagens, ficço ã s, ou Episodios; mas que he obrigado a desfiguralla ou (fallando com a frase metaforica Latina) a convertella *in sanguinem, & succum* da *Fabula* em modo que o todo do Poema pareça huma nova engenhosa fabrica, formada do *Verisimil Poetico*, que tem por fundamento a *Verdade* de huma *Acçaõ*, ou particula de *Historia*.

Na observancia deste preceito foi o Tasso taõ louvado dos seos Apologistas, quanto na transgressaõ delle reprehendido o Camo ã s dos seos Censores. He bem verdade, que o Poeta Italiano desfigurou a

---

<sup>1316</sup> *Idem, ibidem*, p. 84.

<sup>1317</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 94: “De tudo isto se infere, que a idèa do nosso Poeta foi personalizar as Causas Segundas, que saõ os Astros, com os nomes, que lhe tem dado o uso dos homens, e introduzillos naquelle Concilio para formar a Implexaõ da sua *Fabula* com a opposiçaõ entre dous delles; hum representado em Venus, outro em Bacco.

Porèm, tendo o Poeta proposto a tal idèa, em vez de a proseguir com o manejo dos costumes proprios, e adquados aos soggeitos della, a confundio, ou desfigurou, dandolhe outras cores; de modo que não parece fallar dos Planetas, aos quaes se deraõ os nomes das Deidades Gentilicas, como Iupiter, Marte, Venus, &c. mas dessas

Acção da *Liberata* de maneira, que sendo esta a Guerra de Jerusalem por Goffredo, são rarissimos os accidentes della, toccados no Poema, a respeito da multiplicidade das partes da sua Fabula, ou Episodios; como se pòde ver em Horacio Lombardelli, que fez a confrontação de huma cousa com outra. Mas tambem he certo que na opiniaõ do Infarinato Academico da Crusca, excedeo naõ pouco no modo com esquecerse algumas vezes por muito tempo do seo Heroe; como alèm de outras occasioẽs, se observa na expedição, que este fez dos dous Mensageiros a conduzir ao Exercito Rinaldo divertido com Armida na Ilha Afortunada, em que dispende dous inteiros Cantos, sem fazer caso de Goffredo.”<sup>1318</sup>

Remetendo subtilmente para as polémicas referentes a Camões e Tasso, assim como às do próprio Poeta italiano com o Infarinato, o Académico da Crusca sobremaneira mais representativo e, pelo facto, transformado numa espécie de porta-voz dessa instituição, vem o autor mostrar que a questão não é tão maniqueísta, quando se trata de abordar a conjugação da realidade com a ficção na construção da Fábula épica. Alega, assim, motivos relativos à epopeia italiana que demonstram que não é tão transparente o parecer expresso – de que possa ser um caso modelar de transfiguração da realidade histórica –, por conceder um espaço excepcional a episódios de pura criação ficcional.

Todavia, analisando a Acção sob outro ângulo, o da originalidade *versus* imitação, se a fábula do Poema camoniano se encontra longe de ser original, também outras, a de Tasso inclusive, se afinava pelo mesmo diapasão, e quase nenhuma sobreviveria a uma crítica dessa natureza, se demasiado rigorosa:

“Foi tambem imputado ao nosso Poeta, que a sua Fabula naõ he nova; mas bemsí composta sobre o modelo da Eneida com huma imitação demasiadamente affettata.[...] E que direi de Virgilio? [...]

E se Torquato Tasso, que com tanto estudo intentou evitar esta pretendida imperfeição, parecendo-lhe que a Fabula da *Liberata* era em tudo sua? Mas se for revocada a exame, acharemos, que os mais dos passos della se achão nos de outros Poetas com mais, ou menos dissimulação. Porque demais do Catalogo da gente, e Cabos do exercito Christaõ, que descreve no Primeiro Canto, imitado de Homero no Segundo

---

Deidades em sentido proprio, circunscrevendoas sempre com as acções fabulosas, e com as frases do Paganismo.”

<sup>1318</sup> *Idem, ibidem*, pp. 120-121.

Livro da Iliada, e de Virgilio no Settimo da Eneida, quem não ve que Rinaldo no retiro da Ilha Fortunada, e a diligencia de Goffredo em o mandar chamar para o Exercito he huma especie semelhante à de Aquiles, retirado da Armada Grega, e procurado tantas vezes por Agamenon? E a ficção do mesmo Rinaldo, morto em apparencia, que se le no fim do Canto Oitavo, he imitada de outra do *Mambriano* do Cego Ferrarez; como notou Malatesta Porta no seo Dialogo intitulado *Il Rossi* ? O mesmo digo de outros muitos passos, que deixo por abreviar; e se podem ver no citado autor.”<sup>1319</sup>

Desta maneira, justificando também a recepção de múltiplos autores, sobretudo Virgílio, com a *Eneida*, n’*Os Lusíadas*, conclui Gracês Ferreira este longo “Apparato Preliminar”. Se o seu objectivo era proporcionar ao leitor da época uma sólida base de informações de Poética, para melhor compreender o Poema Camoniano, por outro lado, criou um verdadeiro acervo de informações para os pósteros, que permitem fazer uma análise e um balanço dos estudos de crítica e teoria literária do seu tempo. E, nesse contexto, a presença de Torquato Tasso é determinante, na medida em que ainda é um autor de referência. Sem ser tão acriticamente apreciado, como no passado, não deixa de ter um papel relevante, sobretudo quando se fala dos códigos do Poema Heróico. Curiosamente, Inácio Garcês Ferreira não apela tanto para a sua autoridade de teorizador e autor de notáveis textos de Poética, no que se relaciona com esta matéria, mas não o dispensa enquanto autor de uma epopeia que modelarmente consubstancia e realiza esses principios teóricos. Pelo facto, neste longo discurso introdutório, Tasso não aparece contraposto a Luís de Camões, mas como um Poeta, cuja obra pode facilitar em múltiplos aspectos a compreensão do Poema camoniano. Daí a sua presença tão frequente, já que o objectivo de Garcês Ferreira seria proporcionar também uma abordagem crítica da Epopeia, tão rigorosa e distanciada quanto possível, de modo a apontar-lhe os aspectos mais fracos, e a evidenciar as partes mais dignas de louvor.

---

<sup>1319</sup> *Idem, ibidem*, pp. 124-125.



De modo mais visível, constitui a *Henriqueida*, de D. Francisco Xavier de Menezes, um ponto de chegada e simultaneamente, um ponto de partida, no que se relaciona com a evolução do poema épico, quer em termos de teorização do género, quer no que diz respeito à sua concretização<sup>1320</sup>. Aliás, em obra alguma anterior, em Portugal, se encontram licenças tão longas, nem tão ricas de informação de conteúdo teórico. Tal facto leva Maria Lucília Gonçalves Pires a comentar, a propósito das afirmações tecidas no prólogo da responsabilidade do próprio Conde de Ericeira, quando aponta o grau de complexidade a que tinha chegado a elaboração do poema épico, que se tinha atingido um ponto em que se verificava um desfasamento flagrante entre a teoria e a prática consequente<sup>1321</sup>.

Será este facto confirmado nos pareceres daqueles que se pronunciaram sobre a edição desta epopeia, na medida em que todos se manifestam e, se não teorizam sobre o assunto, pelo menos enumeram as regras e os códigos por que se regem, sistematizando princípios e, numa atitude igualmente didáctica, recordam ao leitor os aspectos a louvar numa composição deste género. Na Censura do Conde de Vimioso, que emite o seu parecer em nome da Academia Real da História, depois da questionação directa ao leitor sobre a importância do poema épico<sup>1322</sup>, afirma:

---

<sup>1320</sup> Sobre a *Henriqueida* e também sobre as “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, veja-se Ofélia M. C. Paiva Monteiro, “No alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal. D. Francisco Xavier de Menezes, 4º Conde de Ericeira”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. 2, *loc. cit.*, pp. 43-54.

<sup>1321</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, *loc. cit.*, p. 46: “Também o Conde Ericeira, D. Francisco Xavier de Menezes, publica o seu poema heróico *Henriqueida* precedido de um longo preâmbulo que intitula de “Advertências preliminares”, declarando nesse texto: “...o meu intento he só demonstrar as regras, que segui para hum Poema Epico”, reconhecendo no entanto que os autores “que escreverão regras para os Poemas Heroicos são mais do que aquelles que com perfeição as seguirão.”

<sup>1322</sup> Cf. “Censura do Conde de Vimioso do Conselho de Sua Magestade, e Academico Real”, p. [3], in: D. Francisco Xavier de Menezes, *Henriqueida. Poema Heroico*, Lisboa Occidental, na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, pp. [3]-[5]: “Pois que cousa pôde haver mais elevada, e mais laboriosa, que escrever não digo já com perfeição, mas ainda com mediania, hum Poema Epico, ou Heroico?”

“Digo pois que [a *Henriqueida* ] he hum Poema inteiramente acertado, e confôrme a todas as suas regras, e preceitos, os quaes nos ensinaõ que o assumpto nem ha de ser summante antigo, para que não seja impossivel a memoria do successo, nem demasiadamente moderno, para que não seja viva a lembrança delle.

Que a acção ha de ser heroicamente grande, e taõ digna, como difficultosa de imitarse.

Que ha de ser uma só em hum só Heròe, o qual em virtude della consiga huma nova gloria, e immortal.

Que esta mesma acção não ha de ser continuada como historia, mas dividida com artificiosa ideya, principiando pelo meyo da empreza.

Que se a de acompanhar de episodios, encher de figuras, e ornar com todos aquelles primores da arte ã a façãõ mais formosa.

Que o estylo ha de ser não só elegante, mas sublime, porèm com tal medida, que não embarace o facil, e o natural.

Que o Poeta se ha de revestir do caracter das pessoas que introduz, usando da mesma propriedade nas materias que trata.”<sup>1323</sup>

Não é tarefa que represente grande dificuldade verificar que grande parte dos princípios enumerados se moldam de acordo com a teoria tassiana do poema épico, ainda que essa informação não seja devidamente posta em relevo. Mas, de seguida, demonstra já com relativa facilidade, tendo em conta os pressupostos antes enumerados, a superioridade deste poema, quer em relação a Virgílio, quer ao próprio Camões.

Não varia muito o discurso de Alexandre de Gusmão<sup>1324</sup>, que se lhe segue, ao fazer valer as qualidades da epopeia que analisou, e evocando, para o efeito, as regras fundamentais que os cultores do género deveriam respeitar. Mostra igualmente, num tom encomiástico

---

<sup>1323</sup> *Idem, ibidem*, pp. [3]-[4].

<sup>1324</sup> Cf. “Censura de Alexandre de Gusman, Academico da Academia Real”, p. [6], in: *idem ibidem*, pp. [5]-[7]: “O assunto, e parte historica delle interessa summamente a atenção, ao mesmo tempo que realça a gloria do Reyno, e da mayor parte das Familias conspicuas delle; a invenção, e enredo saõ dos mais agradaveis, e bem seguidos que se achaõ em outro algum Poema; os episodios cheyos de aprazivel novidade; os caracteres sustentados até o fim sem se desmentirem, nem degenerarem; as descrições, e comparaçoens uzadas com parcimonia que não enfastia, mas tambem assazonadas com variedade, e viveza de imagens, que fazem hum verdadeiro retrato da natureza; as Deidades, e fabulas (que foraõ o leite com que se criou a Poesia, e sem a qual nos parece sempre debil, e enervada) introduzidas com o mais feliz artificio que occorreo a nenhum dos Poetas Christãos, servindo se o Autor dellas com toda a liberdade que lhe he necessaria para ornamento da sua Obra, sem o menor prejuizo da sua piedade; finalmente todas as regras do Poema Epico sobre a unidade de acção,

acentuado, que o Poeta a todos supera pelo cuidado em fazer acompanhar a sua obra de um prólogo esclarecedor, em que faz o ponto de situação da teoria poética no momento em que o compõe:

“Sendo este Poema taõ exuberante para adquiririlhe gloria, naõ se contentou o seu fecundissimo genio com a producção delle, mas offerece juntamente outro thesouro bem estimavel nas Advertencias Preliminares, onde com o pretexto de anticipar a apologia a huma Obra, que ninguejm se atreverá a criticar, explica as regras que seguio, e as observações por que se governou, compondo desta sorte huma especie de Arte da Poesia Epica, que servirá ao diante de farol, e guia para todos os que quizerem acertar nesta deleitavel, ainda que laboriosissima, e arriscadissima occupaõ.”<sup>1325</sup>

Das restantes Censuras, a que mais parece interessar sob o ponto de vista teórico-literário, é do P.<sup>e</sup> D. José Barbosa<sup>1326</sup>, em que, além de enumerar os grandes escritores da casa do Conde de Ericeira, bem como os títulos literários mais representativos resultantes desse labor, nomeadamente no campo da epopeia<sup>1327</sup>, de novo remete para os códigos do poema épico, a fim de justificar o tom laudatório do seu parecer. Todavia, equaciona a teoria numa perspectiva diferente, ao reconduzi-la ao modelo tassiano e dele partindo para, assim, elaborar o seu discurso. Depois de apresentar uma breve definição de poema épico (“*A Epopeia [...] he huma narraçaõ em verso heroico das acções illustres de alguns Herões*”<sup>1328</sup>), exime-se à enumeração das partes constituintes, remetendo para o manual do P.<sup>e</sup> Le Jay, e adianta:

---

duraçaõ della, e repartaçaõ dos successos, e dos Cantos, &c. executadas taõ pontual, e naturalmente, que parecem observadas pelo Autor, mais por força de habito, do que de estudo.”

<sup>1325</sup> *Idem, ibidem*, p. [6].

<sup>1326</sup> “Censura do M. R. P. D. Jozé Barbosa C. R. Chronista da Serenissima Casa de Bragança, Academico da Academia Real da Historia Portugueza, e Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, in: *idem, ibidem*, pp. [10]-[17].

<sup>1327</sup> Francisco de Andrade, *Primeiro Cerco de Diu*, *op. cit.*, e Diogo de Paiva de Andrada, *Chauleidos*, *op. cit.*.

<sup>1328</sup> *Idem, ibidem*, p. [12].

“He certo pelo que dizem os Autores, que hum Poema que mereça verdadeiramente o nome de Poema não o he pelas condições que se lhe suppoem necessarias, e precisas. Deve ter huma só acção, que não ha de ser nem muito antiga, nem muito moderna; deve de ter hum só Heroe, mas tão eminente aos seus companheiros, que pareça sempre mayor, nunca igual, descuido de que he notado Torquato Tasso, que tudo quanto houve de grande, e de illustre no sitio de Jerusalem attribue a Reginaldo, a Tancredo, e a Raymundo, deixando a Godofredo, que he o seu Herde, só com a satisfação de ser testemunha de tudo, e de cooperar como particular, e não como superior: o que melhor se prova que resolvendo Godofredo na ausencia de Reginaldo levantar o cerco da Cidade Santa, e voltando depois Reginaldo, mudou de sorte de opiniaõ, que aos soldados se lhes infundio tal valor, que se lhes rendeo a Cidade sitiada, demaneira, que pelas leys, que se dão para a bondade de hum Poema, o Poema Heroico he Chimera, que não pode existir.”<sup>1329</sup>

Deste modo, se Torquato Tasso claudicou nalguns particulares do seu Poema, a *Henriqueida* representa, segundo a perspectiva com que nos é apresentada, um modelo perfeito, já que o autor tem presente os ensinamentos colhidos através dos múltiplos exemplos anteriores e, muito particularmente, como declara abertamente, do Poeta de Ferrara. Antes de recordar os grandes vultos da cultura europeia da época com quem o Conde se corresponde<sup>1330</sup>, centra-se apenas nalguns conceitos inerentes à teorização da Epopeia, porventura os menos tratados nas Censuras anteriores: além da verosimilhança, que valoriza sobremaneira no tratamento da acção e dos episódios, ainda aborda o perfil do Herói<sup>1331</sup>, os costumes<sup>1332</sup> e a sentença<sup>1333</sup>.

---

<sup>1329</sup> *Idem, ibidem*, pp. [12]-[13].

<sup>1330</sup> Entre os nomes mais sonantes, inserem-se Crescimbeni, Muratori, a própria Arcádia Romana, o Papa Inocênciao XIII e Boileau.

<sup>1331</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [14]: “O Heroe, como todos assentaõ, deve ser de tal sorte constante, que ha de ser superior a todo o genero de adversidade, e não ha de haver acção por ardua que seja, que não ceda ao seu valor, que para isso se suppoem Heroe.”

<sup>1332</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [15]: “Huma das partes, de que resulta a perfeita Epopèa, he a dos costumes, que deve ter o Herde em grão perfeito, porque não serà justo que hum Varaõ, que ha de ser o exemplar de todos, achem os que delle dependem, vicios, que imitem huns, e que escandalizem a outros. Ha de ser pio, magnanimo, generoso, affavel, e independente: ha de receber os tributos, como obrigação dos vencidos, não como satisfação da cobiça. Todas as suas acçoens haõ de respirar valor, e magestade, e de nenhum modo ha de dar mão exemplo pelo perigo da imitação.”

<sup>1333</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [16]: “Tudo neste Poema he igual, porque a sentença que he outra parte da Epopèa, he summamente delicada, e tão propria, que parece que se não podia dizer de outra sorte, e a dicção finalmente he tão elevada, tão clara, e tão constante, que tira as esperanças de ser imitada. Entendo que este

Por consequência, na última das Censuras apresentadas, a do Paço, elaborada pelo P.<sup>o</sup> Mestre Paulo Amaro<sup>1334</sup>, da Companhia de Jesus, considera-se o Poeta digno de emparceirar com os grandes épicos da História Literária e, por conseguinte, de se perfilar com o próprio Tasso, em virtude das qualidades que se reconhecem no obra, apontadas ao longo de todos as Censuras expostas:

“Tal he, Senhor, este Poema; porque, se se attende à fôrma, nelle se vem religiosamente observadas as leys da Epopeia, por taõ poucos praticadas, quando o pedia a obrigação, que se impunhaõ, no assumpto, que tomavaõ: donde se segue posso dizer sem affectação, que à vista deste Poema heroico não tem Portugal que envejar a Grecia com o seu Homero, a Italia os Virgilios, Estacios, Tassos e Ariostos, a França o Brebeuf, a Inglaterra o seu Milton, a Hespanha o seu Gongora, nem ainda sentir de saudoso a falta do grande Luiz de Camões, e de seu fiel imitador Gabriel Pereira de Castro; pois logra de presente no Author hum Poeta, que se não foy primeiro na ordem dos annos, não he segundo no facil, suave, claro, e constante do estillo, no delicado, e proprio da sentença, no agudo, e grave dos conceitos, no agradável dos episodios, no vario, e deleitoso da textura; e para dizer tudo, em todas as qualidades, que se requerem para hum consumado Mestre da Poesia.”<sup>1335</sup>

Expostas, então, as censuras, com base nas quais se emitem as Licenças, conclui-se em tudo ter havido o maior zelo e, até ao mais ínfimo pormenor, terem sido respeitadas as regras e códigos da composição do poema heróico. Nessa ordem, introduzem-se a “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”<sup>1336</sup>, dividido em numerosas partes, além da introdução, tantas quantas os diferentes conceitos que aí se abordam ( Imitação, Preceitos, Assunto, Acção, Duração, Título, Religião, História, Invocação das Musas e Episódios, Carácter, Língua, Estilo Poético, Comparações, Descrições, Combates, Versificação, Número

---

Poema, em que se não vê palavra contra a Fê, ou bons costumes, se deve de imprimir, para que sirva a todos de exemplar, e de admiração.”

<sup>1334</sup> “Censura do M. R. P. M. Paulo Amaro da Companhia de Jesu, &c.”, in: *idem, ibidem*, pp. [18]-[21].

<sup>1335</sup> *Idem, ibidem*, pp. [20]-[21].

<sup>1336</sup> D. Francisco Xavier de Meneses, “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, in: *idem, ibidem*, pp. [25]-[104].

de Versos, Alegoria, Impressão, e Protestação). No início, declara expressamente D. Francisco Xavier de Meneses o objectivo de tão longo prólogo:

“[...] Como o meu intento he só demonstrar as regras, que segui para hum Poema Epico, que he o ultimo esforço da Poesia, e dos engenhos humanos, me pareceo intitular *Advertencias Preliminares* as que haviaõ de preceder a Henriqueida, fogindo da ostentaçaõ de allegar os lugares de muitos autores, que escreveraõ regras para os Poemas Heroicos, que saõ mais do que aquelles, que com perfeiçaõ os seguiraõ; e em quanto as notas, com que determino aclarar algumas alusoens deste Poema, senaõ lem no fim delle, suprião de algum modo estas advertencias aquelle commento, que naõ hey de escrever por vaidade de que a minha obra o mereça como illustraçãõ, mas como defeito, pois o he grande hum estilo escuro, que necessita de aclararse com as notas, se de algum modo nos Poemas naõ fosse obrigaçaõ procurar o estilo sublime, e a menos vulgar erudiçaõ.”<sup>1337</sup>

Logo a seguir a estas considerações preliminares, na primeira das partes, dedicada ao conceito de “Imitação”, situa-se o poema na longa tradição da Epopeia, enumerando o Autor todas as obras deste género por ele lidas, ou seja, quase todas as de que há conhecimento até àquela época, oriundas das mais diversas nações e períodos. Entre essa longa série de poemas e autores, nenhum merece tão detida atenção como Torquato Tasso, declarando-se a seu propósito:

“A Lingoa Toscana deo a Italia hum grande numero de Poemas Heroicos; e entre elles tem o primeiro lugar sem competencia a Jerusalem Libertada de Torquato Tasso, que entre os de todas he tambem hum dos primeiros: imitey-o quanto pude, na ordem, em que poucos os igualaõ, na religiãõ, nos episodios, e no amoroso, como tambem na liberdade da Fabula Heroica, conservando os nomes de alguns Heróes, mudando outros, e as circunstancias, escrevendo de hum Heróe estrangeiro com mais de seis seculos de antiguidade, e acabando a acçaõ depois de muitos sitios, e batalhas, inspiraçoens celestes, e casos milagrosos, na Conquista da Cidade de Jerusalem, em que livrou dos sacrilegios dos infieis o Sepulcro de Christo. Tambem eu hia imitando a Tasso, que pela demasiada critica, aq ue expoz a sua Gierusalemme Liberata, perdeo na Conquistata as mayores bellezas poeticas da sua primeira obra; porque naõ falta quem

---

<sup>1337</sup> *Idem, ibidem*, p. [26].

entenda, que a justa docilidade, com que emendey o de que me advertiraõ os meus censores, diminuiu alguma parte do primeiro fogo poeiuico, com que compuz a Henriqueida.”<sup>1338</sup>

Naturalmente que, se esta admiração se traduz no desejo de seguir um modelo épico tão perfeito, D. Francisco Xavier de Meneses, de todos aproveita qualquer sugestão, de todos colhe um contributo enriquecedor, um motivo inspirador, uma situação a reelaborar<sup>1339</sup>. De todos os restantes nomes, Luís de Camões é aquele que melhor fala ao espírito do Conde Ericeira, chegando a imitá-lo ou, propositadamente, dele divergindo, quando fosse o caso, como explica ao leitor:

“O incomparavel Luis de Camoens nos Lusiadas foy o modelo, que mais intentey copiar, se me atrevesse a fazello; pois a sua erudita claridade me cegou desde logo, e muitas vezes me desanimou do meu ousado intento; e por esta causa me apartey algum tanto da ordem inteiramente historica, que observou, e dos Deoses Gentilicos, que nobremente introduzio, e a que eu busquey o meyo, que em seu lugar se verá.”<sup>1340</sup>

E o par dos nomes ‘Camões / Tasso’ perdura como o dos dois grandes paradigmas para a composição dos Poemas Épicos modernos, nesta fase de transição do barroco para o neoclassicismo. Todavia, se da poética implícita, como vimos, colhia o Conde grande parte da lição que o leva a compor a *Henriqueida*, no que se relaciona à poética explícita, de que trata na segunda parte, com o título de “Preceitos”, começa por enumerar alguns dos principais teorizadores da Epopeia, desde Aristóteles e Horácio: Jerónimo Vida, Boileau, Le Bossu<sup>1341</sup>, P.<sup>e</sup> Rapin<sup>1342</sup>, assim como os comentadores de *Os Lusíadas* (Manuel Correia, Manuel de Faria

---

<sup>1338</sup> *Idem, ibidem*, pp. [30]-[31].

<sup>1339</sup> Cf. Ofélia M. C. Paiva Monteiro, “No alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. 2, *loc. cit.*, pp. 46-47.

<sup>1340</sup> D. Francisco Xavier de Meneses, “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, *loc. cit.*, p. [29].

<sup>1341</sup> René Le Bossu, *Traité du poème épique*, reimpression de l’édition de 1714, avec une introduction de Volter Kapp, Hamburg, H. Buske, 1981.

<sup>1342</sup> P.<sup>e</sup> Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les Ouvrages des Poètes Anciens et Modrnes*, Paris, chez F. Muguet, 1675.

e Sousa, João Soares de Brito, Inácio Garcês Ferreira, M. de Par Duperron de Casterá, Fr. Francisco de Santo Agostinho de Macedo e o P.º António dos Reis, da Congregação do Oratório, e de modo desadequado neste contexto, Diogo do Couto). Declara, contudo, sentir algumas lacunas, devido à falta de domínio dos textos de Vóssio, Escalígero, Bayllet e Le Monnoye, para concluir:

“Outros Authores sobre o Poema Épico pudera allegar, e as criticas, e defensas de Homero, e de Tasso; mas não sey se me accuso, ou me defendo, quando em referir, que vi tanto, não posso allegar ignorancia, se os leitores descobrirem, que conhecendo eu os exemplos, não os imitey, e sabendo os preceitos, não os segui.”<sup>1343</sup>

Deste modo, apesar de reconhecer a importância de outros textos, como os da polémica de Tasso com a Academia da Crusca, considera-os dispensáveis, de momento, pela grande abundância de informação recolhida. E expostas as fontes dos conhecimentos que constituem a sua base de suporte para a apresentação e justificação dos aspectos tidos como mais importantes da *Henriqueida*, começa por tecer considerações sobre o “assunto”, declarando à partida, ter seguido, como modelos, Virgílio e Torquato Tasso:

“Achey como Virgilio, e como Tasso hum Heróe estrangeiro, e não de nascimento pouco duvidoso na origem, ainda que constantemente illustre na nobreza: achey hum princepe generoso, como logo mostrarey no seu character, e inimigo dos infieis, a quem com valor heroico dizem que venceu 17 batalhas: achey que era ascendente do Sabio Rey D. João o V. de quem he por varonia devimo settimo Avo com tanta certeza, como era duvidosa a descendencia, que a adulação de Virgilio deixou de Eneas a Augusto, e a lisonja de Tasso de Gofredo de Bullon a Affonso de Este Duque de Ferrara, a quem dedicaram os seus Poemas. Tasso tinha assumpto com perto de seis seculos der antiguidade, e he o meu assumpto de pouco mais de seis seculos [...]”<sup>1344</sup>

---

<sup>1343</sup> *Idem, ibidem*, p. [43].

<sup>1344</sup> *Idem, ibidem*, pp. [43]-[44].



Ao equacionar o assunto da sua epopeia, remetendo para esses dois Poetas, mostra a superioridade da escolha feita, bem como a consciência de estar em ponto de igualdade com o Poeta Italiano quanto à antiguidade da matéria tratada, motivo que mostra por si só o seu respeito por estes códigos da Epopeia. No entanto, incorre em erro, ao fazer descender de Godofredo de Bulhões a casa reinante em Ferrara, já que é de Rinaldo que ela procede.

Já no que diz respeito à “acção”, se, por um lado, segue os pressupostos tassianos, ao apresentá-la como uma<sup>1345</sup>, por outro lado, quanto ao seu princípio, não segue a norma mais aconselhada, a do início *in medias res*<sup>1346</sup>. Porém, ao abordar a “duração”, a questão torna-se mais polémica<sup>1347</sup>, por não haver propriamente uma regra definida e, apreciando o caso de poemas conhecidos – entre eles, a *Gerusalemme*<sup>1348</sup>-, resta-lhe comprovar que, afinal, o seu poema se adequa aos modelos apontados. Quando se detém a reflectir sobre a melhor proposta para a selecção e composição do título, se bem que confesse ter ponderado seguir o modelo tassiano, mediante a respectiva duplicação, acaba por o rejeitar, seguindo uma opção mais simples:

“Eu seguindo os primeiros exemplos sem duplicar o título, como primeiro fez Tasso, chamando ao seu Poema sem exemplo antigo o *Gofredo*, ou *Jerusalem Libertada*, duvidey só gramaticalmente, se havia de dar-lhe o título de Henriqueida, que era mais conforme à eufonia, e à derivação, que se faz do nome de Henrique em Portuguez [...]”<sup>1349</sup>

Um aspecto dos mais delicado é, sem dúvida, o que se refere à religião. Envolvendo, neste âmbito, o uso da mitologia como a componente ficcional que mais contribui para a

---

<sup>1345</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [45]: “A acção da Henriqueida he unica [...]”

<sup>1346</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [45]: “Este Poema não principia pelo meyo, como fizeraõ com Virgilio alguns dos mayores Poetas, nem rigorosamente pelo principio, como, não sem censura, o executaraõ outros.”

<sup>1347</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [46]: “Grande questaõ excitaõ os eruditos sobre a duraçaõ, que ha de ter a acçaõ de hum Poema Heroico [...]”

<sup>1348</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [47]: “A Jerusalem de Tasso não he pouco dilatada [...]”

<sup>1349</sup> *Idem, ibidem*, p. [49].

criação do deleite no acto da leitura, também não esquece a estreita relação que se estabelece entre o maravilhoso e a própria religião, pela sua identidade na Antiguidade e consequente desarticulação, após a divulgação do Cristianismo. Por isso, o Conde de Ericeira passa a esclarecer a sua atitude perante esta questão, e esforça-se por justificar tanto o uso da mitologia como fonte de deleite estético nos tempos modernos, como os motivos da sua rejeição, alegando, sobretudo, o facto de o paganismo ter sido substituído pelo Cristianismo:

“Com mais escrupulo do que costumaõ ter os Poetas na permitida liberdade da religiaõ nos seus Poemas, entro a tratar huma questaõ, que tem sido assumpto de discursos eruditissimos; mas reduzirey a poucas regras as que segui em ponto taõ delicado. He certo, que os Gregos, e Latinos doutos tinhaõ por alegoria muitas das suas fabulas, mas tambem he certo, que esta era a religiaõ, em quer viviaõ, ou que alguns Filósofos, e Reys faziaõ crer aos povos; e assim quando Homero, Virgilio, e os outros Poetas do Paganismo contaõ os milagres, as aparições, os combates, os amores, e as inspiraçoens, e praticas dos seus falsos Deoses, trata o seu engano como verdadeiros estes prodigios, ainda que mentirosos, com a mesma credulidade com que os Christãos justamente o crem pelo infalivel da sua fé, nas Escrituras, nas tradiçoens da Igreja, e nas suas decisõens, e nas historias Ecclesiasticas, e outras vezes com fé pia, os milagres, e successos verdadeiros; porém como a permissaõ da Igreja deixou aos Poetas a liberdade de que com huma protestaçaõ no fim da obra pudessem chamar Deoses, Fado, Fortuna, Destino, e outras allusoens, e fabulas poeticas, sendo Urbano VIII. quem declarou mais esta favoravel faculdade, por ser Poeta insigne, e que imprimio em seu nome as suas excèlentes obras; da mesma sorte que no Ceo se conservaraõ os Planetas, e Constellaçoens com nomes fabulosos, de que alguns se achaõ na Escripura.”<sup>1350</sup>

Num contexto de maior tolerância, como aquele em que vivia, mantém D. Francisco Xavier de Meneses uma atitude favorável ao uso da mitologia pagã no preenchimento das funções do maravilhoso num poema épico, afastando-se, neste ponto, do parecer defendido

---

<sup>1350</sup> *Idem, ibidem*, pp. [49]-[50]. Devido a esta liberdade poética autorizada pelo Próprio Pontífice, declara D. Francisco Xavier de Meneses no fim destas “Advertencias preliminares”, numa “protestação” de su lavra: “Os Decretos Pontificios permitem, como já referi, que os Poetas fallem em Deoses, deosas, deidades, fado, destino, fortuna, e outros termos da antiga, e falsa idolatria, e tambem que se refiraõ alguns successos, que parecem milagrosos, e virtudes extraordinarias só com a fé pia, que se lhe dá em quanto a Igreja Catholica os não autorisa. Com ambas estas decisõens protesto conformarme neste Poema, e em todas as minhas obras, como filho obedientissimo da Santa Igreja Catholica Romana, e assim o firmo com o meu nome. Lisboa 15. de Fevereiro de 1740.”

por Torquato Tasso. Como tal, procura reforçar as suas ideias com base noutros autores, a fim de debater ambas as perspectivas e alcançar um fim de consenso<sup>1351</sup>. Inicialmente, remete para Boileau, ao mesmo tempo que elabora os seus argumentos, tendo em conta a *Gerusalemme Liberata*, o poema mais radical quanto à negação dos deuses pagãos:

“Faz Boyleau huma excellente distincão entre estas duas opinioens, e inclina mais à parte de não degradar os Deoses dos Poemas, não querendo tirar a Neptuno o governo dos mares com o tridente, nem a Themis a venda, e a balança, nem querendo renderse à authority de Tasso, a quem diz, que não faz o processo nesta parte, tendo por certo, que se o seu Heróe só gastasse o tempo em combater pela oração ao Demonio: seria insipido o seu Poema, se com Reynaldo, Argante, Tancredo, Clorinda, e Erminia, não alegrasse a devota tristeza do seu assumpto: he verdade, que o grande Tasso, e alguns, a quem seguio, e quasi todos os Poetas Christãos, que depois escreverão Poemas Heroicos, suprirão com os encantos causados pela permissão, que Deos muitas vezes concede aos máos genios, as fabulas gentlicas, porque sendo os prodigios os mesmos, e ainda mayores sem offensa da religião, pretendem com o extraordinario surprender, e agradar, vestindo-se a poesia destes adornos para deleitar ensinando, que he o seu objecto.”<sup>1352</sup>

Partindo da ideia de que o maravilhoso tem na poesia, mais do que uma função de deleite, uma vertente didáctica, através das fábulas que lhe são inerentes, dos prodígios narrados, do extraordinário e surpreendente nessas histórias contido, a mitologia tinha deixado de representar uma ameaça para a ortodoxia da Religião Católica. O século XVIII, com as suas ideias de tolerância e cosmopolitismo tinha trazido uma nova visão das culturas exóticas ou, de qualquer modo, “diferentes”. A sua aceitação acabava por determinar uma compreensão e abertura, que corroía a intransigência das instituições mais conservadoras e defensoras de um radicalismo já desactualizado. No que diz respeito concretamente ao uso da mitologia no poema épico, a sua defesa reforçava-se, tendo em conta a apologia desenvolvida

---

<sup>1351</sup> Cf. Ofélia M. C. Paiva Monteiro, “No alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. 2, *loc. cit.*, pp. 49-50.

<sup>1352</sup> D. Francisco Xavier de Meneses, “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, *loc. cit.*, p. [51].

ao longo do tempo pelos comentadores e apreciadores de Luís de Camões, que, por todos os modos, procuravam justificar a validade e beleza do maravilhoso pagão no Poema Nacional.

Por isso mesmo, o Conde de Ericeira adianta:

“Bem sey que me bastava o exemplo de Camoens, ainda que taõ combatido dos estrangeiros nesta parte; porém o de Tasso he tambem muito digno de seguirse, e mais conforme aos principios de hum Poeta Christaõ, e bem se ve, que os seguio com felicidade, igualmente Joaõ Milton no seu Paraíso Perdido com admiração, que já ponderey.”<sup>1353</sup>

Pelos motivos expostos, resolve D. Francisco Xavier de Meneses optar por um meio termo, uma conciliação de posições extremadas, adequada ao espírito da época, e na *Henriqueida*, relaciona os Mouros com um maravilhoso pagão e os heróis cristãos, com uma componente sobrenatural, adequada à sua religião e respectiva mundivisão:

“Conservey ao Heróe toda a piedade, que teve hum progenitor de tantos Principes, que defenderaõ, e propagaraõ a religião verdadeira, e que buscaraõ como protectora a Rainha dos Anjos, a quem fiz tutelar do Conde D. Henrique, e do Reyno, sendo todo o Poema dirigido a esta milagrosa protectora descuberta pela inspiração da Sibilla, que he o nome da Mãy do Conde D. Henrique, que me deo agradavelmente na alegoria de que era o seu espirito a imagem da antiga Sibilla, de que produzem os nossos autores huma inscripção naõ muito certa, que dizem se descobrio em Cintra ao mesmo tempo que a India, e dizem, que nella se liaõ huns versos com erros tambem na Arte, e na claridade pouco propria das Profecias, os quaes traduzi no meu 2. Canto, e pòdem verse nos Authores, que os copiáraõ, ou os fingiraõ. E sendo S. Giraldo Arcebispo de Braga contemporaneo do Conde D. Henrique, naturalmente o busquey para intercessor, e interprete dos milagres, e para dissipar as illusoens, encantos, e falsidades, concorrendo para a conversão dos Reys de Lamego, e de Muley, e Abdara filhos legitimos, mas ignorados de Henrique.”<sup>1354</sup>

Ao abordar o maravilhoso pagão, recorda o autor que este, ao ser tratado pelos Poetas da Antiguidade, era encarado de modo diferente, na medida em que constituía não um complexo de fábulas vãs e falsos rituais, mas a essência da religião em que os povos

---

<sup>1353</sup> *Idem, ibidem*, p. [52].

<sup>1354</sup> *Idem, ibidem*, pp. [53]-[54].

acreditavam e, como tal, era apreciado com o respeito devido à verdade histórica. Por essa razão, passa o Conde de Ericeira a tratar dessa componente – a observação rigorosa dos factos e a atenção dada às fontes de que se serviu. Como sempre, apoia-se no exemplo dos Poetas que o precederam e entre eles, naturalmente que Torquato Tasso representa uma referência que jamais perde de vista:

“Torquato Tasso tirou alguns nomes, e successos da Conquista de Jerusalem, e muitos nomes próprios das historias de Guilherme Arcebispo de Tiro, onde não ha poucas ficçoens, e do Livro intitulado: *Gesta Dei per Francos*; mas acrescentou na mesma historia, não só circunstancias, mas acçoens, que não houve, e pessoas, que nunca existiraõ.”<sup>1355</sup>

Se essa adulteração da História pode ser explicada, em parte, tendo em conta a distância a que o Poeta se encontra face ao assunto cantado, em confronto com Camões, D. Francisco Xavier de Meneses declara a sua incondicional admiração pelo modo como a descoberta da Índia se articula com tanta harmonia com o maravilhoso, em particular, e toda a ficção, em geral. Contudo, perante as circunstâncias, é levado a imitar Tasso mais de perto.

“Não sey se por estes principios devo desculparme mais das muitas verdades, que conservey na minha Henriqueida, se por temor dos menos exercitados na Epopéa, estou obrigado a justificarme do muito que alterey a historia dos successos, que omiti, e dos que inteiramente imaginey, pois os parciaes da menos bem fundada opiniaõ de que hum Poema ha de ser huma historia verdadeira, e bem seguida, adornada porém com frase, e figuras poeticas, sendo só fabulosos os Episodios, não admitiraõ a muita liberdade, que com os melhores preceitos tomey na minha fabula historica.”<sup>1356</sup>

A perplexidade assim manifestada conduz o Conde de Ericeira a remeter para as fontes de que se serviu, bem como a enumerar todos os factos incontestados referentes à fábula épica do seu poema, passando em revista os sucessos cantados e as personagens com

---

<sup>1355</sup> *Idem, ibidem*, p. [55].

<sup>1356</sup> *Idem, ibidem*, pp. [57]-[58].

eles relacionadas. Quando essa realidade é ligeiramente transfigurada por motivos poéticos, de igual modo se apresenta, e de imediato, a justificação de semelhante procedimento.

Em contrapartida, defende igualmente uma certa lassidão quanto à verosimilhança nos momentos mais altos em que a ficção pode dar largas à capacidade criadora do Poeta. É nos episódios que tal se pode verificar e, assim, se antes tinha enumerado os aspectos em que a verdade histórica mais tinha sido respeitada, passa a analisar a diegese da *Henriqueida*, privilegiando também esses momentos. Nesta matéria, Virgílio é o modelo mais respeitado, muito embora outros poetas o tenham inspirado. Tasso apenas parece ter-lhe servido de referência num único caso, e num episódio porventura dos mais criticados pelos seus contemporâneos – facto que o Conde de Ericeira não ignorava:

“Deixey de fazer memoria do Episodio amoroso, e tragico de Licio, e Lisis, e Alcino no sitio de Coimbra Canto II. não por entender que era o menos digno de attenção, mas porque com o exemplo de Tasso no successo de Olindo e Sofronia no sitio de Jerusalem ficava justificado, ainda que o emendasse Tasso na sua Jerusalem Conquistada, que, como já apontey, não foy bem recebida do publico. No que digo nestas Advertencias sobre alterarse a verdade da historia, e sobre a Acção, e Episodios, não aleguey muitos exemplos, e lugares em termos, porque podem lerse no já Tratado do Poema Epico do P. le Bossu, de quem desejey seguir as liçoens em toda a Henriqueida.”<sup>1357</sup>

Deste modo, D. Francisco Xavier de Meneses articula continuamente o seu sólido saber, colhido em contínuas leituras; concilia a doutrina de uma poética implícita com a da poética explícita, mediante a consulta dos teorizadores mais recentes, como o P.<sup>o</sup> Le Bossu. E das considerações sobre os episódios, aborda a caracterização do herói principal, do protagonista do seu canto. Preocupa-se com o seu carácter modelar, capaz de emparceirar

---

<sup>1357</sup> *Idem, ibidem*, pp. [65]-[66].

com os grandes heróis dos poemas anteriormente indicados, e onde o Godofredo de Tasso surge com o epíteto que o individualiza no panteão dos grandes homens: devoto / piedoso<sup>1358</sup>.

“Achey Aquiles colerico, Ulisses astuto, Enéas pio, Cesar ambicioso, Gofredo devoto, Vasco da Gama ousado, D. Afonso Henriques intrepido, e assim outros, que me deixaraõ para o meu Heróe o caracter de generoso: nelle cabem todas as acçoens heroicas, e nobres, porque conforme a melhor etimologia he generoso, quem não degenera da sua natureza [...]”<sup>1359</sup>

Acima de tudo, e apesar do grau de perfeição que os heróis épicos devem possuir e ostentar, procura ser verosímil e não esquecer que também são homens, com as suas fraquezas, os seus vícios e defeitos, embora se esforcem por os sublimar e não sucumbam tão facilmente à primeira tentação. Nessa altura, é Boileau o mestre que o alerta para esta dimensão e o leva a favorecer a verosimilhança como modo de refrear uma imaginação demasiado fértil.

“Mas porque não me esqueci dos preceitos, que deraõ os Mestres da Poetica, e ainda melhor dos exemplos, fogindo, como adverte Boyleau, da affectação inverosimil, de que o Heróe de hum Poema se pinte sem defeito, como se finge, no heróe de huma novella; deixey que Henrique nos amores occultos de Matilde suspendesse por hum anno o impulso, que o conduzia para a guerra de Hespanha, que tolerasse o zeloso ardor, com que quasi tumultuariamente se oppuseraõ os seus Generaes, e Conselheiros à liberdade de Aldára, e que com huma excessiva, e credula curiosidade entrasse a examinar na escuridaõ da noute os encantos do Palacio da Gloria.”<sup>1360</sup>

Todavia, não se prende apenas com o protagonista da acção épica; também os segundos heróis, como ele mesmo os denomina, merecem a sua atenção e escrúpulo. Colhe mais uma vez a técnica de os moldar na leitura dos inúmeros Poemas lidos, aproxima-os de

---

<sup>1358</sup> Veja-se também sobre esta matéria Ofélia M. C. Paiva Monteiro, “No alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. 2, *loc. cit.*, p. 48.

<sup>1359</sup> D. Francisco Xavier de Meneses, “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, *loc. cit.*, p. [66].

<sup>1360</sup> *Idem, ibidem*, p. [67].

outras figuras, de acordo com as respectivas características, actuação e índole que inevitavelmente os marcam. Nessa fileira, não faltam os heróis tassianos e o Conde de Ericeira não esconde a sua dívida para com o Poeta de Ferrara:

“A Muley revesti de acçoens taõ nobres, que algumas vezes temi fazelo mais amavel do que o meu primeiro Heróe, como arguem a Homero a respeito de Heitor, e a Tasso a respeito de Reinaldo [...]

A Hali-Aben-Josef, que he o Turno do meu Enéas, e o Argante do meu Gofredo, não fiz taõ odioso, que ficasse indigno de combater a Henrique, porém a tirania, e a impiedade desluzem algumas virtudes heroicas mais do que moraes, que lhe conservey para ennobrecer o ultimo triunfo do Heróe.”<sup>1361</sup>

E o mesmo sucede com as figuras femininas:

“[...] He esta Heroína Axa Ançures, como já ponderey, a Camilla do meu Eneas, ou a Pentesilea, Hipolita, e Clorinda de outros Heróes.”<sup>1362</sup>

Em suma, analisada esta galeria de personagens até à sua ínfima particularidade, como é o caso do próprio nome, entra-se numa outra parte das “Advertências”, centrada nas partes constituintes do Poema e nas características da língua<sup>1363</sup>. A proposição, breve; a invocação, cristã, “como a de Tasso com alegoria poetica”<sup>1364</sup>; a dedicatória, reduzida; e tudo feito, sempre tendo em conta os grandes modelos – Camões, Tasso e os outros modernos. Com base nestes aspectos, passa em revista uma quantidade substancial dos poemas por ele lidos e analisados, ao mesmo tempo que se esforça por justificar os motivos que o levaram a compor a *Henriqueida* na língua materna, para comprovar que a língua portuguesa possui tantas potencialidades expressivas, quanto as restantes que enformaram todos os outros poemas citados. Quando contempla o panorama literário italiano e, mais em particular, aquele em que

---

<sup>1361</sup> *Idem, ibidem*, p. [68].

<sup>1362</sup> *Idem, ibidem*, p. [69].

<sup>1363</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [71]: “Tenho tratado do todo do meu Poema: faltame agora discorrer sobre as suas partes; ou por explicarme melhor, tenho dado huma idéa da Arte, que segui; e agora discorrerey do modo, porque procurey executalo.”



surgiu a *Gerusalemme*, revela o seu profundo conhecimento do gosto da época, assim como das polémicas levantadas pelo desfasamento verificado entre este poema e a tradição épico-cavaleiresca predominante, aqui representada pelo *Orlando Innamorato* e pelo *Furioso*:

“Não fazendo tanta estimação do Poema dos Amores de Orlando, e Angelica de Matheus Bojardo Conde de Scandiano, como elle teve antes de apparecer o de Ariosto, tornarey a observar neste, que como estas Advertencias Preliminares trataõ da ordem dos Poemas Epicos, e das suas partes, admiro muitos as que observou Ariosto, mas a pezar da Crusca, e de grande parte da Italia, comparando-o com Tasso, ainda que o primeiro me parece mayor Poeta, e que não seria igual ao Furioso o seu Orlando Innamorato, se o acabasse.”<sup>1365</sup>

Outros poetas e outras epopeias surgem ainda aqui enumeradas, como Trissino, com a *Italia Liberata*, ou Ludovico Dolce, sequênciã que se vê enriquecida pelos nomes de autores espanhóis e franceses, mas, sempre que tem de se centrar especificamente em Torquato Tasso, refere:

“Devo acrescentar ao que disse de Tasso, que procurey evitar algum dos defeitos, que os criticos rigorosos lhe arguem, e pòdem verse na ultima edição das suas obras, em Baillett Tom. 5. da edição de 4. e em muitos autores. O mesmo Tasso parece que o reconheceo, mas he certo, que, como já observey, conserva o seu primeiro Poema a devida estimação, que o seu segundo perdeo, mostrando, que nem sempre na poesia, como na musica he o mais exacto, o mais perfeito: no Rinaldo tinha elle já mostrado nos seus poucos annos aquelle mesmo fogo, que sempre o animou, e nos ultimos acreditou, que sabia moderarse, proporcionando à idade o assumpto nas jornadas da creação do mundo, que escreveo em versos soltos, declarando, que sentia não o ter escolhido para os outros Poemas, porque nelles podia observar melhor a regularidade, e a ordem, não interrompendo a narraçã em cada Oitava, nem augmentando mayor aperto às prizoens poeticas com as Rimas, que nem sempre se sugeitaõ à razaõ, a quem os consoantes devem servir como escravos, o que bem observou, e executou melhor o mestre da Arte Poetica Franceza.”<sup>1366</sup>

---

<sup>1364</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [72].

<sup>1365</sup> *Idem, ibidem*, p. [ 79].

<sup>1366</sup> *Idem, ibidem*, p. [81].

Equacionando o conjunto da obra poética tassiana como um todo orgânico e coerente, naturalmente aqui referida nos seus traços essenciais, mostra-se a evolução do Poeta, tendo em consideração os seus títulos mais significativos. Apesar das deficiências apontadas pelos críticos, que D. Francisco Xavier de Meneses evita repetir, é reconhecida a chama da inspiração, que apenas parece tê-lo defraudado no processo de reformulação da *Liberata* para a *Conquistata*, e com justificada razão Por esse motivo, escuda-se no parecer de alguns críticos, como Faria e Sousa e outros poetas posteriores acerca de Torquato Tasso, pondo em evidência a projecção da sua poesia em obras a seguir compostas, na qualidade de exemplos de recepção produtiva dos seus poemas<sup>1367</sup>.

Assim, provada que foi a capacidade da língua portuguesa, tendo em vista a criação de poemas épicos, passa-se à análise do discurso, sobretudo dos recursos estilísticos. De igual modo, tornava-se incontornável o confronto com outros poemas e Virgílio, Tasso e Camões são evocados para reforço das suas ideias sobre esta matéria:

“Não sou tão desvanecido, nem tão ditoso, que me persuada que segui a admiravel clareza, e elevação de Virgilio, mas desejando imitallo, e não menos a Tasso, e a Camões, encontrey bipartido o Parnasso moderno. *Decidem* os Francezes, que tem bom voto nas materias literarias, contra os Poetas de voo mais rapido, e de expressoens menos intelligiveis; e supposto que tem dado excellentes preceitos para o Poema Heroico, elles mesmos confessaõ, como já adverti, que até agora não produziraõ iguaes exemplos [...]”<sup>1368</sup>

O Conde de Ericeira procura, pois, dispor de um discurso elevado, embora marcado pela clareza, perfeição e regularidade, capaz de exprimir paixões heróicas, possuindo também

---

<sup>1367</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [82]: “Destes, e outros Poetas se pôde ver o juizo, que faz Manoel de Faria, e Sousa nos apparatus, e contexto dos seus commentos a Luiz de Camões. O mesmo assumpto de Tasso seguio na Lingoa Latina Pedro Angelo Bargeo na sua Cyriada em onze Livros louvada universalmente pela sua pureza, e elgancia. Joaõ Bautista Lalli se distinguio, como Scarron em Francez, transformando em Italiano a Virgilio, e a Tasso no estilo burlesco: compoz tambem hum Poema serio da destruição de Jerusalem por Vespasiano; mas não foy tão celebre no estilo heroico, como no jocoso.”

<sup>1368</sup> *Idem, ibidem*, p. [88].

a fineza necessária para a explicação dos estados de alma mais sublimes. Torna-se particularmente sugestiva a ideia das três idades da poesia na evolução do discurso literário italiano<sup>1369</sup>, para explicar a situação das letras portuguesas, mostrando a dificuldade sentida na Península Ibérica em se acompanhar o ritmo de evolução das letras europeias<sup>1370</sup> e dificilmente, apesar de todos os esforços, conseguir passar do segundo tempo por ele referido para o terceiro. Nesta ordem de ideias, manifesta D. Francisco Xavier de Meneses uma clara preferência pelo uso de comparações, como o recurso mais adequado para a poesia heróica<sup>1371</sup>, e, no que respeita às descrições, condena a sua extensão, excluindo ainda os relatos de combates ou episódios próprios desta categoria<sup>1372</sup>.

Reserva para último lugar as considerações sobre os aspectos mais formais, ou seja, sobre a versificação e o número de versos aconselhável para a composição de uma epopeia – aspecto que se articula com a respectiva extensão. Neste âmbito, uma vez mais se tomam como modelos de referência ambos os poemas, *Os Lusíadas* e a *Gerusalemme liberata*:

“[...] E porque só na quantidade dos versos, e não na qualidade posso competir com Camoens para afirmar com verdade, e sem offensa da modestia, que he mayor a Henriqueida, do que os Lusíadas, comprehende aquella 500. Oitavas mais, porque o Poema de Camoens nos seus 10. Cantos tem só 1100. Oitavas, e a Jerusalem libertada de Tasso 2196. Stanças, ou Oitavas, que fazem 16788. versos, e 596. Oitavas mais do que se achão na Henriqueida; com que pela primeira conta tem mais extensão o Poema do Tasso do que o de Virgilio.”<sup>1373</sup>

---

<sup>1369</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [89]. O Conde de Ericeira identifica a primeira fase com a de Dante e Petrarca, marcada pela pureza e clareza; a segunda é caracterizada pela escurecimento das ideias, que torna impossível que brotem conceitos claros; a terceira é a contemporânea, a da Arcádia Romana, em que se torna visível a tentativa de recuperação da simplicidade entretanto perdida.

<sup>1370</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [90]: “[...] A ninfa Pirene ainda presume que os Pireneos são mais altos que o Parnasso, e defende com ardente vigor Hespanhol a entrada de Hespanha, e Portugal a estes rigidios estatutos dos novos críticos.”

<sup>1371</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [92].

<sup>1372</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [93]: “Com razão se condemnaõ as descripçoens muito largas, e não julgo que deve chamarse assim a relação de hum combate, ou hum Episódio; e tudo o que não he descrever miudamente as partes do adorno, que he estranho ao Poema; por ostentar huma vã erudição, não se condemnará, como faz Boyleau, no Poema do *Alarico* [...]”

<sup>1373</sup> *Idem, ibidem*, p. [99].

E as “Advertências Preliminares” concluem-se com algumas notas sobre a “alegoria” e a “impressam” da *Henriqueida*. Quanto à primeira, o Poeta considera-se perplexo perante a verdadeira necessidade da sua composição<sup>1374</sup> – razão pela qual não a considera indispensável, uma vez que qualquer obra, enriquecida das “melhores maximas de Filosofia Moral”<sup>1375</sup>, comporta em si, e *a priori*, a essência da alegoria. Deste modo, ao recusar o carácter essencial desta parte do Poema, como vinha sendo hábito verificar-se, distancia-se da prática da épica barroca. Tal facto não o iliba, todavia, de atestarmos que a generalidade das suas ideias poéticas, muito particularmente no que se relaciona com o poema épico, comportem ainda em si o estigma do barroco, onde o modelo tassiano predomina, consolidado não só através dos códigos adquiridos pelo estudo dos *Discorsi del Poema Eroico e dell’Arte Poetica*, como também da poética implícita, absorvida mediante uma leitura atenta e persistente da *Gerusalemme liberata*, assim como de tantos outros poemas deste género. E, para se comprovar esta ambivalência de uma poética organizada na charneira de duas épocas, basta analisar o modo como o Conde de Ericeira fala do seu Poema, após a recusa da alegoria e das respectivas implicações interpretativas, sejam elas de teor moral ou alegórico, que a sua inclusão envolveria:

“[...] E por isso confesso sinceramente, que só escolhi a acção pela gloria de Portugal no principio da sua fundação, como Estado livre, e o Heróe, como hum Principe generoso, e adornado de virtudes catholicas, moraes, militares, e politicas, e que com o favor Divino merecido pela sua ardente piedade, livrou os seus Estados dos barbaros sacrilegos Mahometanos; e todos os outros caracteres concorrem para

---

<sup>1374</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [100]: “Naõ sey se he paradoxa a opiniaõ, que sigo, de que a mayor parte dos Poetas naõ cuidaraõ na allegoria, que o seu engenho, ou o dos seus commentadores lhe descobrio depois de acabados, o que naõ he difficil, pois encaminhando-se sempre toda a Poesia Heroica, e Tragica, e ainda a de outras especies a unir o suave com o util, fazendose triunfante a virtude, e castigado o vicio, sendo as maximas, os preceitos, e as acçoens verdadeiras, ainda que fabulosos os exemplos, todo o Poema pòde ter sem outra applicaçã a sua allegoria.”

<sup>1375</sup> *Idem, ibidem*, p. [100].

este fim, que tive por tão natural, que não multipliquey tanto as maximas, e dogmas moraes, e politicos, que quasi sempre são lugares comuns, e entendi, que bastavaõ as reflexoens poeticas, que augmentey para lisongear o gosto moderno de Hespanha; porque algum he tão difficil, que não admite Oitava sem conceito, quando estes, se são comuns, não se estimaõ, e interrompem a narraçaõ; o que não faz o estilo, e frase poetica, quando não sahe do assumpto, a que deve proporcionar-se.”<sup>1376</sup>

Conclui-se, finalmente, este longuíssimo prólogo com uma breve história da composição do Poema e sua discussão, bem como com a “Protestação”, atrás transcrita para o uso do maravilhoso pagão, a fim de se preservar de eventuais problemas, fazendo a sua profissão de Fé dentro da ortodoxia da Igreja Católica. De qualquer modo, a teoria do poema épico aqui elaborada e exposta por D. Francisco Xavier de Meneses é um produto de contributos de diferentes proveniências, mas onde Torquato Tasso, a sua epopeia e os seus textos teóricos são devidamente valorizados, muito embora os interesses culturais do Conde lhe possibilitem uma abertura a novos horizontes, num processo constante de actualização com as ideias mais recentes, pelo que, a um acervo mais tradicional, novas perspectivas se juntam. O resultado traduz-se numa poética que é simultaneamente um ponto de chegada, uma rampa de lançamento para novas experiências poéticas e, mais especificamente, no âmbito do poema épico.

Igualmente partilhando de um estatuto semelhante, na charneira de duas épocas encontra-se a personalidade literária de Francisco de Pina e Melo. À semelhança do que acontece com o Conde de Ericeira, também Pina e Melo compõe poemas épicos e, decorrente do facto, sente a necessidade de elaborar uma teoria que sustente as suas obras e justifique ao mesmo tempo as suas opções. Deste modo, da sua produção épica, contamos o *Triumpho da Religião. Poema Épico-Polémico*<sup>1377</sup> e a *A Conquista de Goa por Affonso de Albuquerque*<sup>1378</sup>,

---

<sup>1376</sup> *Idem, ibidem*, pp. [101]-[102].

<sup>1377</sup> Francisco de Pina e Melo, *Triumpho da Religião. Poema Épico-Polémico*, Coimbra, na Officina de António Simoens Ferreyra, 1756.

que, ao serem editados se fizeram acompanhar de longos prólogos de natureza teórica, os “Prolegómenos para a boa inteligência e conhecimento do Poema”<sup>1379</sup>, no primeiro, e “Da Epopeia”<sup>1380</sup>, no segundo. Esta actividade veio a ser concluída com a publicação de uma *Arte Poética*<sup>1381</sup>.

A primeira das obras, o *Triunfo da Religião*, é um poema épico muito particular, quer quanto à matéria, quer quanto ao modo como é tratada. Logo no seu “Juízo”, o P.<sup>o</sup> Fr. Bernardino de S. Rosa<sup>1382</sup>, Censor pelo Tribunal do Santo Ofício, evidencia o seu carácter religioso, uma vez que, além de ver “feitas Religiosas, e sagradas as Musas mais aménas”<sup>1383</sup>, o Poeta, “deixadas as fábulas, faz servir o verso ao verdadeiro Nume, ilustrando as Musas com o pincel da verdade”<sup>1384</sup>. Ao perspectivar uma matéria de índole teológica de acordo com uma abordagem já marcadamente iluminista, a opção do abandono da mitologia, a invocação dirigida ao serviço do Divino Nume e o respeito pela verdade revelam que as exigências e o gosto da época sofriam uma constante alteração, apesar do modo como a profunda religiosidade que transparece de toda a obra se aproxima da ortodoxia mais canónica:

“Toda esta obra respira doutrina sólida proposta com ardor, e efficacia, declarada com subtil viveza, authorisada com todas as letras; as divinas com grave, proprio, e judicioso commentario; as profanas com tal graça, que sendo ellas pura folha à luz das divinas, as converte a sua destreza em penetrante espada, que adoçando o ouvido como florida, se sente no coração como pedra preciosa, que edifica.”<sup>1385</sup>

---

<sup>1378</sup> Francisco de Pina e Melo, *A Conquista de Goa por Affonso de Albuquerque; com a qual se fundou o Imperio Lusitano na Asia: Poema Epico*, Coimbra, no Real Collegio das artes da Companhia de Jesus, 1759.

<sup>1379</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegómenos para a boa inteligência e conhecimento do Poema”, in: Francisco de Pina e Melo, *Triumpho da Religião. Poema Épico-Polémico*, loc. cit., pp. I-LV.

<sup>1380</sup> Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, in: Francisco de Pina e Melo, *A Conquista de Goa por Affonso de Albuquerque*, loc. cit., pp. 9-18.

<sup>1381</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poetica*, Lisboa, na Officina de Francisco Borges de sousa, 1765.

<sup>1382</sup> “Juízo do M. R. P. M. Fr. Bernardino de S. Rosa, da Ordem dos Prégadores, Mestre, e Doutor na Sagrada Theologia pela Universidade de Coimbra, Presentado do numero pela lição dos Estudos geraes da sua sagrada Religião, Consultor do S. Officio, Examinador das Trez Ordens Militares, Regente dos Estudos, e Reitor do Real Collegio de S. Thomás da mesma Universidade”, in: *idem, ibidem*, pp. [3]-[9].

<sup>1383</sup> *Idem, ibidem*, p. [3].

<sup>1384</sup> *Idem, ibidem*, p. [4].

<sup>1385</sup> *Idem, ibidem*, p. [4].

Não seria necessário avançarmos muito mais na leitura destes licenças para verificarmos como se tinha atingido um ponto em que se levava ao extremo as recomendações tassianas para o tratamento da metéria épica, de acordo com a mundivisão cristã partilhada pelo público leitor. Consciente desse facto, o Censor logo compreende a necessidade de mostrar como o Poema se insere numa tradição que remonta à Idade Média<sup>1386</sup>, pela necessidade sentida, ao longo dos tempos, de se comporem obras apologéticas que rebatessem as doutrinas mais heterodoxas e até as heresias. Deste modo, se esta epopeia possui as características formais do género épico, atesta, pelo conteúdo, uma verdadeira contaminação, razão pela qual o subtítulo o classifica como um *Poema Épico-Polémico*. Visando contestar o Ateísmo, o Politeísmo, o Deísmo, o Pirronismo, o Libertinismo, o Luteranismo, o Calvinismo, os Peripatéticos, e até as ideias mais incoerentes do Cartesianismo e do Newtonismo, não se esquece o Poeta do Judaísmo e dos maometanos<sup>1387</sup>. Trata-se, pois de um poema catequético, de rebate de ideias, revestido de um tom polémico, e simultâneamente apologético, com o fim último de exaltar a Religião Católica Romana. Não admira, pois, que o P.<sup>e</sup> Mestre Fr. José Caetano de Sousa declare:

“He este *Poêma* hum *Cathecismo* facil, suave, forte, capaz de conduzir à verdade athe os animos mais obstinados na infidelidade.”<sup>1388</sup>

Por conseguinte, em termos poéticos, a uma religiosidade tão arreigada, faz-se corresponder, em contrapartida, um gosto e, por consequência, uma mentalidade que

---

<sup>1386</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [4]-[7].

<sup>1387</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. [7] e [9]. Sobre este assunto veja-se também o “Juízo do M. R. P. M. Fr. José Caetano de Sousa observante de N. S. do Carmo, D. na Sagrada Theologia pela Universidade de Coimbra, Lente jubilado, Qualificador do S. Officio, Examinador das Ordens Militares, Consultor da Bulla, e definidor actual da sua Provincia”, p. [10], in: *idem, ibidem*, pp. [9]-[16].

<sup>1388</sup> *Idem, ibidem*, p. [13].

manifestamente se encontram já distanciadas da estética barroca, pelos critérios invocados. É ainda Fr. José Caetano de Sousa que fala na ‘doce, útil e suave lição’<sup>1389</sup> dos nove livros deste volume, deixando-o arrebatado, por levarem “em si hum anathema ou maldição contra os principaes erros que perturbaõ o entendimentos dos fieis”<sup>1390</sup>, aproveitando o ensejo para exaltar igualmente o carácter, a verdade e sinceridade que marcam as obras de Pina e Melo<sup>1391</sup>. Esta componente literária torna-se tanto mais relevante, quanto maior é a preocupação do Autor em expor os seus princípios de arte poética num extenso prólogo que intitulou “Prolegómenos para a boa intelligência e conhecimento do Poema”, acerca do qual este Censor afirma:

“O Prolegomeno desta obra devia ser hum corpo separado: não necessita o *Poêma* desta prefacção; por si se declara, e leva aquella luz, e distribuição que lhe daria o Prologo que serve para bom entendimento da materia que se trata. Este he a melhor arte Poética, Critica, Apologetica, rara, e precioza: ensina a poetizar com facilidade, e ella faz muito dificultozo hum *Poêma* perfeito; a theorica nunca se ensinou melhor, a imitação nunca foi mais ardua, porque não ha no *Poêma* maior embaraço que a observância de tantas leis ã propoem Francisco de Pina, e de Melo as quaes elle enche cõ os poucos dos que athe agora foraõ mimo, e delicia das Musas.”<sup>1392</sup>

De modo semelhante se pronuncia Luis Francisco Pimentel, Cosmógrafo-mor do Reino<sup>1393</sup>:

“Consta esta obra de utilissimos Prolegomenos, e instrucçoens sobre a Arte Poetica, judiciosas reflexoens, e criterios sobre as obras de muitos Authores, em que estabelce regras, e preceytos conducentes para perfeição da mesma Arte, que consequentemente exemplifica em hum elegante poêma de versos elevados, dirigido a convencer, e refutar os delírios de todas as seytas hetherodoxas.”<sup>1394</sup>

---

<sup>1389</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [9].

<sup>1390</sup> *Idem, ibidem*, p. [9].

<sup>1391</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. [11].

<sup>1392</sup> *Idem, ibidem*, p. [15].

<sup>1393</sup> “Parecer de Luis Francisco Pimentel, Cosmografo mór do Reyno, e Academico da Real Academia...”, in: *idem, ibidem*, pp. [19]-[20].

<sup>1394</sup> *Idem, ibidem*, p. [20].



Consubstanciando os preceitos enunciados por Luís António Verney<sup>1395</sup>, em que a épica se subordina explicitamente à Retórica, quer nos seus métodos, quer nos seus fins, não admira que a Epopeia passe igualmente a ser o espaço de confluência de tendências filosóficas, teológicas e poéticas<sup>1396</sup>. Apesar do carácter didáctico e doutrinal de que a epopeia se reveste, o deleite não é dispensado e transparece na forma mais bela que se encontre da palavra e do verso:

“Assim me parece este livro huma riquissima torrente de doutrinas Sagradas, e profanas, e hum dos que mais satisfaz o preceyto de ajuntar o util com o deleytavel; em que seu Author naõ só ratifica, mas excede todas as aclamaçoens, com que he applaudido por hum dos mais doutos Escretores que illustraõ o presente seculo.”<sup>1397</sup>

Não diverge, assim, de outros poemas contemporâneos, como os do Cardeal de Polignac e de Racine, referidos pelo P.º Fr. Bernardino de S. Rosa<sup>1398</sup>, assim como no “Juízo” do P.º Mestre Fr. José da Trindade<sup>1399</sup>.

Ao iniciar os “Prolegomenos” com um breve panorama da história da Poesia, Pina e Melo articula organicamente o seu discurso com o dos Censores, continuando a tratar do mesmo assunto: a tradição épica, na qual insere o seu poema. E se recua à Antiguidade, aos poetas gregos e latinos, passa, de imediato, aos italianos, valorizando sobretudo os do Renascimento, adiantando:

---

<sup>1395</sup> Vide infra p. 86-87.

<sup>1396</sup> Cf. “Juízo do M. R. P. M. Fr. José Caetano de Sousa ...”, *loc. cit.*, p. [15].

<sup>1397</sup> “Parecer de Luis Francisco Pimentel...”, *loc. cit.*, p. [20].

<sup>1398</sup> Cf. “Juízo do M. R. P. M. Fr. Bernardino de S. Rosa ...”, *loc. cit.*, p. [6].

<sup>1399</sup> Cf. “Juízo, e approvaçãõ do R. P. M. Fr. Jozé da Trindade, Lente duas vezes Jubilado em Theologia, e Doutor pela Universidade de Coimbra, Oppozitor às suas Cadeiras, Qualificador do S. Officio, Examinador Synodal do Bispado de Lamego, Ex-Discreto do Capitulo Geral pelo seu Convento de Porto de Móz, Prelado, ã foy das suas Cazas de Coimbra, e Malhada Sorda, Ex Commissario Geral da Provincia da Beira da Real Congregaçãõ dos eremitas Descalços de S. Agostinho, &c.”, p. [19], in: *idem, ibidem*, pp. [17] – [19].

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

“Mas aqui fizeraõ outro ensaio as Estrellas para produzirem sobre estes modellos a Torquato Tasso. Na mesma Italia saõ tambem famosos Ludovico Dolce, os cavalheros Marino, e Guarino, Preti, Sannazaro, o Cardeal Bembo, Mario de Leo, Tansilo, Joaõ Bocacio, Serafino Aquilano, Pamphilo Sasso, Bernardino Rota, Ludovico Paterno, o Conde de S. Martinho; e outros, que não podem numerarse, porque não há campo Apollineo mais regado com as agoas de Hypocrene.”<sup>1400</sup>

Depois dos castelhanos, quando começa a falar das letras portuguesas, Luís de Camões surge de imediato como um astro-rei que sobressai de todo o panorama literário lusitano. Por esse motivo, não deixa de ser relevante o confronto que o põe a par de Homero, Virgílio e, naturalmente, do Poeta de Ferrara:

“Este grande Espirito [Luís de Camões] levantou a Poesia ao auge, que entre a incultura Portugueza se podia esperar de hum impulso humano: Deunos a mesma felicidade, que teve a Grecia com Homero, e o Lacio com Virgilio, a Italia com Tasso.”<sup>1401</sup>

Detem-se particularmente com o ambiente cultural do tempo, privilegiando a acção das academias, para só concluir esta exposição com algumas considerações sobre os poetas franceses e ingleses. Dedicase então a questões de natureza poética, discorrendo sobre o conceito de Poesia, com base em reflexões do P.<sup>o</sup> Rapin, e põe, de imediato, em evidência a ideia da utilidade e do deleite, valorizando sobremaneira a componente útil, ao ter em conta a função formativa e edificante das letras:

“Daqui se conhece tambem que a Poesia, como alguns erradamente presumem, não se dirige só ao deleite; mas tem outro objecto mais sublime, que hé o da instrução dos homens. Não há arte alguma, que não deva attender á utilidade publica; e a Poesia como arte mais eminente, deve tambem constituirse neste necessario, e proveitozo intento.”<sup>1402</sup>

---

<sup>1400</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos para a boa Intelligencia, e Conhecimento do Poema”, p. III, in: Francisco de Pina e Melo, *Triumpho da Religiaõ. Poema Épico-Polémico*, Coimbra, na Officina de António Simoens Ferreyra, 1756, pp. I-LV.

<sup>1401</sup> *Idem, ibidem*, p. IV.

<sup>1402</sup> *Idem, ibidem*, p. X.

Conclui, pois, que, nesta perspectiva, é preferível a poesia à prosa, quando o fim a alcançar é a instrução do leitor. Só então considera estarem criados os pressupostos para avançar com uma definição de Poema Épico, que expõe do seguinte modo:

“Deve o Poema epico constar de *Fabula*, e *Episodios*: chama-se *Fabula* a acção principal, ou seja verdadeira ou fingida: Chamaõ-se *Episodios* a todos os acontecimentos, que acompanhaõ a *Fabula* ; e que finge o Poeta para exornar, e introduzir a ficção, e o arteficio no mesmo Poema; porque sem arteficio, e ficção não ha Poesia; e por ella se distingue formalmente da Historia.”<sup>1403</sup>

Em 1759, volta Pina e Melo a visitar toda a sua teoria do Poema Épico, anteriormente elaborada e exposta, como atrás demos conta, em que partia fundamentalmente de Aristóteles e Horácio, embora não descurasse numerosos outros teorizadores, entre eles Torquato Tasso. Agora, após a leitura dos quatro tomos do *Cours de belles lettres, ou principes de la litterature*, do Abade Le Batteux, não só volta a reflectir sobre os mesmos conceitos, como sente a necessidade de retocar alguns aspectos da teoria da Epopeia que havia elaborado<sup>1404</sup>. Verificando-se uma viragem no sentido de acentuar a colagem à realidade factual, assiste-se a uma aproximação da narrativa historiográfica<sup>1405</sup>, e a revisão a que submete as suas teorias, vem contribuir para que se compreenda o profundo sentido de crise que o género estava a atravessar. Ao analisar as propostas adiantadas para a sua superação compreende-se, pela sua falta de imaginação e originalidade, não só a dificuldade da sua viabilidade, como até o seu declínio posterior.

---

<sup>1403</sup> *Idem, ibidem*, p. XI.

<sup>1404</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, p. 9, in: Francisco de Pina e Melo, *A Conquista de Goa por Affonso de Albuquerque; com a qual se fundou o Imperio Lusitano na Asia: Poema Epico*, Coimbra, no Real Collegio das artes da Companhia de Jesus, 1759, pp. 9-18.

<sup>1405</sup> *Idem, ibidem*, p. 9 – 10: “Em fim a Historia não nos mostra se não as causas naturaes, e nunca se remonta alem das forças, ou da prudencia humana. A Epopeia he a narraçãõ que faz huma intelligencia Celeste, a qual não so conhece as causas naturaes, mas alcança todos os impulsos, com que as sobrenaturaes dispoem, ou movemos intentos humanos, para produzirse a acção, que he o objecto do Poema heroico. [...] Sobre esta grande differença quer o mesmo le Batteux que a Historia se defina por *huma narraçãõ verdadeira das acçoens naturaes* ; e a Epopeia, por huma narraçãõ poetica de huma acção maravilhosa.”

Numa perspectiva em que se torna transparente a presença da poética neoclássica, e uma atitude servil perante os grandes modelos do passado, mas já ao tempo desactualizados, abrem-se alas para as teorias literárias francesas que não deixam de sofrer das mesmas características. A História tornara-se a nova ciência, como a obra de Giambattista Vico<sup>1406</sup> sugeria, e não admira, por conseguinte, que a definição de Epopeia adiantada por Pina e Melo surja agora, tomando como referência a História<sup>1407</sup>. Tasso, enquanto teorizador do Poema Épico cederá o lugar a Le Bossu e, mais recentemente, a Le Batteux. E escola produtora de sistemas e teorias deslocara-se da Itália para a França, assumindo facetas que a levam a distinguir-se da anterior, como será fácil de entender. Aliás, a cultura iluminista irradiava fundamentalmente de França, e os autores franceses afirmam-se por toda a Europa. No entanto, alguns aspectos da teoria tassiana do Poema Épico continuam a persistir, mesmo em tempos cada vez mais adversos à sua permanência, como se pode deduzir da análise deste prólogo. Mas os seus códigos encontram-se de tal modo interiorizados e aceites, que muitas vezes nem se identificava a sua origem, nem tal facto constituía motivo de questionação.

Cabe, no entanto, salientar que, na nova poética, a preferência dada ao “útil”, em detrimento do “deleitável”, se declara abertamente, e a acção aparece ainda mais fundada no verosímil (o que se reflecte na caracterização e actuação das personagens), continuando embora a respeitar princípios inquestionáveis, como o das várias unidades<sup>1408</sup>. No entanto, a

---

<sup>1406</sup> Giambattista Vico, *Scienza Nuova*, *loc. cit.*

<sup>1407</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, p. 9: “Le Batteux, confrontando a Historia, com a Epopeia, diz que aquella se destina à verdade, e esta ao fingimento. Quando a Historia tem dito sinceramente como foraõ os successos, tem cumprido com tudo o que della se podia esperar; porem que a Epopeia não se cinge a estes limites; porque deve encantar o Leitor com as suas ficçoens, excitarlhe a sua admiração, occuparlhe ao mesmo tempo o seus discurso, a sua immaginação, o seu Espirito, penetrarlhe o Coração, arreatarlhe os sentidos; e fazer com que a alma se ponha como em hum extasis deleitavel, que se por algum instante se interromper, seja só para renovar este deleite com maior vivacidade.”

<sup>1408</sup> Cf. *idem*, *ibidem*, p. 9: “E a Epopeia não refere muitas acçoens, mas huma só: esta acção deve ser essencialmente util e proveitosa, ou (para usar dos emsmos termos de le Batteux) deve ser *interessante*, e capaz de ganhar todo o agrado, e gosto do Leitor. As partes desta acção (e he doutrina de Aristoteles) haõ de ser concertadas, e concordes. As suas causas, posto que não sejaõ verdadeiras, he preciso que se façaõ verosimeis:

superioridade da poesia e, mais concretamente da épica, em relação aos restantes géneros, pelos objectivos a que se propõe<sup>1409</sup>, nem sequer se discute, pelo que não será motivo de admiração que esta mesma perspectiva regresse na *Arte Poética*, de modo ainda mais lapidar<sup>1410</sup>.

Nesta obra, publicada em 1765, dedica o autor, e de modo compreensível, alguma atenção, na Parte III, à Epopeia, depois de uma breve abordagem da comédia e antes de se encerrar esta parte e, simultaneamente, este tratado com considerações sobre o bucolismo. Evidenciando aí, logo à partida, um forte abstracto aristotélico e horaciano, o autor socorre-se de outros textos como as *Artes Poéticas* de Jerónimo Vida e Boileau, muito embora seja a de Luzán<sup>1411</sup> aquela que ele mais respeita e de mais perto segue, conforme António Manuel Joaquim confirma através do confronto que fez ao longo das notas que junta ao texto<sup>1412</sup> ou no estudo introdutório da sua recente edição<sup>1413</sup>. Contudo, consciente de ter tratado da teorização da epopeia de modo exaustivo nos “Prolegómenos”, antepostos ao poema *Triumpho da Religião*, remete com frequência para este primeiro texto<sup>1414</sup>, a fim de não se repetir, deixando

---

As personagens que entraõ a fallar na Epopeia (a que chamamos Dramas) devem ser distinguidas pelos seus caracteres: Os seus costumes devem ser proprios, e sostidos sempre em todas as suas praticas, e pensamentos: E de tudo isto se deve fazer hum todo, ordenado, e proporcionado perfeitamente com todas as suas partes.”

<sup>1409</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 15: “[...] A Epopeia propoem objectos heroicos, e maravilhosos, a os quaes nos commove pela admiração: Que a Tragedia nos interessa pela atrocidade dos acontecimentos, chamando-nos com a compaixão, e suspendendonos com o pavor: Que a Comedia nos agrada pela singularidade das interpezas, e dos costumes: Que a Poesia Pastoril (a que chamamos Bucolica) nos encanta com a sua doçura e simplicidade, e com o repouzo, de que se acompanha: De sorte que a Epopeia nos admira, a Tragedia nos entristece, a Comedia nos alegra, a Bucolica nos serena. E como a Epopeia he a Mai; e a origem de todos estes generos de Poesia, que deve incluir em si todos estes interesses.”

<sup>1410</sup> Francisco de Pina e Melo, *A Arte poética. Estudo introdutório*, edição e notas por António Manuel Esteves Joaquim, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2001, p. 92: “A Poesia da História se distingue, / Narrando esta o que foi, dizendo aquela / O que devia ser: útil, e bela / Se faz mais a *Poesia* desta sorte.”

<sup>1411</sup> Ignacio de Luzán, *La Poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. Ediciones de 1737 e 1789, int. y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.

<sup>1412</sup> *Idem, ibidem*, pp. 81 – 134.

<sup>1413</sup> *Idem, ibidem*, pp. 46 – 78.

<sup>1414</sup> Esta ideia é expressamente traduzida no próprio texto da *Arte Poética*, no início da parte referente à epopeia (Cf. *idem, ibidem*, pp. 123-124, vv. 1158-1166): “Mas deixemos um ponto tão ingrato, / Vamos à epopeia: eu tenho dito / Dela tudo o que basta no antelóquio / Da *Conquista de Goa*, e no *Triunfo* / Da nossa

muitas vezes apenas esboçadas as matérias que numa obra desta natureza seria conveniente enumerar ou aprofundar. Noutros momentos, relaciona o que julga pertinente defender com o que anteriormente dissera acerca da Tragédia, evitando, desta maneira, repetir-se. Não avançando aqui com uma definição de epeia, trata, de imediato, das suas partes constituintes:

“.....[...] As mesmas  
Da *quantidade*, e *qualidade*, expostas  
Na *tragédia*, se encontram na *epeia*:  
As primeiras são *fábula*, *costumes*,  
*Sentença*, e *locução* ; têm as segundas  
O *título* que o assunto nos declara,  
*Proposição* da *acção* que se prepara,  
*Invocação* do Nume que se implora,  
*Narração* do que abrange toda a empresa  
Que nos inculca a *épica* grandeza [...]”<sup>1415</sup>

Não variando muito do que dissera antes, apresenta o assunto de modo mais condensado na *Arte Poética*, uma vez que, nos Prolegómenos, apenas refere a Fábula e os Episódios, enquanto na *Arte Poética* avança logo com a enumeração das restantes partes. Quanto à Fábula, expõe o modo de a conceber, bem como as respectivas características, atribuindo o devido relevo à extensão e à unidade de acção:

“A *Fabula* deve ser perfeita, e acabada; e que faça com os *Episodios* huma proporcionada grandeza; pois muitas coizas ha que são acabadas, e perfeitas, e tem o defeito de não serem grandes: Tambem deve ser unica, exemplar, e digna de ser imitada; pois na dignidade do exemplo, e da imitação he que consiste o *util* do Poema.”<sup>1416</sup>

---

*Religião*, aonde devo / Remeter a feliz curiosidade / Que vos leva aos ditames da *poesia*; / E só aqui direi alguma cousa / Que julgar mais precisa [...].”

<sup>1415</sup> *Idem, ibidem*, p. 123, vv. 1166-1175.

<sup>1416</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XI.

Em contrapartida, na *Arte Poética*, preenche as lacunas dos Prolegómenos a este respeito, ao partir de uma definição, para depois se centrar mais de perto no respectivo conteúdo, pelo que aponta os seus aspectos integrantes:

“Por *fábula* se entende uma façanha  
Notável, e eminente, acontecida  
A um rei, ou pessoa esclarecida,  
E imitada com métrico artifício,  
Para dar uma máxima importante,  
Ou uma ideia de um *herói* brilhante,  
Que na luz da *epopeia* concebemos;  
A *fábula*, inda além do que dizemos,  
É lei irrevogável, de que seja  
Verisímil, feliz, maravilhosa,  
Inteira, e de grandeza conveniente,  
Uma, e só de um *herói* ; a maravilha  
Buscar não só se deve nos empenhos  
Da *acção* ; porém, no modo com que os narra  
A força do entusiasmo, melhorando  
Da natureza o impróvido defeito;  
Sem dizer os sucessos como forma,  
Mas como ser deviam, sem que intente  
Nunca do verisímil apartar-se,  
Por mais que o leve o impulso luminoso  
Ao estranho, ao sublime, ao portentoso.”<sup>1417</sup>

Das características avançadas, além da valorização crescente do verosímil, e de se exigir que seja feliz, no sentido de bem construída e com o devido impacto junto do leitor, quanto ao facto de se esperar igualmente seja “maravilhosa, inteira, e de grandeza conveniente, uma, e só de um *herói*”, faz com que obedeça ao mesmo leque de características que Tasso previa para a acção épica. De forma directa, ou, muito mais provavelmente de

---

<sup>1417</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, pp. 123-124, vv. 1165-1197.

forma mediatizada, através de Luzán, o certo é que a teoria tassiana do poema heróico transparece claramente neste passo da *Arte Poética*.

Em simultâneo, alia a unidade de acção à unidade de tempo, ideia que reforça posteriormente na *Arte Poética*, sem que se transgrida, no entanto, o princípio da verosimilhança, que tudo subordina:

“A *unidade* de tempo, pede a arte  
Que seja regulada pelo espaço  
Da *acção* representada: [...]  
À *verisemelhança* é que se atende  
Nesta mesma *unidade* [...]<sup>1418</sup>”

E para exemplificar e comprovar as afirmações atrás expostas, recorre a exemplos, entre os quais Torquato Tasso se torna um dos mais recorrentes:

“O descobrimento da India para a introdução do Evangelho na Asia, que he a *Fabula* das Luziadas; e a restauração dos lugares Sagrados, que he a de Jerusalem conquistada, são acçoens muito exemplares, e mui dignas de imitação. [...] Na escolha das acçoens não deixa de parecer tambem viciosa a ideia de Virgilio, e a de Tasso: Todo o intento do primeiro foi lisonjear a Ascendencia de Augusto: a do segundo a do seu Mecenas, o Marques de Ferrara, fazendo a Rinaldo, seu ascendente, ainda maior, que o Heróe do seu Poema.”<sup>1419</sup>

Quanto à antiguidade da Fábula, um dos preceitos mais vincadamente defendidos pelo Poeta italiano, Pina e Melo segue-o de modo rigoroso, reportando-se, depois, à prática por ele mesmo seguida:

---

<sup>1418</sup> *Idem, ibidem*, p. 105, vv. 643-645 e 649-650

<sup>1419</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, pp. XI-XII.



“Na escolha da *Fabula*, se he verdadeira, se deve attender ao tempo, em que foi succedida: Pertendese que não seja muito proximo, nem muito remoto; por não cahir o Poeta no perigo da lisonja, ou da escuridade do successo. [...] Desde a conquista de Jerusalem ao nascimento do Tasso vão 450 annos.”<sup>1420</sup>

Em paralelo com o que se passa com a acção e o tempo, algo de semelhante acontece com a caracterização do Herói, no que se refere à defesa da unidade de actantes, algo que não aparece de modo tão explícito nos *Discorsi* tassianos, ao mesmo tempo que se sustenta, em contraponto, que também não será aconselhável seguir cegamente o modelo da *Gerusalemme*, já que Rinaldo, pelo ascendente que exerce na acção, devido aos notáveis feitos de armas que pratica, lança um pouco de sombra sobre a figura de Godofredo e o poema parece, assim, ser construído tendo em conta um duplo herói:

“Assim como a Fabula ha de ser unica, tambem o Heróe não deve ser mais do que hum. [...] Na Jerusalem, ainda que se propoem sómente hum; Rinaldo, e Godofredo parecem dois. [...] Deve tambem o Heróe ser illustre, e o que mova a parte maior da *Fabula*: [...] Excedeu-o [a Homero] o Tasso neste defeito com a introdução do seu Rinaldo; pois não só o faz maior, que Godofredo, que Godofredo; mas elle he o que executa as mais arduas acçoens do Poema, em quanto o Heróe descança e o faz parecer inutil na conquista: Rinaldo he que vence, e mata a Adrasto, a Tysapherne, a Solimaõ; e aos principaes Capitaens dos inimigos: elle he o que desata os prestigios da Floresta encantada: elle he o que agita os Episodios mais importantes: A elle he que só são reservadas as maiores emprezas.

As virtudes, do Heróe as deve representar de sorte o Poeta, que o faça amavel aos Leitores; e que lhe commova o desejo delle ser feliz em todas as suas acçoens: Que se alegrem com as suas victorias, e se entristeção com os seus infortunios.

[...] Preceitua-se tambem que o Heróe alcance novas honras com o triumpho da empreza: [...] Na Eneida, na Jerusalem, e nas Lusiadas, subiraõ os dois primeiros Heróes, de pessoas particulares a Principes soberanos; o terceiro de gentilhomem, a grande do reino.”<sup>1421</sup>

Pela atenção dada à caracterização do Herói, não admira que volte a insistir nesta matéria, quando tem de abordar o seu próprio poema, delineando os aspectos que considera mais dignificantes do protagonista, sobretudo quando tem em conta o seu carácter ilustre, não

---

<sup>1420</sup> *Idem, ibidem*, p. XII.

importando que seja real ou fingido<sup>1422</sup>. No entanto, como reflexo da mentalidade iluminista, começa-se a contestar a obrigatoriedade do proveniência principesca do herói, assumindo-se a ideia de que o Heroísmo se torna igualmente apanágio de pessoas particulares<sup>1423</sup>. No entanto, tal afirmação não impede que venha confirmar *a posteriori* que, dos heróis referidos, os que não acabam por se tornar Príncipes soberanos, tornam-se grandes do Reino. Mas, mediante esta relativização dos factos, bem poderia Pina e Melo estar também já a pensar noutro tipo de heroísmo, que começara de há muito a ser objecto de atenção, o da Santidade. Nesta ordem de ideias, se Tasso acrescentou ao elenco de qualidades do Herói a piedade e religiosidade, Pina e Melo, impõe que ele seja de igual modo, além de religioso, sábio, modesto, valoroso, ardente, impávido e prodigioso:

“Além do character de *religioso*, se vê tambem o de *sabio* nos argumentos, o de *modesto* no modo de propollos, e seguillos; o de *ardente* no activo das expressoens; o de *valeroso* na batalha dos Libertinos; o de *impavido* nos horrores do bosque da Arabia; e o de prodigioso na sahida da Caverna.”<sup>1424</sup>

Perante essa concentração de qualidades e virtudes na figura do herói, compreendem-se então os motivos por que defende que, para além de Castelvetro e Tasso, se deve seguir Paulo Bénio, visto que este autor afirma que o herói deve mover não só todas as partes da Fábula, como também as dos episódios<sup>1425</sup>.

---

<sup>1421</sup> *Idem, ibidem*, pp. XII-XIII.

<sup>1422</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XL: “Na *Fabula* fingida deve tambem ser fingido o *Herôe* ; e as razoens, que ha para a *Fabula* ser mais illustre no fingimento são as mesmas com que produz a ficção do *Herôe* maiores, e mais illustres qualidades.”

<sup>1423</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XL: “Castelvetro pertende que o herôe seja Principe, e chefe de huma armada: este preceito me parece impertinente [...]. Demais que com este preceito fica cingido o Heroismo às acçoens militares; e o character de *Herôe*, como já advertimos, póde alcançar-se por mui differente caminho. Hum Santo he hum *Herôe* muito mais verdadeiro, que todos os q̃ t ã assutado a campanha com as suas proezas; e he muito mais heroica a victoria, que se alcança das paixoens, que a que se consegue dos exercitos.”

<sup>1424</sup> *Idem, ibidem*, p. XLI.

<sup>1425</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XLI.

Por conseguinte, a caracterização do herói é, segundo Pina e Melo, de tal modo importante, que na *Arte Poética* se torna mesmo um dos aspectos da epopeia em que mais se detém. Declarando essa importância, utiliza a mesma estratégia para abordar o assunto, começando pela apresentação deste conceito, enumerando as respectivas características, de modo a deixar clara a sua evolução ao longo dos tempos, uma vez que expõe os traços fundamentais do herói homérico, rude e guerreiro<sup>1426</sup>; de seguida, o do modelo virgiliano, mais humano e sociável<sup>1427</sup>; para concluir:

“Há-de ser pois o *herói* bem parecido  
Às virtudes do tempo em que a *epopeia*,  
Conduzindo-o da fama ao alto templo,  
O exponha à nossa vista, e ao nosso exemplo.”<sup>1428</sup>

Essa adequação do Herói aos valores do seu tempo torna-se até uma condicionante para que o protagonista do poema épico seja mais humano, tenha as suas fraquezas, obedecendo, em simultâneo, ao princípio da verosimilhança:

“Com tudo, sem meter-se algum defeito  
Nas virtudes do *herói*, não ficaria  
Verisímil, talvez: a humanidade  
Nunca pode chegar àquele ponto  
De uma tal perfeição que não consinta,  
Em tudo o que se faz, ou que se pinta,

---

<sup>1426</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 126, vv. 1261-1268: “Na pessoa do *herói*, todo o cuidado / Deve empregar o poeta: entre os Antigos, / Não se formava bem a heroicidade: / Por *herói*, se julgava um homem fero, / Impaciente, colérico, orgulhoso, / Terrível, implacável, e teimoso, / Cheio de força, e robustez: Homero / Assim nos pinta Aquiles.”

<sup>1427</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 126, vv. 1268-1274: “Virgílio / Nascido em outro século mais culto, / Nos descreve um *herói* sem tanto insulto; / E, entre o calor de um ânimo esforçado, / O faz doce, piedoso, reportado, / Reconhecido, plácido, prudente, / Aprazível, magnânimo, clemente. [...] As raras qualidades que em Eneias / Mais pernotou Virgílio foi a estirpe / De uma esplêndida origem, foi o impulso / Das mais nobres façanhas, a constância / Nos sustos, e trabalhos, a estatura, / A força, e a majestade: destes dotes / Dido menção fazia, desculpando, / Com eles, todo o ardor do peito brando, / E a inquietação que o raio de Cupido / Lhe tinha dentro n’ alma introduzido.”

Os resquícios fatais da sorte humana:  
Os que menos os sentem são aqueles  
Que *heróis* podem chamar-se: da fraqueza  
Nunca pode eximir-se a natureza.”<sup>1429</sup>

De modo diferente, mediante a escolha de um herói inacessível e perfeito em todos os aspectos, perderia a epopeia essa função formativa, já que se tornaria inviável que o leitor se revisse no herói cantado<sup>1430</sup>. E se atrás critica, por exemplo, que Torquato Tasso tenha dado a Rinaldo uma importância excessiva no evoluir da acção, passa agora a explicitar o modo como as personagens secundárias devem ser tratadas, impondo-se sempre, pelo discurso e pela acção, como modelos de virtude e tendo em vista o fim edificante da obra literária<sup>1431</sup>.

Quando trata de se centrar sobre os episódios, aponta a sua importância para o enriquecimento da acção, mas deixa, desde logo, bem clara a necessidade da sua estreita articulação com a acção principal:

“Os *Episodios* he que dão a devida grandeza ao Poema; porque a *Fabula* em si he commummente limitada. [...] Devem os *Episodios* ser tão dependentes da *Fabula*, que se consiga neste composto huma unidade perfeita.”<sup>1432</sup>

Se esta matéria relacionada com a unidade da Fábula e episódios constituíu objecto de debate nas polémicas entre Tasso e a Academia da Crusca, não admira, pois, que volte ainda a

---

<sup>1428</sup> *Idem, ibidem*, p. 126, vv.1275-1278.

<sup>1429</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 127, vv. 1289-1298.

<sup>1430</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 127, vv. 1299-1309: “Só desta sorte deve o *herói* propor-se, / Para ficar em termos de seguir-se: / Esse intento infeliz de conduzir-se / Ao mais sublime acerto fica inútil, / Pois vendo-se um *herói* inacessível / E onde subir não pode o humano alento, / Esmorece o desejo em uma altura / A que chegar não ousa; e só procura / Encobrir a fraqueza no desprezo, / Fugindo à indiscrição que chega a dar-se, / No impulso que não pode praticar-se.”

<sup>1431</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 127-128, vv. 1310-1324: “As outras *personagens* admitidas / No corpo da *epopeia* menos devem / Ao métrico cuidado: tantas as vozes, / Como as suas acções, sempre propensas / Não-de ser às virtudes, de outro modo, / Se estragará o exemplo; inda que o vício / Proposto alguma vez num exercício / Ou numa imitação bem manejada, / Deixar pode a virtude iluminada; / Pois nos tem a experiência persuadido / Que à vista do contrário cresce o alento, / Com mais firme, mais pronto movimento: / Há quem diga que o acerto nos instrui / Não só; mas que ainda o erro nos ensina, / Tirando de um, e de outro igual doutrina.”

ser reforçada neste discurso introdutório<sup>1432</sup> e, mais ainda, na *Arte Poética*, quer na parte dedicada à tragédia, onde se procede igualmente ao confronto dos episódios deste género com os da epopeia, admitindo a possibilidade de uma grande variedade, além da diferença de extensão<sup>1434</sup>; quer na outra parte, a terceira, relacionada com o poema épico, onde sublinha de modo sumário as mesmas ideias<sup>1435</sup>.

E, se a partir da proposição, já se pode avaliar a unidade de acção e episódios, para Pina e Melo, assim como para Torquato Tasso, era fundamental que os episódios se subordinassem à acção principal. Tal facto não significa, todavia, que o episódio seja considerado uma parte menor da epopeia, já que, conhecendo a sua origem, somos levados a compreender o seu estatuto e respectivas características:

“Hum *sojeito* pode hum, e conter em si muitas acçoens; com tudo como não fallamos aqui de *sojeito*, mas somente de huma *acção*, dizemos, que da *Proposição* desta, e não daquelle he que depende a *unidade*. He verdade que toda a *acção* pode ser *sogeito*; mas nem todo o *sogeito* contem em si toda huma só *acção*.”

---

<sup>1432</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XIII.

<sup>1433</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XLIII: “O delicado, e difficil preceito de que os *Episodios* sejaõ taõ dependentes da *Fabula*, que nesta connexão se consiga huma perfeita *unidade*, se me não engano, cuido que nesta *Epopeia* estará bastantemente conseguido. Para se conhecer bem a *unidade*, que deve ter a *fabula* com os *Episodios* haõde perceberse *Episodios* como hums modos da mesma *Epopeia*, ou que esta se acha modificada na differença dos *Episodios*.”

<sup>1434</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética, loc. cit.*, pp. 110-111, vv. 807-838: “[...] Eu sigo sempre / Não ser os *episódios* outra cousa / que alguns modos da *fábula*, em que preciso / Será o poeta, com cautela, e juízo, / A modifique, e entenda: dela devem / Sair, como da mais conforme origem, / Todas as digressões, e detal sorte / Que, se alguma faltar, deixe imperfeita / Da *fábula* a enlaçada simetria: / Por esta causa, o Mestre da *poesia* / Os propõe não somente necessários, / Porém, quer que sejam verisímeis, / E ajuntados à *acção* daquelle *poema*, / Que os tem escolhido: os que se metem / Na *tragédia* ser devem mais sucintos, / E de menos ornados labirintos, / Que os que leva a *epopeia*; hão de medir-se / Pela extensão da *fábula*: a primeira / É muito nais pequena que a segunda: / Nesta diversidade é que se funda / O acerto do *episódio*: seja grande / Na *epopeia*, mas seja mais conciso / Na *tragédia*: com pouca mais certeza / Medir-se pode o acerto da grandeza; / Eles pedem uma larga variedade: / Uns tristes hão-de ser, outros alegres, / Uns militares, outros amorosos, / Infelizes talvez, ou venturosos: / Nos diversos objectos, se deleita / E se comove a alma, ao mesmo tempo / Que sustentar não pode o seu agrado, / No aspecto de um só gosto continuado.”

<sup>1435</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 124-125, vv. 1218-1226: “Da *epopeia*, e *tragédia*, os *episódios* / Têm os mesmos ditames, bem que aqueles / Devem ser mais extensos; e que saiam / Todos do mesmo corpo, como os ramos / Vão nascendo do tronco: este preceito / Nunca o vi cabalmente satisfeito / Nos mais illustres poetas: é doutrina / Onde está, com infausta diligência, / Menos a execução, que a inteligência.”

Esta não altera a sua *unidade* com os *Episodios*. Os *Episodios* são humas partes do Poema subordinados à acção principal: ou como dizem outros, huns modos da mesma acção com que ella se amplifica, e se lhe dizem outros, huns modos da mesma acção com que ella se amplifica, e se lhe dà a sua devida grandeza. [...] Servem tambem os *Episodios*, pela sua variedade, de fazerem deleitavel a leitura da Epopeia. [...] O *Episodio* na antiguidade era huma *narracão*, separada daquelles hymnos, que se cantavaõ no theatro em obsequio dos Deoses; e bem que por esta causa devera ser o *Episodio* nas Epopeias outra narraçãõ muito distincta da Fabula: he preciso advertir, que esta distincão não ha de ser taõ estranha, que não concorde de alguma sorte com o objecto da Epica.<sup>1436</sup>

No entanto, o respeito pela verosimilhança implica igualmente que Pina e Melo dê preferência a episódios inspirados também na realidade histórica, ou pelo menos verosimilhanças, em detrimento dos episódios de natureza ficcional ou fantasiosa, como, aliás, denuncia existirem na *Gerusalemme Liberata*, pelo que, neste aspecto, Tasso Tasso se torna motivo de censura:

“[...] Os *Episodios* [...] podem ser proprios, ou alheios da Fabula: E inda assim eu quizera que o *Episodio* sahisse de algum successo historico, naquella Epica, que tem o Heróe, e a acção Verdadeira; e que não fosse daquelles, que os Francezes chamaõ Romanescos, ou que imitasse as empresas dos cavaleiros andantes, em que me parece que cahio Tasso.

[...]E se os *Episodios* ficaõ mais naturaes, e verosimeis, se se tiraõ dos successos historicos da acção principal, pareciam pela mesma razaõ, e congruencia que esta se não devia desfigurar de tal sorte; com as ficçoens do Poeta, que se apartasse muito nas partes principaes da sua verdadeira symmetria, como me parece que fez Francisco Voltaire na sua Henriade, como se pode ver das reflexoens, que lhe fiz no Prolegomeno do Triumpho da Religiaõ.<sup>1437</sup>

Ditando regras para a boa disposição dos episódios no poema, sua extensão em relação à fábula, variedade e adequação ao tom da acção<sup>1438</sup>, estabelece a ligação deste aspecto com

---

<sup>1436</sup> Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, *loc. cit.*, pp. 10-11.

<sup>1437</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11-12.

<sup>1438</sup> *Idem, ibidem*, p.12: “O *Episodio* deve ser tambem proporcionado, e mais breve, do que extenso, pois ainda que os *Episodios* fazem hum corpo maior, que o da fabula; porque elles he que daõ a devida extensaõ ao Poema, com tudo nenhum dos *Episodios* por si, deve mostrar que o accessorio excede o principal. Se as suas circunstancias necessitarem de mais alguma profusaõ, se deve repartir o *Episodio*, para o acabar em outro canto, porque assim ficará mais agradavel, e o Leitor se interessará mais na leitura desejando ver o fim do successo. [...] Devem os *Episodios* ser tambem diferentes: Huns amorosos, outros patheticos, outros alegres, funebres,

outro, o do maravilhoso, debatido em profundidade ao longo destes séculos e jamais conduzindo a uma conclusão consensual.

Assim, depois de inicialmente abordar os exemplos de Homero e Virgílio, remete para Camões, não sem deixar de o criticar pela preferência dada ao uso da mitologia e por ter, desta forma, abandonado o maravilhoso cristão:

“O nosso Camoens he justamente arguido pelos Francezes em imitar a Homero, e Virgilio na introdução destas supersticiosas personagens. O Poeta Grego, e Latino fallaraõ como Pagaons; e Camoens, sendo Poeta Christaõ, fallou como gentio. De pouco lhe vale a defeza do seu commentador Manoel de Faria; pois a subtileza com que o defende prova a razaõ com que se accusa.

Huns dos lugares mais reprehensíveis nas Lusiadas he chamar claramente Vasco da Gama pelo Deos verdadeiro no aperto da tormenta; e ser Venus a que viesse serenar a tempestade: He huma incongruencia, que com nenhuma allegoria pôde ficar disculpavel.”<sup>1439</sup>

Invocando apenas o pretexto de se encontrar este costume tão difundido entre os escritores cristãos, que o chegam a aplicar em obras de matéria sagrada<sup>1440</sup>, recorda o exemplo tassiano, como o que primeiro pusera alguma ordem na questão, muito embora, depois, exagerasse, ao introduzir os Anjos a intervirem directamente na acção, quase numa atitude de profanação do Divino:

“O Tasso reconheceu a indecencia, e o abuso destas introduçoens; e por fugir de hum extremo, cahio em outro, não menos censuravel; que foi o de fazer os Espiritos do Empyreo movessem as acçoens dos seus *Episodios*. Se Homero, e Virgilio misturaraõ os Deoses com os homens he porque talvez não faziaõ dos seus Idolos aquelle soberano conceito, que nós fazemos dos Santos. Não devemos pertender que as nossas *Epopéas* sejaõ tão admiraveis, que com este intento profanemos o sacro com o religioso; e que para as fazer mais divinas, as façamos menos religiosas.”<sup>1441</sup>

---

horrorosos, &c. e sahindose de hum *Episodio* v. g. funebre, não se lhe deve seguir hum *Episodio* triste, não só attendendo à variedade, porem a levar o leitor commovido, com diferentes affectos: [...] O *Episodio* diz tambem le Batteux, que deve seguir o tom geral do Poema.”

<sup>1439</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XIV.

<sup>1440</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XIV: “Taõ arreigado estava este costume entre os Poetas Christaons, que até nos Poemas mais Sagrados se introduziraõ estes indecorosos adornos.”

<sup>1441</sup> *Idem, ibidem*, pp. XIV-XV.

Por esse motivo, no poema que a seguir apresenta, o *Triunfo da Religião*, opta por respeitar de modo tão rigoroso, quanto possível, as regras que ele assim elabora, contribuindo para tornar ainda mais rígidas as que Tasso havia apresentado e defendido:

“Todos este Episodios estão formados, sem Numes Gentilicos, nem espiritos celestiaes, que nas *Epoeias* se chamaõ *maquinas*, e que são os defeitos de ques e accusaõ a camoens, ea o Tasso; e sem este concurso não deixa de se lograr o admiravel, que nelles se procura.”<sup>1442</sup>

Esta ideia volta a ser retomada e desenvolvida já declaradamente apoiada nas ideias de Luzán, e onde manifesta as vantagens da intervenção do maravilhoso cristão, tendo em conta a mundivisão partilhada pelo Poeta e pelos leitores, e, portanto, sem o carácter artificial que o uso da mitologia implica<sup>1443</sup>. Na *Arte Poética*, reelabora quanto havia dito, partindo de uma exposição, em que contextualiza a religião pagã nas sociedades antigas e mostra a estreita ligação da mitologia com a mundivisão da época, de modo a permitir compreender a sua plena aceitação<sup>1444</sup>. A esta visão do assunto, junta Pina e Melo a componente poética, que desperta não só a maravilha<sup>1445</sup>, como também, entre os modernos, a ideia de falta de decoro,

---

<sup>1442</sup> *Idem, ibidem*. P. XLIII.

<sup>1443</sup> Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, *loc. cit.*, p. 17: “[Nas Epopeias] quanto mais se representar que a Empreza se não pode conseguir, e com effeito se consegue, maior admiração nos darà o Poema.

Esta admiração se funda tambem naquellas ideias, a que os Mestres chamaõ o *maravilhoso* da Epica. A parte mais sabida deste *maravilhoso* consiste nas maquinas, como se conhece pela introdução dos Deoses nos Poemas de Homero, e de Virgilio. Os Poetas catholicos não tem esta licença, conforme a melhor opiniaõ dos Criticos modernos; por não ser verosimil, nem decente, como diz Lusan, que hum Capitaõ Catholico obedeça v. g. a huma ordem de Juno, ou de Jupiter, que lhe traga Iris, ou Mercurio. Em lugar das Deidades gentilicas podemos usar de Intelligencias Angelicas, de demonios, Magicos, &c. E este genero de maquinas podem produzir o *maravilhoso* muito melhor que o dos antigos, com tanto que nunca exceda o verosimil.”

<sup>1444</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética, loc. cit.*, p. 128, vv. 1325 – 1339: “Os poetas que, entre as ciências dos Antigos, / Os primeiros filósofos formaram / Supunham que as empresas mais illustres / E as mais grandes acções não se moviam / Sem ser pelos decretos das deidades: / Das suas mais recônditas vontades, / Dependia o esplendor maravilhoso, / Que se pede na *fábula*, motivo / Por que tudo o que os numes inspiravam, / No *episódio*, ou na *acção*, era admirável, / Parecendo que o ardor deste portento / Tão alto, tão excelso, e soberano / Não podia caber no esforço humano: / De *máquinas* se deu o nome sempre / A estas impressões.”

<sup>1445</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 128, vv. 1339-1350: “[...] E a maravilha / Se tinha infelizmente misturado / Nas gentílicas sombras: estes deuses, / Umás vezes occultos procediam, / Outras vezes na acção se descobriam: / Homero quasi sempre entre as esquadras, / Os conselhos, ataques, e congressos / Dos Troianos, e Gregos os



tendo em conta o modo como o Divino é tratado<sup>1446</sup>, como, aliás, já tinha referido. E, deste modo, apoia a defesa do maravilhoso cristão, mais uma vez reportando-se à norma indiscutível da verosimilhança:

“Se é quimera entre nós a teologia  
Destes bárbaros étnicos, não pode  
Lograr-se nunca nela o verisímil;  
Por esta causa, a congruência pede  
Que desterremos da *epopeia* a pompa  
Destes falsos celícolas, metendo  
Em seu lugar as luzes superiores  
De outros mais verdadeiros resplendores.  
Pode enlaçar os *nexos* toda a astúcia  
Da maligna serpente, e desatá-los  
Algum celeste esforço: desta sorte,  
Contra o poder do abismo, ou contra a morte,  
Se achará, com aspecto deleitoso,  
O *verisímil* no *maravilhoso*.”<sup>1447</sup>

A partir deste ponto, as questões tratadas são menos discutidas e por isso abordadas de modo mais breve. A *dispositio*, aqui designada pelo ‘desenho’ do poema, verdadeira pedra de toque da capacidade do poeta, é devidamente exemplificada com o modelo tassiano, enquanto seguidor de Virgílio, mas menos eficaz, quanto ao resultado final:

“A Connexaõ, e a distribuiçaõ, ou o Desenho do Poema, he huma das fadigas mais arriscadas, que se offerece ao Poeta. [...] O Poema do Tasso se concebeu com o mesmo esforço [ do de Virgilio], mas teve muitos defeitos na execuçaõ. Pertence ao Desenho a repartiçaõ da fabula entre os Episodios.”<sup>1448</sup>

---

destina, / Acompanhando o horror, o estrago, a ruína, / E combatendo de uma, e de outra parte, / Saindo das batalhas já feridos, / Já triunfantes, talvez, ou já vencidos.”

<sup>1446</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 128, vv. 1351-1356: “Deste indecoro, desta indigna ideia, / Há quem acuse Homero, eu não o acuso, / Mas somente detesto o vil conceito / Que meditava a louca idolatria, / Na rudeza infeliz destas idades, / Das suas pretendidas divindades.”

<sup>1447</sup> *Idem, ibidem*, pp. 128 – 129, vv. 1357-1370.

<sup>1448</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XV.

O mesmo não acontece quando se trata de abordar o modo de abertura do Poema, o Poeta italiano já se vê louvado pelo modo como o realizou, muito embora se veja acusado de não o ter preenchido na sua totalidade, porque observando o início *in medias res*, não introduziu uma analepse explicativa dos precedentes da acção:

“A *Epoepa* deve principiar pelo meio da *Fabula*: assim o executou Homero, Virgilio, Tasso, e Camoens. [...] A *Fabula* da Jerusalem teve principio no armamento, que fizeraõ os Principes Catholicos em França; e o Tasso dá principio á sua *Epica* com Godofredo na Asia, e depois da expugnação de Nicea, e Antiochia. [...] Mas devendo-se abrir o *Poema* pelo meio da *Fabula*, he preciso que em algum Episodio se faça menção da sua origem; [...] Torquato Tasso ficou em silencio com esta noticia, de que accusou a Academia da Crusca.”<sup>1449</sup>

A mesma questão, de novo a florada na *Arte Poética*, traz de novo à colação o caso particular da *Gerusalemme Liberata*, não faltando as referências às polémicas com a Crusca que tal omissão provocara:

“Porém, aquele que determinasse  
A não romper a *acção* pelo *principio*,  
Teria a obrigação de dar-nos conta  
De quanto ghavia precedido ao *meio*:  
O Tasso, que o não fez, foi acusado  
No Tribunal científico da Crusca:  
Em Homero, ficou bem satisfeito,  
Em Virgílio, em Camões, este preceito.”<sup>1450</sup>

Depois de tratar da composição da Fábula, distinguindo entre Fábula simples e composta<sup>1451</sup>, Pina e Melo subdivide-a em duas partes, o artifício e o desfecho<sup>1452</sup>, matéria em

---

<sup>1449</sup> *Idem, ibidem*, pp. XV-XVI.

<sup>1450</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, pp. 103-104, vv. 602-614.

<sup>1451</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XVI. Na *Arte Poética*, refere esta classificação do seguinte modo, a p. 107, vv 703-707: “Em *simples*, ou *implexa* se divide / Todo o corpo da *fábula*: à primeira, / Lhe falta a *peripécia*, e a *epignosis*, / E admite tão somente aquela traça / De mudar a ventura na desgraça.”

que segue a teorização vigente, para, depois, se centrar no admirável e no verosímil<sup>1453</sup>:  
Constituindo esta matéria ponto de partida para se tecerem críticas ao *Orlando Furioso*, de Ariosto, é com base no conceito de verosimilhança que trata não só do modo como se deve entender e aplicar o princípio da imitação<sup>1454</sup>, como também o dos costumes:

“Com os *costumes* se representa o caracter das Personagens, que se introduzem na Epopeia, conformando as palavras, e os pensamentos com o estado, com as profissoens, com os genios. Quando falla o Rei deve imitar taõ propriamente o Character de Magestade, que ninguem possa duvidar de ser Rei aquelle, que falla. E assim deve o Principe fallar com soberania, e magnimidade: O general com esforço, e arrojõ: o sabio com erudição: o servo com submissaõ: o avaro com cubiça: o pusilanime com receio: o velho com desconfiança.”<sup>1455</sup>

Equacionando os costumes com a ideia de decoro, não só defende a adequação das matérias tratadas à forma, como também a uma superestrutura, representada nos interesses da nação e da religião. Neste sentido, representa a *Gerusalemme* um exemplo paradigmático:

“Alem do interesse da Nação, ha tambem o da Religiaõ; e este interesse ainda he mais extenso: Qualquer bom Catholico se deve interessar no Poema do Tasso; pois todos devem estimar o triumpho, que alcançou naquelle tempo a Igreja com a restauraçã da santa Cidade.”<sup>1456</sup>

---

<sup>1452</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XVI.

<sup>1453</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XVIII: “O Admiravel, que se procura nas *Peripecias*, nas *Epignosis*, e em outros successos do *Poema*, nunca deve exceder o *Verosimil*. Este he hum preceito bem pouco observado dos melohores *Epicos*; porque arrebatados; porque arrebatados com a tentação de livrarem as suas *Epopeias* da vulgaridade, cahiraõ, sem advertencia, no extremo contrario de fazerem os Episodios improporcionados. O Poeta não tem obrigaçã de fazer as coisas como foraõ, pois isso pertence aos Historiadores; mas sim como devem ser; e no que deve ser, aindaque tenha lugar o extraordinario, o não póde ter o incrível: Bem que o extraordinario commova mais, que o commum, perde totalmente este effeito, se excede os limites da probabilidade; e em vez de se fazer *admiravel*, se faz *ridiculo*.”

<sup>1454</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XIX.

<sup>1455</sup> *Idem, ibidem*, p. XIX. Na *Arte Poética*, reincide-se sobre esta mesma ideia, a p. 114, vv. 914-929: “[...] Que os *costumes* se mostram pelo meio / Das açções, e palavras: se, com elas, / Se representa um grande, ou um soldado, / Um erudito, um velho, um generoso, / Um forte, um instruído, um cobiçoso, / No princípio do drama, deve sempre, / Ao depois, sustentar este carácter, / Nnao sendo nunca o velho sem cobiça, / Sem instrução o sábio, sem firmeza / O soldado, ou o grande sem grandeza, / Pois se o grande talvez se mostra avaro, / Frouxo o soldado, o douto negligente, / O velho liberal; impropriamente, / Se vai contra o carácter das pessoas, / Desmentindo-se o espírito, e o conselho / No grande, no soldado, sábio, e velho.”

<sup>1456</sup> Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, p. 13.

Por outro lado, estreitamente relacionado com os costumes, está o fim edificante e formativo do poema, cuja leitura deverá constituir mais do que uma fonte de deleite, pelos exemplos nele contidos e pelos princípios e valores defendidos. Neste âmbito, prefere Pina e Melo não questionar se essas acções sublimes e exemplares deveriam estar situadas na Fábula principal ou nos Episódios:

“Tambem se deve advertir que o fim principal das Epopeias he propornos acçoens sublimes, maravilhosas, e exemplares para dellas fazermos huma boa imitação; e estas acçoens por si mesmas estão persuadindo que tem melhor desempenho nos impulsos heroicos, que nos apaixonados. Por cuja razão me parece, com licença de Monsenhor le Batteux, que o interesse da humanidade pertence mais aos *Episodios*, que a acção principal; e que nesta parte antes se seguisse a Virgilio, que a Homero, se assim o consente Madama Dacier: Eu por mim tanto me interessarei vendo estas paixoens nos Episodios, como na Fabula. Bem interessante he na Eneida a desgraça de Dido, e a de Niso, e Eurialo: No Tasso o pranto de Tancredo: No nosso Camoens a tragedia de D. Ignez de Castro; e não alcanço a razão de que estes interesses possam estar mais vivos na Fabula, que nos Episodios; e presumo que a maior parte dos homens dirão que se commovem mais com estas paixoens, que com a colera de Achilles.”<sup>1457</sup>

O certo é que, segundo o parecer do Poeta de Montemor, a epopeia pode proporcionar um efeito semelhante àquele que a Tragédia deve provocar, através da catarse dos sentimentos, em paralelo com o que podemos experimentar mediante a leitura de obras pertencentes a outros géneros:

“[...] A Epopeia propoem objectos heroicos, e maravilhosos, a os quaes nos commove pela admiração: Que a Tragedia nos interessa pela atrocidade dos acontecimentos, chamando-nos com a compaixão, e suspendendonos com o pavor: Que a Comedia nos agrada pela singularidade das interprezas, e dos costumes: Que a Poesia Pastoril (a que chamamos Bucolica) nos encanta com a sua doçura e simplicidade, e com o repouzo, de que se acompanha: De sorte que a Epopeia nos admira, a Tragedia nos entristece, a Comedia nos alegra, a Bucolica nos serena. E como a Epopeia he a Mai; e a origem de todos estes generos de Poesia, que deve incluir em si todos estes interesses.”<sup>1458</sup>

---

<sup>1457</sup> *Idem, ibidem*, pp. 14–15.

<sup>1458</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

Na *Arte Poética*, Pina e Melo é mais pragmático e procura identificar na epopeia as mesmas partes que havia enumerado para a tragédia, no que se refere aos costumes<sup>1459</sup>, chegando a distinguir a bondade moral do herói da bondade poética<sup>1460</sup>, que implica a sua congruência ao longo do poema<sup>1461</sup>. Esta adequação das características às personagens não só se vê prescrita pelo princípio do “decoro”, como verificámos, como ainda pelo da “conveniência”<sup>1462</sup>, “igualdade”<sup>1463</sup> e “bondade”. Algumas afinidades com estes conceitos, apresenta, muito embora a outro nível, o da Fábula, pelas implicações levantadas com a adequação dos aspectos da acção e, por conseguinte, do comportamento do herói, à situação:

“Convém muito o empregar grande cuidado  
No que deve omitir-se, ou castigar-se  
E no que é mais preciso declarar-se:  
Muitas cousas se dizem sem motivo,  
E se calam talvez as de mais porte.”<sup>1464</sup>

Por conseguinte, atende o autor às críticas que, ao longo dos tempos, vinham sendo dirigidas aos heróis das Epopeias mais famosas e não exclui das censuras Homero, Virgílio,

---

<sup>1459</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 125, vv. 1227 – 1239: “As quatro *qualidades* dos *costumes*, / Que deixo na *tragédia* ponderadas, / É preciso que se achem na *epopeia*: / Hão de propor-se, com diversa ideia, / Nas palavras, e acções, e distingui-los / Com formas diferentes, e aplicá-las / A várias personagens, vários génios, / Uns intrépidos, outros moderados, / Atrevidos, coléricos, prudentes; / Enfada-se o leitor notando as mesmas / Propensões nos espíritos dos homens; / E deleita a gostosa novidade / Que sempre nos oferece a variedade.”

<sup>1460</sup> *Idem, ibidem*, pp. 125-126, vv. 1246-1260: “Para achar nos *costumes* o conceito / De bons, e congruentes, necessário / Não é que eles se fundem nas virtudes: / Toda a sua bondade aqui consiste / Em não contradizerem o carácter / Da personagem que se tem exposto, / Inda no homem mais ímpio, e mais disposto / A todas as maldades, se consegue / Serem bons os *costumes*, se condizem / Com a ideia que dele concebemos; / E, naquela pessoa que os extremos / Segue de heroicidade, maus seriam, / Se nela se alcançasse, ou se advertisse / Que no carácter que o discurso alcança / Não se lhe descobria a semelhança.”

<sup>1461</sup> Cf. António Manuel Esteves Joaquim, *op. cit.*, p. 126, nota 631.

<sup>1462</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, pp. 115-116, vv. 962-974: “A *conveniência* é uma semelhança / Que na *fábula histórica* se alcança, / Quando introduz alguma personagem / Que já se tinha feito conhecida: / Deve esta ser proposta com a vida, / Inclinação, ou génio que na *história* / Conserva a vigilância da memória. / Com esta lei, não pode figurarse / Um Aquiles cobarde, nem valente / Um Tércites, pois nunca este conceito / Pode nalguma parte ver-se aceito, / Por se achar repugnante, e convencido / Desse objecto que temos compreendido.”

<sup>1463</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 116, vv. 975-995.

Ariosto ou Tasso, pelo facto de não terem observado com rigor esta norma. Adianta, no caso concreto da *Gerusalemme Liberata*, não a propósito de Godofredo, mas de Rinaldo, que este “he muito terno, e a sua Armida muito desenvolta”<sup>1465</sup>. Neste campo específico, preocupa ainda o autor, o modo de tratamento dos costumes, tendo em consideração a adequação dos comportamentos das personagens ao respectivo estatuto social, se bem que considere igualmente que esse aspecto seja muito mais de ter em conta no âmbito do drama<sup>1466</sup>. Mesmo assim, não deixa Pina e Melo silenciarem, com este objectivo, o seu comentário sobre Tasso e Camões, na medida em que “Godofredo na Jerusalem não inculca muito o caracter de Conquistador”<sup>1467</sup>, enquanto Vasco da Gama pode ser admirado como modelo de propriedades heróicas.

De modo semelhante, se censura a actuação de Tasso perante as perturbações introduzidas no poema, resultantes das imagens patéticas nele inseridas com o objectivo de comover os ânimos, mesmo que, nesta área, Homero, Virgílio ou Camões também o tenham feito e alcançado resultados dignos de elogio:

“Não se achão tão felices no *Poema* do Tasso: Esperavaõ-se na morte de Clorinda, e nas exclamações do seu amante Trancredo; mas o Poeta pertendeo fundar estas imagens na descripção, e na agudeza, que raras vezes desempenharaõ as expressões do sentimento: Saõ excellentes aquelles versos:

*O’ Sasso amato, ed onorato tanto,*

*Che dentro hai le mie fiamme, & fuori il pianto;*

Porém está mui discreto para figurar a magoa de Trancredo na morte de Clorinda.”<sup>1468</sup>

---

<sup>1464</sup> *Idem, ibidem*, p. 99, vv. 489-493.

<sup>1465</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XX.

<sup>1466</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXIV: “Nas Dramas hê que se lograõ os *Costumes*. Quem houver de fallar no theatro da Epica deve fallar, como quem hê, observando nas vozes, nos pensamentos, e nas acções o caracter, que representa.”

<sup>1467</sup> *Idem ibidem*, p. XXV.

<sup>1468</sup> *Idem, ibidem*, p. XX.

Este mesmo excerto volta ser retomado na *Arte Poética*, a fim de mostrar o desfasamento entre a intensidade e o patético de situação e o modo como o Poeta o reproduz através da linguagem. No entanto, tal como como António Manuel Joaquim<sup>1469</sup> mostrou, o domínio do Poema tassiano e a referência aos excertos aqui apontados podem não ser fruto de um conhecimento directo e produtivo da *Gerusalemme*, mas tão somente a retomada de passos equivalentes da *Poética*, de Luzán, que aduz os mesmos episódios, com o objectivo de censurar o Poeta italiano pelos mesmos defeitos:

“Na cópia das paixões sensíveis,  
Não tem lugar o impulso da agudeza:  
É contra a propriedade, e a natureza  
Que um ânimo frenético, e empenhado  
Possa ser, em concurso tão inquieto,  
Menos apixonado que discreto:  
Este defeito se acusou ao Tasso  
No pranto de Tancredo, e no de Armida;  
Comovei-vos primeiro, se a outra gente  
Quereis ver alterada, ou comovida:  
Haveis de prenotar atentamente  
Quanto fazem os homens exortados  
Das violentas paixões: representados  
Poreis estes afectos nos lugares  
De que mais na ocasião vos contentardes.”<sup>1470</sup>

Entrando na área da *elocutio*, defende-se o sublime de locução ou dicção, fazendo corresponder aos pensamentos elevados, vozes sonoras e grandiloquas. Neste ponto, porém, Pina e Melo, em vez de Tasso, opta por seguir os franceses, elegendo cinco propriedades para o estilo (Côngruo, claro, natural, brilhante e numeroso)<sup>1471</sup> e procurando que, desta forma, os

---

<sup>1469</sup> António Manuel Joaquim, *op. cit.*, p. 91.

<sup>1470</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 91, vv. 253-267.

<sup>1471</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXI.

versos sejam “harmonicos, constantes, cheios, e encorpados”<sup>1472</sup>. As frases devem igualmente ser cuidadas, os termos “floridos”, os modos regulares, dotadas de uma dicção magnífica e nobre, com expressões fortes, cores vivas e impulsos ardentes<sup>1473</sup>. Algo de semelhante expõe na *Arte Poética*, embora declarando aí abertamente as características do discurso épico, devendo o estilo ser “notado, sublime, ardente, enérgico, elevado, cheio de imagens, frases, e figuras” e nunca pôr em causa a “cadência, a suavidade, a constância, a harmonia, a claridade”<sup>1474</sup>.

No que diz respeito às restantes partes da epopeia, prevê-se que a narração seja sucinta, animada, viva, agradável, simples e natural. Perante tal enumeração de qualidades, bem específicas e definidas, é natural que raro tenha sido, na generalidade, o poeta épico que as tenha respeitado na sua totalidade. Merecem censura Ariosto, “e o Tasso no [palácio] de Armida”<sup>1475</sup>, Camões e outros, como Virgílio, pelo que apenas Homero a custo consegue salvar-se, o que se justifica pelo seu carácter tão pragmático:

“As narraçoens não devem ter mais, que o preciso para a intelligencia da *Fabula*, ou do *Episodio*, ou para a commoção do animo. E he melhor que tenhaõ o defeyto de breves, que de froxas, e importunas.”<sup>1476</sup>

No entanto, na *Arte Poética*, Pina e Melo reconhece-lhe uma importância superior, na medida em que nela se incluem as restantes, como passa a enumerar:

“A narração se julga, e se concebe

---

<sup>1472</sup> *Idem, ibidem*, p. XXI.

<sup>1473</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXI.

<sup>1474</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 132, vv. 1460 – 1470: “A sentença nas épicas se julga / Por máxima moral, mas deve usar-se / Com bastante cautela: da *epopeia* / A feliz narração é todo o objecto, / E não a *exortação*; enfim, o *estilo* / Deve ser, como já temos notado, / Sublime, ardente, enérgico, elevado, / Cheio de imagens, frases, e figuras, / Mas, nesta elevação, nunca ofendida / Deve ser a cadência, a suavidade, / A constância, a harmonia, a claridade.”

<sup>1475</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXII.



Pela parte mais nobre, e mais distinta  
Do corpo da *epopeia*; nela se acha  
A *inteireza* da *acção*, o seu *princípio*  
O seu *meio*, e o seu *fim*; os *episódios*,  
Os *costumes*, os génios, os afectos,  
Todas as luzes, todos os objectos  
De fábrica tão alta: é lei precisa  
Que ela seja admirável na matéria,  
Que já era em si mesma portentosa;  
E que seja também maravilhosa,  
Naquela que o não era, com ajuda  
Do engenho, e do artifício: o extraordinário  
Da *acção*, e ainda o carácter necessário,  
Que se deve ao *herói*, e tudo aquilo  
Que *máquinas* chamamos, contribui,  
No excesso com que alegre, e com que brilha,  
Para tão grande, e ilustre maravilha.<sup>»1477</sup>

No entanto, ao entrar na análise da estreita relação da narração com os diferentes aspectos referidos, remete, entre outros, para a questão já detalhadamente analisada do tratamento do maravilhoso, porque esta bem pode ser entendida como a introdução da componente ficcional enquanto parte integrante da narração, – e tudo isto exposto, tendo sempre visado o respeito permanente pela verosimilhança:

“As *Ficçoens*, que se introduzem nos *Episodios*, são das melhores partes da Narração: ellas he que dão todo o esplendor à Poesia, e constituem o seu verdadeiro character. Mas para isso, torno a dizer, que não devem apartarse do *Verosimil*. O que se finge deve-se fingir com as feiçoens da verdade: Muitas verdades hà, que parecem fingimento; mas não deve haver fingimento, que não pareça verdade: As *ficçoens* deste character fazem com que na Poesia ainda as coizas bem pequenas, se configurem grandes, de que resulta muita parte do *admiravel*, que se procura na *Epopéia*.<sup>»1478</sup>

---

<sup>1476</sup> *Idem, ibidem*, p. XXII.

<sup>1477</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 131, vv. 1420-1437.

<sup>1478</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXIII. A mesma ideia se repete na *Arte Poética*, do mesmo autor, a pp. 91-92, vv. 301-308: “Se toda a acção humana não carece / Das sombras mais grosseiras, estas sombras, / Apartadas na ideia, e no conceito, / Nos propõem um objecto mais perfeito / Para ser

Incorrendo em erro no seu discurso, Pina e Melo sustenta, como outros antes o haviam feito, a dependência do Poeta italiano em relação a Camões, a partir das afirmações de Manuel de Faria e Sousa. No entanto, no que diz respeito à matéria em questão, a necessidade da verosimilhança na narração, e a comprovar a sua teoria, Tasso é um modelo a não seguir, tendo em consideração o exemplo do episódio da floresta encantada e partes do da Ilha de Armida:

“O Tasso ainda foi mais defectuoso nas suas ficçoens: Basta a Floresta encantada, e todas as partes, de que Ila se compoem, para se fazer conceito das outras. [...] Não se pode negar tambem que he em muita parte prodigiosa a da Ilha de Venus, que servio de exemplar ao Tasso para a Ilha da sua Armida.”<sup>1479</sup>

Pelo facto, depreende-se das afirmações anteriores que a verosimilhança não exclui o recurso ao maravilhoso, mas impõe normas e limites ao uso que dele se faz<sup>1480</sup>. Assim, reconduzindo o seu discurso ao panorama que tecera no início, depois de enumerar os códigos mais importantes da Epopeia, reconhece a dificuldade no seu perfeito cumprimento – aspecto que se tinha afirmado como um *topos* recorrente na teorização da epopeia-, e passa a enumerar, de acordo com os respectivos contextos culturais e linguísticos, as tentativas feitas e fracassadas, que tiveram como meta a composição do poema épico mais de acordo com os pressupostos atrás anunciados:

“Consiste em fim toda a perfeição de hum Poema epico, segundo a doutrina de Aristoteles, na regular, e justa proporção de todas estas partes, que tenho proposto; mas ainda atéqui não houve engenho, que as soubesse unir em huma composição perfeita.

---

imitado, quando incrível / Se não mostre no excesso, e na desordem: / Não se precisa pois de ser constante, / Basta que seja verisemelhante.”

<sup>1479</sup> *Idem, ibidem*, p. XXIII.

<sup>1480</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética, loc. cit.*, p. 93, vv. 309-311: “Porém, o verisímil necessita / de ser maravilhoso, pois sem ele / Não pode haver *poesia* deleitável.”

As Epopeias de Homero, Virgílio, Tasso, e Camoens devem ser os exemplares, que sigamos; porque não temos outros Originaes, com menos defeitos. Devemos seguillos no que acertaraõ, e desviarnos no que, quanto for possivel dos defeitos, em que cahiraõ.”<sup>1481</sup>

A Parte II dos “Prolegómenos” centra-se de modo mais incisivo no Poema de sua lavra e pretende justificar as suas opções na respectiva composição, aduzindo para o efeito, aspectos que anteriormente não havia abordado. Começa pelo título da epopeia, mostrando que é regra fazê-lo derivar do nome do Herói ou do lugar, pelo que Tasso é nomeado como um dos que seguira a última alternativa<sup>1482</sup>, ou ainda da acção, como é o seu caso concreto<sup>1483</sup>. Explicitando, então, as fontes teóricas que valoriza, Paulo Bénio, P. Le Bossu e D. Inácio de Luzán, expõe as respectivas definições de Epopeia, para analisar com mais detalhe no tipo de acção apresentada, cunhada pelo tom heróico e modelar<sup>1484</sup>. O Heroísmo impõe-se, deste modo, como uma propriedade indispensável, que alicerça a escolha da acção e marca a actuação do herói. No entanto, divergindo das fontes referidas e orientando-se numa direcção cuja senda fora aberta pela teoria tassiana, introduzem-se novas componentes à concepção de heroísmo, na medida em que a actuação do herói é posta a par com o seu elevação espiritual.

---

<sup>1481</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXV.

<sup>1482</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXX: “[...] Assim o Tasso aceitou melhor com o título chamando à sua Epica *Jerusalem libertada*.”

<sup>1483</sup> Volta a tratar de semelhante aspecto na *Arte Poética*, embora igualmente de modo sumário, a p. 129, vv. 1371-1386: “Vamos agora às *partes* que se chamam / De *quantidade*: o *título*, que é uma, / Se vê nos poetas com diverso gosto: / Uns no lugar da *acção* o têm disposto; / Outros, com novo intento, o têm tirado / Só do nome do *herói*; acha-se tudo / Na *Odisseia*, e na *Ilíada*: a primeira / Do *herói* é que o tirou; e também vemos / Que o lugar à segunda lho prepara; / Mas nem uma, nem outra nos declara / A *fábula* no *título*; remoto / Não deve ser da *acção*, nem do argumento, / Nem da sua *unidade*: deduzido / Nos persuade, e nos insta o bom sentido / Que ele seja da *fábula*; e quisera / Que só por este modo se fizera.”

<sup>1484</sup> De modo semelhante, actua na *Arte Poética*, a p. 124, vv. 1198 – 1217: “Na inteireza da *acção*, deve mostrar-se / *Princípio, meio e fim*, como já disse / Nas regras da tragédia; na grandeza / Deve haver proporção; mais dilatada / Se faz a da *epopeia*, mas não tanto / Como as de Homero, porque causa tédio / O ler quinze mil versos sucessivos, / Que compõem qualquer delas: na *unidade*, / Se observa a mais precisa qualidade / Da *fábula*, e do *herói* que tão somente / Há-de obrar, sem mostrar-se dependente / De outra alguma pessoa, e fazer sua / A glória com que a empresa o condecora; / Da mesma sorte, *simples*, ou *implexa*, / Pode ser esta *fábula*; ajuntando / Também a *peripécia*, e a *epignosis*; / Com a advertência só de que a mudança / Que ali o *herói* na *peripécia* alcança / Enquanto o *meio* do argumento dura, / Da desgraça há-de ser para a ventura.”

“Sempre entendi que o *Heroísmo* tinha outras acçoens mais brilhantes, justas, e louvaveis em que se desempenha o seu admiravel Character. Triste coiza seria se todas as outras virtudes, que não fossem as guerreiras, cahissem na desgraça de não serem dignas daquelle applauso, e daquelle exemplo, que se póde conseguir entre os melhores esforços da eloquencia.”<sup>1485</sup>

Pelo facto, a Fábula passa a ter uma exemplaridade e dignidade superior, já que o poeta procura na heroicidade católica os modelos mais dignos de exemplo<sup>1486</sup>. Deste modo, o herói deixa de ser o guerreiro exemplar, mas vai muito além do Godofredo tassiano, marcado pela piedade e devoção, pois agora as acções sublimes só poderão atingir o verdadeiro esplendor épico, se inspiradas na Ética Sagrada. Noutras palavras, a par dos diferentes tipos de heroísmo, incluindo o que podia ser alcançado pelo sacrifício e pela santidade, essa vertente épica passa igualmente a ser observada de um prisma mais racionalista, embora continuando a fundamentar-se, de forma mais verosímil, nos valores inspiradores da moral católica:

“Eu estou no conceito de que o verdadeiro Heróe he o que sabe vencer as suas proprias paixoens, e não destruir os individuos da sua mesma especie. Se Homero, e Virgilio não alcançaraõ este *Heroísmo*, assim como não devemos seguir a introdução das suas Deidades gentilicas, tambem devemos melhorar de pensamentos.

Todas as acçoens sublimes, que estaõ dentro da Ethica Sagrada, saõ muito mais benemeritas da *Epopoia*, que as que se cantaraõ na Odyseea, na Iliada, e na Eneida.”<sup>1487</sup>

E este pressuposto ético vai reflectir-se necessariamente no modo de tratamento da Fábula, por impor como condição, mais do que a verosimilhança, o respeito pela verdade histórica. Neste caso, reconhecem-se as virtualidades da “conquista de Jerusalem por

---

<sup>1485</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXXI.

<sup>1486</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXXVII: “A maior parte dos Epicos fundaraõ a Fabula na heroicidade profana: eu a procurei na heroicidade Catholica, por me parecer que assim ficaria mais exemplar, e mais digna de ser imitada. He muito maior o Heroismo, que se alcança com as virtudes Christans, que o que se consegue com as proezas militares. E daquellas saõ as mais dignas de exemplo, e de imitação as que se empregãõ na conversão dos infieis, e dos sectarios.”

<sup>1487</sup> *Idem, ibidem*, p. XXXII.

Godofredo de Bulhoens”, bem como “o descobrimento da Índia por Vasco da Gama”<sup>1488</sup>.

Mas, ao superar-se esta reivindicação do respeito pela verdade, evidencia-se a componente ético-religiosa através da exaltação da virtude e do seu carácter modelar.

“Os que seguem a verdade na *Fabula*, dizem que dirigindo-se a Epica à imitação da virtude, e ao tédio do vício, que melhor persuade hum exemplo verdadeiro, que hum modello inventado, e que melhor commoverá a heroicidade de hum Samsam, que a de hum Alcides. Os que pertendem que a *Fabula* seja fingida, argumentaõ que se a acção do Poema heroico hade ser illustre, perfeita, maravilhosa, e digna de imitação, que não se pódem conseguir estas qualidades nos successos verdadeiros, e que he preciso procurallas na ficção paraque a *Fabula* se offereça, sem algum defeito.”<sup>1489</sup>

Quando, porém, se tem de tratar da perfeição da Fábula, em termos da sua organização e estrutura, explicitam-se os motivos e apresentam-se os modelos mais recorrentes, para que se reivindique o princípio *in medias res* como o método mais adequado. Na *Arte Poética*, procede-se de igual modo, mesmo que esta questão seja abordada não tanto sobre a Epopeia, mas sobre a Tragédia. No entanto, pelos exemplos utilizados, bem se vê que o autor tem em mente o início de qualquer obra poética:

“Fica o *meio* entre o *fim*, e entre o *princípio*,  
Aonde se acomoda todo o *enredo*,  
Com que o nexa se enlaça: há o segredo,  
Na *inteireza* da *acção*, que não tem sido  
Ainda bem decifrado, ou compreendido.  
Não se chega a assentar por onde deve  
Começar-se a *fábula*: resolvem  
Uns que pelo *princípio* ; dizem outros  
Que pelo *meio* ; e têm estes desínios  
Não s´muitos, mas doutos patrocínios.  
Algusn querem provar o seu conceito,  
Com Homero, Virgílio, com o Tasso,

---

<sup>1488</sup> *Idem, ibidem*, p. XXXIV.

<sup>1489</sup> *Idem, ibidem*, p. XXXIV.

E também com Camões: outros presumem,  
Fundados nestes métricos engenhos,  
Sustentar igualmente os seus empenhos:  
Tão grande, tão estranha variedade  
Há dos homens na incerta autoridade!”<sup>1490</sup>

E se aqui Torquato Tasso é citado, apesar das críticas tecidas, como autor canónico, nos “Prolegómenos”, ao referir o caso explícito da *Gerusalemme*, adianta:

“O *principio* da Jerusalem libertada he a expedição q̃ fizeraõ os Principes Catholicos para resgatar ã os lugares Sagrados da tyrannia dos Turcos; o *meio* he a expugnação de Nicea, e de Antiochia; e *fim* he a entrada da Santa Cidade.”<sup>1491</sup>

Deste modo apresentada a diegese, corresponde a *Gerusalemme* em pleno à *dispositio* mais corrente do poema, incluindo o respectivo início pelo meio da acção. Todavia, quando aborda a extensão e grandeza da Fábula, já se tornara um lugar comum defender que a epopeia devia ser mais extensa que o drama. Contudo, também como é próprio da época, o equilíbrio e a harmonia são aspectos a valorizar, pelo que se propõe “huma grandeza proporcionada: A esta proporção se deve reduzir a medida de que o Poema não seja tão extenso, que cause fastio, nem tão pequeno que desacredite a ideia”<sup>1492</sup>. Daqui resulta uma

---

<sup>1490</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, loc. cit., p. 103, vv. 584-600. No entanto, mais adiante, na parte III, onde trata especificamente da Epopeia, ainda refere, a p. 132, vv. 1454 – 1459: “Se a *narração* começa pelo *meio*, / No artifício se funda, mas se rompe / Talvez pelo *principio*, esta se chama / Natural: uma, e outra se concede / Ao arbítrio do metro: têm louvores / As duas eleições nos escritores.”

<sup>1491</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, loc. cit., p. XXXV.

<sup>1492</sup> *Idem, ibidem*, p. XXXVI. No entanto, no prólogo “Da Epopeia”, p. 12-13, ao reflectir sobre esta questão, insiste em tópicos semelhantes: “Virgilio attendendo talvez a não causar fastio ao Leitor, cuidou que pôz na sua Eneida a devida grandeza, q̃ imitou o Tasso, e o nosso Camoens.

A acção não só deve ter grandeza, mas integridade; pois nenhuma coisa pode ser perfeita, sem ella; e não há quem duvide que na Epopeia se deve procurar a maior perfeição; por ser o mais sublime esforço, que se pode esperar do engenho humano.

E não só deve ser grande, e inteira, mas util, e que faça interessar nella os seus leitores: Ha dois modos de interessar para a fazer gostosa, e amavel: Hum, que provem da mesma natureza da acção: outro dos nexos; ou obstaculos, que nella se propoem que desejamos ser vencidos, ou desatados: O primeiro modo commumente nos comove: o segundo excita a nossa curiosidade, e faz interessar todos os impulsos do nosso desejo. O modo, que nos comove, contem em si diversos interesses: O interesse v.g. da Nação.”

imprecisão quanto ao tempo de duração da narração da Fábula, divergindo naturalmente do da tragédia e da comédia, em que se prescrevia um espaço de três horas, para se ampliar sem limites determinados<sup>1493</sup>. Idêntica atitude matém na Arte Poética, sustentada pelo facto de nenhum teorizador antes se ter pronunciado de modo definitivo sobre o assunto<sup>1494</sup>. De modo semelhante, o “lugar de cena” deixa de estar obrigado a uma unidade tão restrita:

“A *Fabula da Epopeia* não está taõ sogeita a esta regra [da concentração espacial]; porque narra, e não representa; como se conhece pelo que praticou Homero, Virgilio, Camoens, e o Tasso; [...] O [lugar] da *Jerusalem libertada* foi em França, e teve o seu exito na Palestina.”<sup>1495</sup>

Na *Arte Poética*, esta questão é apresetnada de modo um tanto diferente, mas compreende-se o motivo, já que o autor centra mais a atenção no caso específico da Tragédia:

“Toda a *unidade* do lugar se logra  
Em ser o mesmo sempre, em que comece,  
E em que feneça a *acção*: [...] o poeta estude  
Em não perder de vista esta *unidade*:  
Ela tem a maior dificuldade,  
Mas no difícil só é que notória  
Se faz a admiração, se alcança a glória.”<sup>1496</sup>

E, depois da Fábula, vêm outras partes quantitativas da epopeia: a Proposição<sup>1497</sup> e a Invocação<sup>1498</sup>, em que há a assinalar a especificação do tipo de invocação defendido e da

---

<sup>1493</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. XXXVIII: “Na *Epopeia* se dá maior extensão de tempo. Preceituase que sendo a *Fabula* militar deva extender-se a hum anno, ou a huma Primavera, e Estio.”

<sup>1494</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética, loc. cit.*, pp. 131-132, vv. 1447-1453: “Destá, o tempo se encontra na disputa: / Quarenta, e sete dias se descobrem / Na *Ilíada*, e mais onze na *Odisseia*, / Mas daqui não se tira algum preceito / Nem o deus Aristóteles: aceito / É o tempo de um ano comumente / Neste, ou naquele mestre inteligente.”

<sup>1495</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXXIX.

<sup>1496</sup> Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética, loc. cit.*, p. 106, vv. 669-671 e 684-688.

<sup>1497</sup> Quanto à Proposição, especifica na *Arte Poética*, enumerando as suas características, a pp. 129 – 130, vv. 1387 – 1396: “Deve a *proposição* ser clara, e breve, / Modesta, e comedida, sem ornato, / Sem pompa, sem furor, sem aparato: / Alguns querem que nela não se inculque / Pelo seu nome o *herói*, mas que se entenda / Por

entidade inspiradora, cedendo a Musa pagã o seu espaço, por excelência, ao Deus da religião católica, professada pelo Poeta.

“Eu invoquei o Numen verdadeiro, não só attendendo ao decoro da Religião, mas à gravidade do assumpto.”<sup>1499</sup>

Na *Arte Poética* entra em mais detalhes e justifica os motivos que conduziram ao aparecimento da invocação na épica clássica<sup>1500</sup>. Neste aspecto, leva Francisco de Pina e Melo a lição de Tasso a um extremo, que só encontra paralelo na atitude assumida perante o uso do maravilhoso cristão *versus* maravilhoso pagão:

“Na *épica* cristã também se deve  
Desterrar a influência fabulosa,  
Que neste falso nume se julgava:  
Além que a santa máxima se agrava  
Desta superstição, o *verisímil*  
Não consegue a decente propriedade:  
Invoquemos o nume verdadeiro,  
Que somente, com alta providência,  
Nos pode conceder tanta influência.”<sup>1501</sup>

A concluir, apresenta sob a forma de breves considerações o modo de conceber a dedicatória, recapitula os dados expostos acerca do seu tipo de Herói, os traços específicos e

---

um nobre perífrase: presumo / Ser esta circunstância sem motivo: / Homero não sentiu que era nocivo / O dizer no princípio, expressamente, / Que de Aquiles a ira é que cantava.”

<sup>1498</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. XXXIX: “Antes de entrar na abertura do Poema se manda propor o argumento, dando-lhe uma breve notícia da Fabula, es acostuma invocar hum auxilio superior paraque influa o incendio poetico. Tudo está executado nesta *Epica*, desde o verso primeiro até o vigéssimo primeiro.”

<sup>1499</sup> *Idem, ibidem*, p. XXXIX.

<sup>1500</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, *Arte Poética*, *loc. cit.*, p. 130, vv. 1397-1410: “Como a *épica* antiga assegurava / Que o poeta não sabia esse destino, / Com que movia a *acção* o ser divino, / Justamente entendeu ser necessário / Um nume que, por modo extraordinário, / Lhe desse esta notícia: desta ideia, / Saiu a *invocação* de um deidade, / Para propícia a ter na escuridade / Dos sucessos ocultos, intimando, / Com este pressuposto, que refere / Os casos que não podem conhecidos / Ser de um discurso humano, porque logra, / Na sua remontada fantasia, / Tudo quanto se esconde à luz do dia.”



funções que os episódios preenchem, o plano, aqui exposto em todo o pormenor, as características da peripécia e da epignosis – sempre com um criterioso respeito pela verosimilhança –, para se centrar ainda na narração e seus traços distintivos( “As narraçoens são animadas, vivas, simplices, agradaveis, e naturaes”<sup>1502</sup> ) e na alegoria do poema<sup>1503</sup>. Este último conceito ainda lhe merece alguns reparos, se bem que, igualmente, não se defina de modo explícito a sua necessidade na composição de um poema épico:

“Finalmente ha huma grande questãõ entre os Epicos se a Allegoria he essencial à Epopeia. O Padre le Bossu sustenta, com todas as suas forças, a affirmativa, e he certo que este Padre foi hum dos grandes engenhos de França, e o que adquirio maior opiniaõ nos estudos poeticos: porem o referido le Batteux combate esta opiniaõ com razoens, que me parecem concludentes, assentando que a Allegoria naõ tem nada com a Epopeia: eu para fazer a figura de Palemon nesta contenda, naõ declaro agora se este Poema tem, ou naõ tem Allegoria: deixo ao meu Leitor esta averiguaçãõ.”<sup>1504</sup>

De qualquer modo, tal como havíamos verificado com D. Francisco Xavier de Meneses, a questão do uso, ou não, da alegoria, prende-se com a adaptação de um contexto cultural fortemente marcado por uma religiosidade ainda barroca a uma mentalidade já esclarecidamente iluminista, em que os princípios tassianos são reeleborados à luz de códigos totalmente diferentes, na generalidade de proveniência francesa, que denunciam, como base, o endeusamento da Razão e do Entendimento<sup>1505</sup>. Apesar de todos os esforços envidados, Pina e Melo acaba por fazer o percurso da Fábula, primeiro entendida como uma narração

---

<sup>1501</sup> *Idem, ibidem*, p. 130, vv. 1411-1419.

<sup>1502</sup> Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. LII.

<sup>1503</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. LII e LIII. Aqui desvenda o significado de algum simbolismo, como as sete seitas a representarem os sete pecados capitais, por exemplo, fazendo deles triunfar o Entendimento e a Razão.

<sup>1504</sup> Francisco de Pina e Melo, “Da Epopeia”, *loc. cit.*, p. 18

<sup>1505</sup> Cf. Francisco de Pina e Melo, “Prolegomenos...”, *loc. cit.*, p. LIII: “Da mesma sorte se continua a analogia entre a *Razaõ*, e o Genio. Pois assim como o Anjo Custodio nos encaminha, assim a *razaõ* he que dirige, persuade, e acompanha o entendimento a reconhecer a virtude, e a abominar o vicio.”

quimérica, até significar, pura e simplesmente, uma acção ilustre e digna de ser imitada<sup>1506</sup>. Afinal, tratava-se de um homem dividido entre dois mundos, como Inácio Garcês Ferreira ou D. Francisco Xavier de Meneses.

No que respeita à recepção de Torquato Tasso, importa, no entanto, registar a atitude por eles partilhada: o Poeta de Ferrara pertencia indiscutivelmente ao cânone literário consagrado na época e era apreciado como um modelo épico a seguir, sem que se verificasse, todavia, uma adesão incondicional a todos os aspectos que havia defendido e exposto. Era, pois, considerado com respeito, mas sempre sob uma perspectiva crítica, tornando-se necessário remodelar e actualizar os aspectos que, entretanto, tinham sido superados. Em suma, Tasso, começava a ser admirado e analisado tendo em conta o sorriso crítico da Razão e sem a seriedade e o respeito que havia despertado no passado.

---

<sup>1506</sup> Francisco de Pina e Melo, “Advertencia”, p. LV, in: Francisco de Pina e Melo, *Triumpho da Religião. Poema Épico-Polémico*, loc. cit..

## X

### Tasso no Neoclassicismo

Apesar de ser habitualmente considerado um marco na institucionalização do neoclassicismo em Portugal, o *Verdadeiro Método de Estudar*<sup>1507</sup>, de Luís António Verney<sup>1508</sup>, publicado em 1746, muito pouco de concreto vem acrescentar à teoria da épica, se

---

<sup>1507</sup> Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à Republica e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal. Exposto em várias cartas, escritas pelo R. P. \*\*\* Barbadinho da Congregação de Itália, ao R. P. \*\*\* Doutor na Universidade de Coimbra*, 2 Vol., Nápoles, 1746. Utilizei a edição das Cartas V, VI e VII, sobre Retórica e Poética, preparada por Maria Lucília Gonçalves Pires, em Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, Lisboa, Editotial Presença, 1991.

Sobre as circunstâncias da sua publicação, a organização da obra e o lugar dos estudos de Retórica e Poética no respectiva contexto, veja-se a “Introdução” de Maria Lucília Gonçalves Pires a essa edição (pp. 7-41).

<sup>1508</sup> Luís António Verney, paladino das ideias iluministas em Portugal, nasceu em Lisboa, em 1713. Foi Cavaleiro da Ordem de Cristo professor na Congregação do Oratório, em Lisboa. Quanto ao seu percurso académico, foi graduado em Teologia e Mestre em Artes pela Universidade de Évora, e Doutor naquela Faculdade e na de Direito Civil, pela Universidade de Roma. Em 1741, recebeu o benefício de Arcediago da Sé Metropolitana de Évora. Esteve exilado de 1771 a 1781, em Roma, onde desempenhou as funções de Secretário da Legação Portuguesa junto da Cúria. Aí, tornou-se membro da Arcádia Romana com o nome de “Verenio Origiano”, e da Academia Real da Ciências de Lisboa. O seu *Verdadeiro Método de Estudar* (1748) constituiu uma das bases da reforma pombalina do ensino, após a expulsão do Jesuítas, em 1759. Foi nomeado Deputado honorário do Tribunal da Meza da consciência e Ordens, por decreto da rainha D. Maria I, em 1790. Faleceu em Roma, com quase oitenta anos, em 1792. Além da citada obra, de capital importância para aquele período, e de uma *Gramática Latina* (1758), toda a restante produção verneiana cartas exortatórias e apoloéticas, diálogos, advertências, reflexões são textos que gravitam em volta daquela e são testemunhas da acesa polémica que o *Verdadeiro Método* veio levantar. Nas obras latinas, são vários os temas abordados, mas assumindo quase sempre uma atitude pedagógica: desde a saúde do rei ao seu funeral (*De recuperata sanitate Joannes Regis* (1745) e *In funere Joannis V, Lusitanorum Regis Fidelissimi*), da Filosofia à Teologia (*De conjungenda Philosophia cum Theologia* (1747), e *Apparatus ad Philosophiam et Theologiam ad usum lusitanorum*

exceptuarmos alguns pontos referidos na Carta VII<sup>1509</sup> no que toca às reflexões gerais sobre a poesia, sua natureza e características, bem como às críticas dirigidas à produção do seu tempo.

Distanciando-se da poesia produzida em Portugal no seu tempo, por considerá-la contrária à razão e ao bom gosto, e por ver que não imita os melhores modelos da Antiguidade clássica<sup>1510</sup>, acusa os seus contemporâneos de não possuírem um critério que lhes permita distinguir os defeitos das qualidades<sup>1511</sup>. Se bem que não divirja do parecer de D. Francisco Xavier de Meneses sobre a permanência do gosto e dos códigos poéticos barrocos em Portugal e Espanha, mesmo quando as restantes nações europeias já resplandeciam graças

---

*adolescentium* (1751)), da Lógica à Metafísica (*De Re Logica ad usum lusitanorum adolescentium* (1751) e *De Re Metaphysica ad usum lusitanorum adolescentium* (1757), da Física (*De Re Physica* (1769)) à ortografia latina (*De Orthographia Latina liber singularis* (1747)) e aos esforços para o restabelecimento dos estudos científicos e literários em Portugal (*Synopsis primi tentaminis pro literatura scientiisque instaurandis apud Lusitanos* (1762)).

Sobre a vida e obra deste autor, consulte-se Hernâni Cidade, “A crítica literária de Verney”, in *Seara Nova*, nºs 396 / 397, Lisboa, 1934, pp. 179-180 e 198-200, respectivamente; Luís Cabral de Moncada, *Um “Iluminista” Português do Século XVIII*, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1941; António Salgado Júnior, “Sobre a suposta parcialidade do *Verdadeiro Método de Estudar*” in *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 38-41; Mariana A. Machado Santos, “Verney e o bom gosto”, in *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 42 – 46; Óscar Lopes, “Verney e a crise do Humanismo Português”, in *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 47-48; António Alberto de Andrade, “Bibliografia da polémica verneiana”, in: *Brotéria*, Vol. XLIX, 1949, pp. 219-232; J. S. da Silva Dias, *Portugal e a cultura europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953; António Salgado Júnior, “Luís António Verney”, in: Hernâni Cidade (Dir.), *Os Grandes Portugueses*, Vol. II, Lisboa, Arcádia, s. d., pp. 181-188; António Alberto de Andrade, “Roteiro da vida atribulada de Verney”, in: *Colóquio*, 19, 1962, pp. 50-52; António Alberto de Andrade, “A polémica verneiana”, in: *As Grandes Polémicas Portuguesas*, Vol. I, Lisboa, Verbo, 1964, pp. 279-331; J. V. de Pina Martins, “Novos documentos para o estudo da personalidade de Verney”, in: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 4. Band, 1964, pp. 64-95; António Alberto de Andrade, *Verney e a cultura do seu tempo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Renascimento ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973, pp. 383-440; Aníbal Pinto de Castro, “Alguns aspectos da teorização poética do neoclassicismo português”, in *Bracara Augusta*, vol. 28, 1974, pp. 5-17; António Alberto de Andrade, *Verney e a projecção da sua obra*, Lisboa, ICALP, 1980.

<sup>1509</sup> Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., pp. 124-178.

<sup>1510</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 125: “Digo, pois, que o estilo dos poetas deste seu reino e desta sua língua pouquíssimo me agrada, porque é totalmente contrário ao que fizeram os melhores modelos da Antiguidade e ao que ensina a boa razão.”

4 Cf. *idem, ibidem*, p. 128: “Nas obras dos Antigos não distinguem o bom, nem o mau: abraçam os mesmos erros, como se fossem maravilhas, sem advertirem que, ainda que fossem nossos mestres, não os devemos seguir com os olhos fechados, mas abraçar neles o que não repugna à boa razão.”

aos progressos estéticos do Iluminismo, o autor partilha de algumas das atitudes assumidas pelo Conde de Ericeira e, entre estas, muito particularmente as que dizem respeito à teorização do poema épico. As referências explícitas a Torquato Tasso são quase inexistentes, se bem que, nessas reflexões, o leitor se aperceba da atenção que, nas entrelinhas, lhe continuam a merecer as ideias de Tasso.

Partindo de uma concepção de poesia subordinada a dois princípios fundamentais, o *Crítério e a Retórica*<sup>1512</sup> – cuja carência reconhece na produção poética portuguesa – estabelece como seu fim o deleite<sup>1513</sup>, depois acentuar uma marca nitidamente racionalista quanto à sua natureza:

“A poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam; outros lhe chamam pintura que fala e imita o mesmo que faria a natureza, e com que agrada aos homens. O artifício da poesia tem por fim agradar, e por isso só se emprega em dar regras com que possa ocupar gostosamente um engenho. A isto consagram os poetas todo o seu engenho e juízo.”<sup>1514</sup>

---

Deste princípio nasceram aquelas ridículas composições que tanto reinaram no século da ignorância (digo no fim do século XVI de Cristo e metade do XVII) e, deterrados dos países mais cultos, ainda hoje se conservam em Portugal e nas mais Espanhas.”

<sup>1512</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 141: “Estes defeitos nos poetas sucedem porque lhe faltam os dois principais: Crítério e Retórica. Chamo Crítério a uma boa lógica natural, exercitada na lição dos bons autores; Retórica já se sabe que é a arte de persuadir, sem a qual não se pode ser bom poeta, a qual supõe Juízo e Crítério.”

Sobre esta questão afirma Maria Lucília G. Pires, *op. cit.*, pp. 23 – 24: “A ideia mais importante, aquela em que mais insiste, subjacente tanto às suas críticas como às suas propostas pedagógicas, é a da subordinação da Poética à Retórica. A sua concepção de poesia como “eloquência mais ornada” justifica a insistência na necessidade da Retórica para a produção poética. Por isso considera a falta de Retórica como a causa principal dos defeitos que critica na poesia portuguesa, pois para ele o trabalho do poeta é idêntico ao do orador.”

<sup>1513</sup> Sobre esta matéria, afirma Maria Lucília G. Pires, *op. cit.*, p. 24: “A questão da função da poesia aborda-a Verney de forma assaz contraditória e paradoxal. Começa por declarar, aberta e repetidamente, que o fim da poesia é agradar. E não está, neste momento, a referir-se aos maus poetas. Pelo contrário: um “argumento elevado”, a imitação da verdade, a capacidade de mover os afectos do destinatário – qualidades essenciais, como vimos, segundo o ideal retórico de Verney – têm em poesia, segundo a sua concepção, a mera função de agradar.

Esta posição surpreende-nos, em primeiro lugar, por entrar claramente em contradição com o que era o pensamento neoclássico em relação à função da poesia. Com efeito assistimos então à recuperação do ideal horaciano numa poesia simultaneamente ‘útil’ e ‘dulce’, isto é, à defesa da função dupla da poesia: utilidade e deleite. Um ideal que vemos proposto pelos mais representativos autores da poética, incluindo alguns dos que Verney bem conhece e geralmente segue, como Muratori.”

<sup>1514</sup> Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., p. 141.

Engenho e juízo<sup>1515</sup> são, pois, as faculdades que permitem ao poeta “saber inventar e unir ideias semelhantes e agradáveis”, e sabê-las “aplicar onde deve”<sup>1516</sup>. Por conseguinte, são contínuos os apelos para que se sigam os critérios de beleza, naturalidade, simplicidade e harmonia<sup>1517</sup>, condenando tudo o que seja artifício, agudeza, afectação, obscuridade ou falso engenho. Por outro lado, reduzindo a divisão dos géneros a duas grandes categorias, os poemas dramáticos e os narrativos<sup>1518</sup>, inclui nesta última o poema épico, que, por sua vez, é a classe genológica que possui todas as características inerentes à globalidade das modalidades da poesia narrativa<sup>1519</sup>:

“Quanto ao poema épico, é certo que compreende as outras espécies de poemas narrativos, e nele se pode empregar tudo o que há de fino na Retórica. O principal assunto dele é um panegírico. Nele se acham arengas famosas: acha-se a história do herói; acham-se muitos conceitos de doutrina e outra erudição; entram nele cartas, epigramas, diálogos; e finalmente tudo o que há melhor na poesia. Motivo

---

<sup>1515</sup> Sobre a importância destes dois conceitos na teoria poética de Verney, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 410-411.

<sup>1516</sup> Cf. Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., p. 127.

<sup>1517</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 136 e 162. A este propósito, sublinha Maria Lucília G. Pires, *op. cit.*, p. 23: “[...] O ideal estético proposto em Poética [é] o mesmo que propôs para a retórica: a identificação de beleza com verdade, a exigência de verosimilhança e naturalidade, a supremacia do juízo e critério. Esta subordinação da poesia à Retórica vai até ao ponto de recomendar a leitura dos bons poetas, porque isso... ‘ajuda muito a eloquência’.”

<sup>1518</sup> Cf. Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., pp. 141-142: “Todo o poema se divide em dramático e narrativo. Compreende o dramático, a comédia, tragédia, e tudo o mais em que os que entram no poema representam com a viva acção tudo o que se diz; o narrativo compreende todas as mais espécies de poemas, em que se faz discurso sem acção viva. Estas são infinitas; mas ainda se reduzem a duas principais espécies: uma compreende as poesias que se cantam; outra, aquelas que se lem. Na primeira entram as odes, hinos, e todas as espécies de cantigas; na segunda entram todas as outras composições, que ainda se dividem em três: doutriniais, históricas e oratórias.”

<sup>1519</sup> A propósito desta divisão de géneros, comenta Maria Lucília G. Pires, *op. cit.*, p. 25: “Observemos ainda, nas suas explanações teóricas acerca da poesia, a sua insólita classificação dos géneros poéticos. Considera apenas dois tipos de poemas – dramático e narrativo – subdividindo este em “poesias que se cantam” e “poesias que se lêem”.

Qual a fonte desta divisão genológica? Que é feito da herança quinhentista de teorização do género lírico que o fez ascender ao nível teórico dos outros géneros codificados pela Antiguidade? E como justificar a associação do poema lírico com o canto – “poesias que se cantam” – quando tal associação há séculos que estava reduzida a mera reminiscência conservada na designação utilizada – poesia lírica ou mélica?”

por que se disse que era a coisa mais difícil da Arte Poética. Onde, compreendendo todas as espécies de poesia, se cada uma delas pede Retórica, que fará o Poema Épico?”<sup>1520</sup>

A insistência na ideia de tudo equacionar em função das leis da Retórica não parece, contudo, convencer Verney de que, vistas as coisas por esse prisma, o poema épico se torna um exercício cerebral, destituído de originalidade<sup>1521</sup>. Essa componente do poema, que se esperaria resultar da inspiração do poeta e do engenho, segundo a concepção horaciana, surge aqui transfigurada. Para Verney, a composição da epopeia funciona de modo mecanicista, como refere logo a seguir:

“E, com efeito, o segredo particular da poesia, principalmente da heróica, não o pode conhecer senão quem é bom retórico. Consiste ele, segundo dizem os mestres da arte, em saber propor de sorte o argumento que se escolheu, que só apareça o que tem de extraordinário e nenhum defeito, e em saber inspirar ao leitor curiosidade de ler todo o poema, não declarando tudo logo, mas confusamente, fazendo nascer uma dificuldade da outra, para que se esporeie o desejo, dilatando a leitura e enchendo a história por meio dos episódios, para que o leitor não perca de mira o seu principal argumento; e, finalmente, não desatando o nó da dificuldade senão quando tem conduzido o leitor ao fim do poema. Tudo isto pode V. P. observar na *Eneida* de Virgílio ou na *Jerusalém* de Tasso. Eles propõem ao princípio, em breve, o argumento da sua obra; e prometem coisas grandes. Não começam pelo princípio da vida do herói, mas por uma acção famosa que empreendeu no meio da sua vida, da qual, com artifício particular, fazem recuar o leitor até aos primeiros trabalhos do seu herói. Uma dificuldade excita outra; de maneira que o leitor nunca se cansa na leitura.”<sup>1522</sup>

Sendo este o único momento da Carta em que o poema tassiano é invocado, logo surge como um exemplo perfeito do modo mais conseguido de composição de uma epopeia e da atitude correcta que o poeta deve assumir perante os leitores, ao mesmo tempo que tal processo se projecta no modo de elaborar o discurso e as partes que o constituem. Além da

---

<sup>1520</sup> Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., pp. 142-143.

<sup>1521</sup> Sobre a valorização da Retórica por Luís António Verney no âmbito dos estudos literários, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 389-390.

proposição, da acção e dos episódios, refere ainda o herói como elementos fundamentais. Desse modo, o percurso mais adequado para alcançar esse objectivo será valorizar a verosimilhança<sup>1523</sup> e o decoro<sup>1524</sup>, razão pela qual questiona, recusando-o, o uso do maravilhoso pagão. É neste aspecto que mais se faz sentir a recepção das teorias tassianas sobre a composição do poema épico, porque problematiza a questão acabando por dar a sua opinião:

“Acho também mui radicado nestes países (ainda que também em alguns estrangeiros) aquilo de servir-se sem reflexão das divindades dos pagãos em toda a sorte de poemas, sagrados e profanos; e cuidam muitos que, fazendo ao princípio a sólita protesta de que os nomeiam no estilo poético, tem feito a sua obrigação. Pode ser que a tenham com a religião; mas certamente não a tem com os bons poetas. Com graça disse um homem douto que toda a ciência de muitos modernos poetas não passava das *Metamorfoses* de Ovídio. A verdade é que os poetas modernos são pródigos desta mitologia.”<sup>1525</sup>

Se, por um lado, a profusão de referências mitológicas é uma realidade incontestável no panorama da produção poética contemporânea, por outro lado, o seu uso havia-se banalizado e deixara de representar um recurso estético com vitalidade. E para melhor convencer os leitores das suas objecções, formula a questão tendo em conta argumentos de ordem histórico-cultural enquanto invoca a relação orgânica existente entre os poetas da Antiguidade e as entidades evocadas, em contraposição ao carácter artificial do mesmo método aplicado pelos poetas mais recentes:

“Que o fizessem os étnicos, tinham desculpa da sua cegueira; mas que o faça um católico, em cuja religião nada significam tais nomes, que introduza D. João de Castro como grande amigo de Marte, e estabeleça boa correspondência entre Belona e Dinis de Melo, é um erro que não se pode perdoar a um

---

<sup>1522</sup> Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., p. 143.

<sup>1523</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 143.

<sup>1524</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 144.

<sup>1525</sup> *Idem, ibidem*, p. 139.



poeta que passa de 15 anos. Os que não sabem engrandecer as verdadeiras virtudes é que recorrem às fábulas para ornamento do seu poema.”<sup>1526</sup>

Por consequência, o uso da mitologia, mais do que condenável, torna-se igualmente sintoma de falta de inspiração, funcionando como camuflagem dessa aridez que predomina no contexto poético que diz não conhecer em profundidade, mas que desenha com uma cortante crueldade, se bem que, na generalidade, traçada com argúcia e realismo. Como tal, propõe alternativas, que *coincidem* ou, pelo menos, convergem com as ideias tassianas sobre esta matéria:

“Nunca pude sofrer um poeta, no princípio de um poema moderno, invocar as Musas e Apolo para lhe inspirarem os pensamentos; mandar Mercúrio com algum despacho de importância; obrigar Minerva a que tome a figura de algum conselheiro; chamar do Inferno Plutão para excitar discórdias entre algumas pessoas; não permitir tempestades sem que Vénus vá pedir a Eolo que faça das suas; não consentir perda de batalha sem que o Destino atire algumas das suas sólitas pedradas. Isto é uma afectação digna de compaixão. Nós temos na nossa religião coisas que podem suprir as ideias dos antigos. Temos Deus, temos os Anjos, temos Santos, que nos podem inspirar o bem; e temos Diabos para nos inspirar o mal. O poeta mostraria mais engenho se ele fizesse os seus versos, do que pedindo a Apolo que lhos inspire. Um furioso Vento, excitado pelo Diabo, pode fazer o mesmo espalhafato em uma armada que Eolo com todas as suas Fúrias. Para dar razão de uma batalha perdida, é mais natural e verdadeiro recorrer à pólvora, balas e prudência do general, do que ao Destino ou Fado, que snao as palavras sem significado. O Diabo não é menos prejudicial à paz e quietação dos homens que pode ser Plutão com Cloto e as suas companheiras. [...] os gregos nnao se serviram das divindades dos hebreus ou sírios para explicarem as suas coisas, mas daquelas que estavam estabelecidas no seu país. E porque havíamos nós servir-nos das gregas, tendo outras melhores?”<sup>1527</sup>

Preferindo o catecismo à constelação de fábulas mitológicas, todo este raciocínio tem como objectivo ensinar o leitor a optar por uma alternativa baseada na verosimilhança e no decoro, como atrás se refere, na medida em que a poesia se reveste de ideias e conceitos muito mais adequadas à mundivisão e às crenças do público leitor. Deste modo, tecidas as

---

<sup>1526</sup> *Idem, ibidem*, p. 140.

considerações teóricas sobre este aspecto, não admira que, ao recorrer ao poema camoniano como modelo e objecto de apreciação, seja levado a censurá-lo:

“Que o poeta em uma metáfora, em uma semelhança, ou em alguma breve alusão, tocasse algum destes pontos, poder-se-ia alguma vez perdoar; mas introduzi-los em todo o corpo do poema, como faz Camões na *Lusíada*, que introduz Vénus e Baco por toda a parte, sem discriminação alguma, ou também o Chagas [Fr. António das Chagas] e o comum deste reino, isto é mostrar que não tem juízo ou discernimento na aplicação dos ornamentos poéticos. E é muito de admirar que os que sabem tão bem descrever Vénus e Baco não saibam descrever um homem seu contemporâneo sem recorrer à Antiguidade. Pode-se, porém, sofrer que o poeta fale com as coisas inanimadas, como com pessoas: v. g. com os Céus, Terra, Elementos, Morte, etc. e faça outras destas figuras de retórica. Isto não ofende nem a religião, nem a boa razão; aquilo ofende ambas as coisas.”<sup>1528</sup>

Vista a questão deste modo, a condenação da mitologia fundamenta-se em razões do foro racional. Esta crítica, no entanto, é apenas o início da diatribe que de seguida vai tecer a *Os Lusíadas* e a partir da qual passa a referir outros aspectos da epopeia:

“Também errou consideravelmente introduzindo no seu poema as divindades dos étnicos, não alegorizando a coisas santas, como puerilmente pretende o Faria, não aos planetas personalizados, como benignamente interpreta o Garcês, o qual fingiu uma nova constelação para Baco, que não se entende o que é; mas em sentido próprio; da mesma sorte que falaram os idólatras romanos, pois mete Vénus e Baco imprudentemente por toda a parte. Isto é tão claro no seu poema, que me admiro muito que haja quem o queira desculpar nesta matéria. Se não quisermos dizer que se serviu de palavras sem significado, que seria outro erro.”<sup>1529</sup>

Assim, se nesta parte da Carta a sua originalidade é escassa, passa, depois, a adoptar, quase em exclusivo, os argumentos que Inácio Garcês Ferreira<sup>1530</sup> (apesar de não esquecer

---

<sup>1527</sup> *Idem, ibidem*, p. 140.

<sup>1528</sup> *Idem, ibidem*, p p. 140-141.

<sup>1529</sup> *Idem, ibidem*, p. 168.

<sup>1530</sup> Vide supra, p. 459-472.

também Manuel de Faria e Sousa) tinha exposto nos comentários e, de modo especial, no “Aparato preliminar”, à edição d’*Os Lusíadas* de que já tratámos<sup>1531</sup>.

Nas reflexões dedicadas em exclusivo ao poema épico, parte de afirmações bastante generalistas, na medida em que encara a epopeia como o género que mais dificuldades apresenta na sua composição<sup>1532</sup>. Resultando de uma equilibrada combinação de engenho, erudição, juízo e (como fundamento essencial) da Retórica, não só considera todas as virtualidades inerentes à generalidade dos poemas narrativos, como pondera o grau de dificuldade que a imensa quantidade de regras ditadas pelas artes poéticas tinham vindo a acumular, ao longo de séculos, para cada um dos aspectos específicos do género<sup>1533</sup>. E é na assunção desta posição que se vislumbram ideias anteriormente expostas por Tasso e que ele absorvera, muito possivelmente, em segunda ou terceira mão.

Assim, ao centrar-se na epopeia camoniana, se reconhece que o nosso Poeta “teve muito engenho e imaginação fecunda e grande”<sup>1534</sup>, adianta, por outro lado, que apresentava muitos defeitos resultantes, não só da falta de erudição, mas falhas de juízo e

---

<sup>1531</sup> Sobre o modo como Verney se vai aproveitar e seguir de perto o texto de Inácio Garcês Ferreira nas observações que tece à epopeia camoniana, veja-se António Salgado Júnior, nas notas de rodapé em que tece os comentários à parte relacionada com o poema épico, in: Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*, Vol. II, Lisboa, Sá da Costa, 1947, pp. 302-323.

<sup>1532</sup> Cf. Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., pp. 164 –165: “Este poema, como já disse a V. P., é a coisa mais dificultosa da poesia: quer tal engenho, tal erudição, tal juízo, que quem o considera bem não se atreve a fazê-lo, muito mais se observa os defeitos em que caíram muitos dos que o tem empreendido.”

Estas afirmações mereceram de Maria Lucília G. Pires, op. cit, p. 25, o seguinte comentário: “Do poema épico, cujas regras reconhece serem “numerosas e dificultosas” (mas esta observação tinha-se tornado hea muito um lugar-comum acerca da codificação da epopeia), ocupa-se mais detidamente, não para expor de forma sistemática as normas dum género expostas, discutidas, multiplicadas ao longo de séculos, desde Aristóteles.”

<sup>1533</sup> Cf. Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., p. 165: “Acima disse a V. P. qual é o artifício deste poema, que compreende em si todas as espécies do narrativo, e que por isso pede grandíssimo fundamento de Retórica, para o poder tratar bem. Não é esta a fruta dos sonetos e décimas que nascem a cada canto; é coisa dificultosa. As regras são tantas e tão dificultosas, que são poucos os que se atrevem, e raríssimos os que não pequem contra algumas.”

<sup>1534</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 166.

discernimento<sup>1535</sup>. Acerca da proposição, sustenta que esta parte deve apresentar uma acção una<sup>1536</sup>, voltando adiante a acentuar esta ideia, pela necessidade imperiosa da unidade de acção, cuja fábula deve apresentar uma história não só com enredo, mas também com solução<sup>1537</sup>. Relacionada com esta regra, aponta a necessidade da unidade de tempo, em que Camões a seu ver também claudica<sup>1538</sup>. E sobre a parte final de cada canto, critica-se a inserção de considerações de teor pessoal, despropositadas, a seu ver, e desvinculadas das características do discurso épico.

Ao abordar as características do herói, acusa o Poeta de não preservar a sua grandeza de carácter, sobretudo depois do Canto VIII<sup>1539</sup>. De um ponto de vista formal, censura os versos de Camões, excessivamente longos, lânguidos e sem graça, assim como o estilo obscuro, o uso injustificado de latinismos, a afectação e as recorrentes dissonâncias<sup>1540</sup>, contrapondo-lhes a exigência de uma dicção natural, clara, inteligível, mais de acordo com as coordenadas neoclássicas, do que com os princípios defendidos pelo Poeta de Ferrara<sup>1541</sup>. Outros requisitos focados relacionam-se com o carácter sublime dos conceitos, o decoro manifestado nas atitudes das personagens e, mais uma vez, o respeito pela verosimilhança<sup>1542</sup>.

A concluir esta secção da Carta, aborda ainda dois poemas de Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos, *El Nuevo Mundo* e *El Alfonso*, a fim de mostrar que a produção épica pós-camoniana não só peca pelos mesmos defeitos, como ainda os acentua, uma vez que essas

---

<sup>1535</sup> Veja-se igualmente a este propósito, Aníbal Pinto de Castro, “A recepção de Camões no Neoclassicismo Português”, in: *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 1987, pp. 99-118.

<sup>1536</sup> Cf. Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., p. 167. A crítica tecida a Camões orienta-se pelo facto de ter proposto todos os varões ilustres da história de Portugal, pelo que indica, nesta parte inicial, as demais partes da fábula do poema, incluindo as que depois são desenvolvidas nos episódios.

<sup>1537</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 171.

<sup>1538</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 170.

<sup>1539</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 168.

<sup>1540</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 169.

<sup>1541</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 169-170.

<sup>1542</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 171.

epopeias não preenchem sequer os requisitos do género, não passando de uma “simples história da dita guerra”<sup>1543</sup>, ou, por outras palavras, de “crónicas rimadas”. A sua qualidade ainda se torna mais duvidosa, se consideradas as enfadonhas digressões e exclamações, redundantes inverosimilhanças e fábulas afectadas, já que a afectação passou a ser um recurso para dissimular a erudição inexistente<sup>1544</sup>.

Deste modo, se uma parte considerável da Carta VII, especialmente a que é dedicada à composição e características do poema épico, assume a feição de reflexões sobre o poema camoniano, na sua generalidade, rejeitando o modelo por ele representado, o certo é que Tasso não é apresentado em contraponto, como havia acontecido no passado. Verney opta por um discurso de matriz didáctica, ensinando pela negativa o paradigma épico a seguir no futuro:

“Tendo, pois, apontado a V. P. os defeitos mais comuns dos seus poetas, segue-se examinar se estas reflexões podem ser úteis, e como o podem ser, aos rapazes. E quanto à utilidade, é sem dúvida que a notícia das regras é necessária para entender os autores; e a dos versos para entender a diferente harmonia das suas obras, especialmente na língua latina, porque a beleza dos versos consiste na sua cadência. Além disso, a leitura dos bons poetas eleva o entendimento para perceber e ajuizar nobremente, e ajuda muito a eloquência; e, como não se possam entender os poetas sem saber as regras, é necessario ter alguma notícias delas.”<sup>1545</sup>

Fazendo sentir a necessidade de um domínio pleno e correcto dos códigos e regras deste e dos restantes géneros, Verney remete para uma poética vincadamente normativa, que, por insistir no mecanicismo da poesia, na sua compreensão enquanto exercício fundamentalmente retórico, vem acelerar, no caso da epopeia, o seu esgotamento<sup>1546</sup>. Tasso já

---

<sup>1543</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 172.

<sup>1544</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 172.

<sup>1545</sup> P. *idem, ibidem*, 175.

<sup>1546</sup> A este fim, declara Maria Lucília G. Pires, *op. cit.*, p. 26: “A atitude crítica de Verney caracteriza-se, por um lado, pelas linhas conceptuais já referidas, que caracterizam a poética neoclássica e que enformam no

não é evocado com a frequência com que o fora no passado. O seu papel vê-se reduzido a uma breve evocação, representando assim apenas mais um modelo diluído na imensidade dos princípios que consubstanciam os traços fundamentais da épica. Algumas das suas ideias continuam a constituir a matriz nos diferentes planos da criação literária, mas o processo de recepção já se faz sem ter em conta quem as formulou e onde foram formuladas. No entanto, Verney deixa entrever a necessidade de elaboração de uma *Arte Poética*, onde se sistematizassem, de forma racional, os princípios a florados nestas reflexões. Se a iniciativa deveria ser de sua lavra ou alheia, não se pode saber<sup>1547</sup>. O certo é que dois anos depois, surge a *Arte Poética*<sup>1548</sup> de Francisco José Freire,<sup>1549</sup> que vem preencher a lacuna aqui denunciada.

---

essencial as suas ideias acerca da poesia. Mas caracteriza-se também por uma impressionante insensibilidade aos valores poéticos; uma insensibilidade à especificidade da linguagem poética que o leva a afirmar insistentemente a identidade de poesia e oratória, sacrificando – em Poética como em Retórica – a um deus único chamado ‘razão’.”

<sup>1547</sup> Cf. Luís A. Verney, “Carta Sétima”, in: *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed. cit., p. 177: “Certo amigo meu, homem mui douto, me disse um dia destes, que um seu conhecido havia pouco tempo tinha acabado um manuscrito polo estilo que dizemos. Eu ainda o não vi; mas formo tal conceito de quem mo disse, que julgo nnao será mau.”

<sup>1548</sup> Francisco José Freire, *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juízo critico*, Lisboa, na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759 (1ª ed.: 1748).

<sup>1549</sup> Francisco José Freire, mais conhecido por Cândido Lusitano, nome que adoptou na Arcádia Lusitana, nasceu em Lisboa, em 1719. Fez os estudos de Humanidades, primeiro, no Colégio de S. Antão, da Companhia de Jesus, e, depois, na casa de S. Caetano, dos Teatinos, ficando, de seguida, ao serviço do Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida. Resolve, então, professar na Congregação de S. Filipe de Nery. Faleceu em Mafra, em 1773. Vasto é, pois, o elenco das obras, quer impressas, quer manuscritas, que legou. Da intensa actividade que desenvolve na Academia da Arcádia, resultam numerosos elogios em prosa e em verso, em latim e em vernáculo, sobre figuras insignes da época. Além da *Vida do Infante D. Henrique*, compõe também um diálogo e uma carta apologética a defender que o P.º António Vieira não é o autor da *Arte de Furtar*. Participa activamente na polémica do *Verdadeiro Método de Estudar* e traduz Sófocles, Eurípides, Séneca, Ovídio, Horácio, Sannazaro, Maffei, Racine e alguns libretos. Seguidor das ideias de Verney, todo o seu labor vai no sentido de divulgar o bom gosto neoclássico no âmbito da literatura, cunhado por Muratori, promovendo os bons estudos e a educação literária da juventude. Nesse projecto se insere a composição da *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* (1748), que encerra os códigos literários do Neoclassicismo português, e de outros títulos visando esse plano de reforma dos estudos, como o *Dicionário Poético para uso dos que principiam a exercitar-se na Poesia Portuguesa* (1758), *O Mentor de Filandro. Epístolas a um escritor principiante* (1826), a tradução da *Arte Poética* de Horácio (1758), a *Prática da Eloquência* e as *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, ambas publicadas em 1842.

Sobre este homem de letras, veja-se J. H. da Cunha Rivara, “Prefácio” a *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, Lisboa, 1842; Inocêncio da Silva, “O P.º Francisco José Freire (Cândido Lusitano)”, in: *Arquivo Pitoresco*, Tomo VIII, 1865; Álvaro Júlio da Costa Pimpão, “Um plágio de Francisco José Freire (Cândido Lusitano)”, in: *Biblos*, Vol. XXIII, Tomo I, 1947, pp. 203-209; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Renascimento ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 472-486 e 626-641; Aníbal Pinto de

Aí a epopeia será de novo apreciada e os seus princípios reavaliados à luz da estética neoclássica.

Assim, como o próprio autor refere logo na primeira página do “Prólogo”, sai a público a *Arte Poética*, em resposta ao autor das Cartas do *Verdadeiro Método*, que ansiava por uma obra desta natureza em Portugal, e ao encontro de quantos desejavam a re formação dos estudos literários no nosso país. No âmbito deste manual de poética, depois das considerações genéricas sobre a origem, progressos, essência e fins da Poesia, em que já são abordados conceitos fundamentais, como o da imitação, o *furor* poético, o deleite poético, a verdade e o verosímil, a fantasia, a proporção, ou os recursos estilísticos do discurso, à luz das teorias de Muratori e Tesauro onde se verifica, com particular relevo, a recepção de aspectos específicos da teoria tassiana. Aliás, à exceção de uma única referência a Torquato Tasso no Livro I, capítulo XX, acerca “Do engenho, e das imagens intellectuaes, ou engenhosas; imagens de semelhança; varios modos de usar dellas; formação das metáforas”, todas as outras se concentram necessariamente nos capítulos dedicados ao tratamento da epopeia. Todavia, nesta alusão, o Poeta Italiano é já invocado pela beleza e originalidade de uma metáfora da *Gerusalemme*, obtida pela aproximação de dois conceitos, com efeitos extremamente sugestivos:

“Maravilhosa he tambem a belleza de huma imagem de Tasso, descrevendo laconicamente com duas similhanças magestosas a gentileza, e o valor de Rinaldo:

*Se'l miri fulminar tra l'armi avvolto,  
Marte il diresti; Amor, se scopre il volto.*

---

Castro, “Alguns aspectos da teorização poética do neoclassicismo português”, in *Bracara Augusta*, vol. 28, 1974, pp. 5-17; Manuel dos Santos Alves, “As *Fenícias* de Eurípidés. Uma paráfrase de Cândido Lusitano”, in: *Humanitas*, vols. XXV-XXVI, 1973-1974, pp. 17-41; Aníbal Pinto de Castro, “Freire, Francisco José”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, *loc. cit.*, Col. 697-700.

Não falta igualmente esta casta de similhaças no nosso Camões, e entre muitos exemplos apontarey só alguns.”<sup>1550</sup>

Reconhece, deste modo, Cândido Lusitano a qualidade do discurso poético tassiano, louvando as imagens que ele encerra, muito embora coloque os méritos do Poeta Italiano a par dos de Luís de Camões, pelo que continua, depois, a enumerar metáforas retiradas dos sonetos do Poeta português.

No entanto, ao centrar-se explicitamente na teoria do poema épico, exposta nos primeiros doze capítulos do Livro III da *Arte Poética*, verificamos que, à semelhança do que temos verificado, a recepção de Tasso não se pode desarticular da sua teoria explícita sobre o poema épico.

Partindo da definição de Poema Épico, comenta cada um dos aspectos focados e dela faz derivar, depois, os diferentes capítulos em que os desenvolve e aprofunda:

“Dizemos, pois, que a Epopéia he a imitação de huma acção heroica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo mixto, de maneira, que cause huma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os animos a amar as virtudes, e as grandes emprezas.”<sup>1551</sup>

Deste modo, define e enumera as propriedades da acção heróica<sup>1552</sup>, onde se vislumbram princípios de índole tassiana, embora fundamentalmente baseados na *Poética* de Aristóteles, como o da unidade de acção, de herói e de tempo, que Freire prefere encarar como a transferência da aplicação de princípios ditados para a tragédia, mais do que como

---

<sup>1550</sup> *Idem, ibidem*, p. 146.

<sup>1551</sup> *Idem, ibidem*, p. 165.

<sup>1552</sup> *Idem, ibidem*, p. 169: “A Fabula heroica deve ter sete propriedades: deve ser grande, unica, de duração determinada, de exito feliz, fundada na verdade da historia, acompanhada da verdadeira Religião, e não muito moderna, nem demasiadamente antiga.”



uma norma elaborada pelo próprio Tasso a partir da obra do Estagirita<sup>1553</sup>. No entanto, não deixa de os referir, mostrando os inconvenientes em levar ao extremo os princípios apontados:

“Esta unidade do heroe principal não exclue, que no Poema haja outras pessoas illustres, que tambem operem para a acção; porque o Heroe Epico não ha de ser *solitario*, como pretendem sem fundamento diversos Authores, que entenderão os Textos ao pé da oletra, sem repararem, que he contra todo o verosimil ser huma Cidade bem defendida, e hum exercito poderoso ser derrotado por hum só homerm, sem haver outros, que distinctamenteo ajudem na sua acção. Sobre isto veja-se o que diz Tasso no seu Tratado do *Poema heroico*.”<sup>1554</sup>

Abdicando do efeito sensacionalista da épica barroca, prefere recorrer ao bom senso, de modo a não exagerar os feitos dos heróis, tornando-os fantasiosas, irreais e faltos de verosimilhança. Quanto à terceira propriedade enunciada, a da duração, como se verifica nos autores antes tratados, não se chega a uma tomada de posição conclusiva, partindo-se da conveniência de os acontecimentos se desenrolarem num curto espaço de tempo, à semelhança da tragédia, para se poder aceitar uma acção alargada por vários anos, facto que lhe dita um elogio a Tasso, a par de Homero e Virgílio:

“O bom Epico poderá aconselhar-se com a natureza, reflectindo, em que a grandeza acompanhada da proporção causa formosura, e perfeição á cousa; e segundo for o sujeito poetico, assim deve ser a sua grandeza. Por esta razão judiciosamente Claudiano restringio em tres livros o seu Poema *De raptu Proserpinæ*; porque não comprehendia mais do que o simples roubo de huma mulher. Pelo contrario, Virgilio, Homero, Tasso, e outros Epicos abraçando ampla materia, e argumento gravissimo, como de guerra, expugnações, e outras similhantes emprezas, justamente extenderão as suas Fabulas em muitos livros; porque sem muito tempo, e sem diversissimos accidentes não era verosimil, que pudessem terminar o seu assumpto.”<sup>1555</sup>

Os aspectos específicos a seguir enunciados – a acção fundada na História, e principalmente num herói real, apresentado como modelo de virtudes bem como os

---

<sup>1553</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 169.

pressupostos de que a fábula seja ornamentada com recursos ligados à verdadeira religião<sup>1556</sup> ou de que a matéria épica não seja muito moderna, nem demasiadamente antiga<sup>1557</sup>, muito embora de origem tassiana, aparecem já enunciados, na época, como princípios aceitos e irrefutáveis, e com tal convicção que nem sequer se alude a quem os considerara fundamentais e os colocara a par dos de Aristóteles. Quando, porém, se trata da Fábula Poética, suas propriedades (implexão, verosimilhança, integridade, grandeza, unidade, episódio e admirabilidade), assim como do herói, partindo sempre do texto aristotélico, e em confronto com a teoria da tragédia, pressupõe-se já a introdução do maravilhoso, enquanto contexto de coisas engenhosas e inesperadas, que se concretizam em dois paradigmas distintos: o das falsas divindades dos Poetas gentios e o dos Católicos, que recorrem à intervenção de “Deus, Santos, Anjos, virtudes sobrenaturais, &c”<sup>1558</sup>. Quando, depois, é objecto de estudo o herói épico, algo de semelhante acontece, pois, pelo seu carácter modelar, ele devia torna-se um exemplo edificante. Nele se concentram as maiores virtudes e os costumes mais sublimes, segundo os princípios que *presidem* ao decoro da conduta militar. Contrariamente a Francisco de Pina e Melo, que pretende um herói verosímil, Francisco José Freire opta por um herói superior ao comum dos mortais.

“Deve o Poeta Epico formar os costumes do seu Heroe todos raros, sublimes, e admiraveis, quanto verosimilmente puder ser. Ha de ser ornado de huma boindade não só poetica, mas tambem moral; porque de outro modo ficará sendo hum exemplar indigno de se imitar. Seraõ virtudes muy proprias delle a humanidade, a prudencia, a generosidade, a força, e sobre tudo o valor na guerra; motivo porque todos

---

<sup>1554</sup> *Idem, ibidem*, p. 171.

<sup>1555</sup> *Idem, ibidem*, p. 173.

<sup>1556</sup> *Idem, ibidem*, pp. 174 – 175: “A sexta propriedade he, que a acção seja acompanhada com a verdadeira religião; porque, como o Heroe necessita de huma particular ajuda de Deos, para conseguir o fim da sua grande acção, deve perfeitamente observar a piedade, religião, justiça, e todas as demais virtudes; e por este fundamento não deve a acção Epica ter principio em alguma cousa indigna, como v. g. roubo, ou guerra injusta contra o pays, &c.”

<sup>1557</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 175-176.

<sup>1558</sup> *Idem, ibidem*, p. 177.

os assumptos das Epopeias perfeitas são de guerras, e todos os seus Heroes militares, e guerreiros. Não só ao Heroe principal, mas ainda aos outros secundarios, deve formar o Poeta, segundo o decoro militar.”<sup>1559</sup>

Traçadas estas características do herói, fundamenta-se no texto aristotélico, primeiro, e em Le Bossu, depois, mas os exemplos são sempre seleccionados da epopeia tassiana:

“Tasso foy hum bom observador desta regra, como se lê no Canto 20. Estanc. 59. tratando de Rinaldo, e no Canto 18. Estanc.72. fallando do mesmo Capitaõ, além de outros muitos lugares, em que pinta vivamente no seu no seu Gofredo a imagem de hum perfeito Heroe.”<sup>1560</sup>

Neste aspecto, é reconhecida a superioridade do Italiano sobre Camões, que, no entanto merece desculpa, porque semelhantes fraquezas se detectam na *Eneida* e no *Orlando Furioso*. No entanto, sem que isso constitua grande novidade em relação ao que já sabemos, entre as qualidades do herói aponta-se sempre uma que o individualiza no panteão dos heróis, reservando Freire a piedade para Godofredo<sup>1561</sup>. Já no que respeita ao maravilhoso, o uso de “machinas ou deidades”, se, por um lado, expõe e explica o caso da opção de alguns poetas pelo recurso ao maravilhoso pagão, como produto da liberdade da fantasia, inclina-se o crítico mais para o recurso a um maravilhoso cristão, desde que o poeta também o seja. Sem entrar em grandes pormenores, faz uma breve alusão às polémicas de um século atrás. Mas o tempo tinha passado e as posições, então extremadas, tinham-se entretanto diluído. Aliás, verifica-se que na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, os pressupostos teóricos expostos por Tasso nos *Discorsi* se encontram de tal modo assimilados, que nem a sua autoridade é invocada enquanto teorizador desses códigos, mas apenas como autor da *Gerusalemme*, o poema que os

---

<sup>1559</sup> *Idem, ibidem*, p. 178.

<sup>1560</sup> *Idem, ibidem*, pp. 178-179.

<sup>1561</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 180: “Ultimamente dizemos, que entre o tal composto de muitas virtudes, que devem ornar ao Heroe, sempre ha de sobressair huma de tal modo, que reine em todo o Poema, e seja como a alma de todas as acções, que fizer o mesmo Heroe. A primeira qualidade, v. g. em Eneas he a bondade, em Vasco da Gama o animo intrepido, em Achilles a colera, em Ulysses a dissimulação, e em Gofredo a piedade.”

ilustra; e se Freire os domina, isso explica apenas que os tivesse conhecido de forma mediatizada, recorrendo a Cascales, Rollin, Lamy, Luzán, Donato, ou Le Bossu<sup>1562</sup>.

“Não será justo passarmos aqui em silencio huma grande questaõ, que ha entre os mayores Criticos da poetica sobre um ponto, que toca a esta materia, de que tratamos; e he, se deve o Poeta Catholico usar no seu Poema de divindades gentilicas. [...] Entre os Catholicos é cousa evidente, e de fê, que todas a divindades do Paganismo foraõ fabulosas; e deste modo, não se pode descobrir meyo, com que estas possaõ entrar em huma Epopeia feita por penna catholica; porque não vem a significar cousa alguma, principalmente attribuindo-lhes como os Gentios poder, e attributos divinos, e pintando-as com aquellas mesmas cores, com que as pintava a Poesia gentilica, segundo fez Camões; e por este motivo não pôde subsistir a opiniaõ de Gracez Ferreira commentandoa este Poeta, em que diz, que por estas falsas divindades se pôdem entender os planetas,e causas segundas; pois a cada passo nos pinta Camões, v. g. Venus, Bacho, e outros Deoses, como so formariaõ os poetas pagãos.”<sup>1563</sup>

O princípio da verosimilhança seria suficiente para rejeitar o aproveitamento da mitologia greco-romana na elaboração do maravilhoso e na transfiguração da matéria histórica na fábula épica, já para não referir os costumes nela representados, por falta de edificação, e o facto de esse tipo de maravilhoso contribuir excessivamente para acentuar a componente fabulosa da obra poética, aspecto que, a seu ver, desmerece das características do poema épico. Por outro lado, a defesa dos poetas que preferem o maravilhoso pagão fundamenta-se no princípio da imitação, visto que aqueles optaram por seguir os modelos dos Antigos, que não inventaram as fábulas mitológicas, porque elas constituíam a sua crença intrínseca. Perante esta questão, mais uma vez é exaltado o exemplo de Tasso:

---

<sup>1562</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 184. São, pois, as seguintes obras que lhe servem de referência: de Francisco Cascales, *Tablas poeticas (...)*, en Murcia, por Luis Beros, 1617; do P.<sup>o</sup> Charles Rollin, *De la manière d’enseigner et d’étudier les Belles-Lettres (...)*, Paris, Ches la Veuve Estienne, 1760; do P.<sup>o</sup> Bernard Lamy, *La Rhétorique, ou l’art de parler*, Paris, Chez Nyon, 1757; de Ignacio Luzán, *La Poetica, ó Reglas de la poesía en general*, Zaragoza, por F. Revilla, 1737; do P.<sup>o</sup> Alessandro Donato, *Ars Poetica libri tres*, Venetia, Combi e La Nau, 1684; e do P.<sup>o</sup> René le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, M. Le Petit, 1675 (no entanto a edição de 1714 é a que vem a ser reimpressa posteriormente).

<sup>1563</sup> *Idem, ibidem*, pp. 182-183.

## A Teoria Tassiana do Poema Épico e a sua Recepção em Portugal

---

“Considerando nesta verdade he, que Tasso no seu Poema, não introduzio similhantes divindades, senão Anjos, bons,e máos, Magos, &c. o mesmo fez Ariosto, e os melhores Epicos, persuadidos, que não era cousa toleravel entre Poetas Catholicos, e assumptos christãos a introdução de falsos Deoses, por mais pretextos, que fossem buscar ás allegorias para se desculparem.”<sup>1564</sup>

Deste modo, se Francisco José Freire não conhece os *Discorsi* de Tasso, sem talvez ter plena consciência do facto, está a enunciar princípios de matriz tassiana, remetendo, no entanto, para os autores que os assimilaram, expuseram e serviram de intermediários:

“Temos neste ponto dito o que basta para hum juizo, se for pio, prudente, e claro; e quem neste particular quizer mais reacções, que o convenção, lea a Cascales, Rolin, Lamy, Luzan, Donato, e o Padre Le Bossu, que prova largamente ser proprio da Epopeia catholica a introduccão de Anjos, e demonios, principalmente sendo por simples inspirações, que he o modo menos milagroso, e extraordinario; porque he commum dizermos, que em huma açção nos ajudou o nosso Anjo da guarda, e que em outras nos tentou o demonio.”<sup>1565</sup>

Apesar dessa preferência, cuja única restrição diz respeito a uma possível interferência nas acções do herói, remetendo-o para uma situação de dependência face ao divino e desmerecendo o protagonista da glória que, de outro modo, lhe seria reconhecida, a rejeição do uso do maravilhoso pagão não se alarga a todos os âmbitos: aceita-se o seu aproveitamento ao nível da *elocutio*, enquanto metáfora de fenómenos da natureza ou de acontecimentos mais complexos, como no ambiente de guerra.

Ao abordar as partes de quantidade da epopeia, aponta as reservas ao título de vários poemas, entre os quais o de Tasso, e enumera as qualidades exigidas à proposição – aspecto em que o Poeta de Ferrara é poupado pela perfeição alcançada na proposição da *Gerusalemme*<sup>1566</sup> –, assim como à invocação<sup>1567</sup>. A propósito desta, algo de semelhante se

---

<sup>1564</sup> *Idem, ibidem*, p. 184.

<sup>1565</sup> *Idem, ibidem*, pp. 184-185.

<sup>1566</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 197.

passa com o que fora exposto sobre o maravilhoso, visto que ao poeta é aconselhado o pedido de inspiração a Deus, a um Santo ou a outra entidade celeste:

“A respeito desta tal divindade tenho de advertir ao Poeta, que como Catholico cuide muito em honrar a Poesia, não invocando Deoses gentlicos, porque são huma chimera; mas sim a Deos nosso Senhor, ou algum Santo, ou Intelligencia celeste, que são os que verdadeiramente pódem inspirar, muito mais sendo a acção, que pretendem cantar, pia, e religiosa, como deve ser. Assim o praticou o grande Tasso, invocando a Musa celestial em huma elegantissima oitava, que arrebatava a quem sabe qual he o gosto da boa Poesia.”<sup>1568</sup>

Remetendo uma vez mais para o exemplo de Tasso, como um dos Poetas que melhor tinham usado esta propriedade, mostra a sua mestria até na escolha da entidade a quem dirige a invocação, que designa por Musa celeste, não se detendo em pormenores na sua definição. E considera este princípio tão importante, que volta a insistir nele:

“Estas são as reflexões mais principaes, que se pódem fazer sobre esta materia; e como he grande o nosso escrupulo, a respeito de usar o Poeta Catholico nas suas Invocações de Deoses gentlicos, tornamos outra vez a dizer, que nesta parte se não siga aos que deixaraõ taes exemplos, levados cegamente do ardor de imitarem aos antigos; como entre outros fez o celebre Sannazaro, que em hum Poema Sacro devendo buscar por fonte a do Salvador do mundo, de quem cantava o nascimento, buscou a Castalia, e Aganippe. Melhores exemplares são Tasso na sua Jerusalem, Vida no seu Christiados, Brageo na Siriada, Bautista Mantuano na Vida de Santa Catarina, e outros muitos Poetas de merecida fama.”<sup>1569</sup>

E ainda sobre a invocação recomenda brevidade, de modo que o discurso poético atinja um carácter sublime, de outro modo difícil de obter – qualidade que se verificava no estilo do poeta italiano:

---

<sup>1567</sup> Define-a Francisco José Freire do seguinte modo: “A invocação [...] he huma supplica, que o Poeta faz às Musas, ou a alguma Divindade, para que o inspirem, e socorraõ na obra que pretende cantar; e como esta ha de conter cousas extraordinarias, e maravilhosas, fica sendo a Invocação cousa indispensavel da Epopeia; dando a entender, que las inspirou, e revelou algum Numen.”

<sup>1568</sup> *Idem, ibidem*, p. 200.

<sup>1569</sup> *Idem, ibidem*, pp. 203-204.

“A esta recomendação temos que acrescentar outra, e he, que a Invocaçãõ seja breve, virtude muy propria nas deprecações, e ao mesmo tempo clara, fervorosa, e sublime; o que tudo admiramos em Homero, Virgilio e Tasso.”<sup>1570</sup>

E da invocação passa a abordar brevemente a dedicatória, aspecto em que Tasso é igualmente apontado como um dos “Épicos insignes que nos deixaraõ exemplos para a imitação”<sup>1571</sup>; quanto o epílogo, apenas regista a sua quase total ausência na generalidade das epopeias. Já quando trata da narração, levanta-se a grande questão da ordem na exposição dos acontecimentos a cantar. Não pretendendo ser dogmático nesta matéria e aceitando sem discussão o principio da narração *ab initio*, a que chama *natural*, deixa claro que caberá ao poeta a escolha “que lhe parecer mais racional”<sup>1572</sup>, já que em ambas as opções encontrará bons modelos. No entanto, inclina-se para o início *in medias res*, ou ordem *artificial*, como aquela que mais beleza confere ao texto, pois se afasta da disposição seguida pelo historiador. E Tasso continua a ser um dos poetas apontados como paradigma:

“Outros Autores fazem prevalecer a ordem artificial como mais propria do Poeta, e daõ por exemplo a *Eneada*, a *Odissea*, e outros infinitos Epicos, que depois a seguiraõ, dizendo, que o mais he seguir o estylo dos Historicos. Ouçamos a Rubertello sobre a *Poetica de Aristoteles* pag. 270 *Hoc vitio (ni fallor) laboravit Lucanus in describendo Cæsaris, & Pompeii civili bello. Silius quoque Italicus in Punico: & fortasse etiam Valerius Flaccus in Argonauticis, & Apollonius in iisdem explicandis: nam etsi unam actionem complexi sunt, ordine tamen, usi fuerunt, qui magis historico, quàm Poetæ conveniat.* Nós seguimos o partido deste ultimos, conformando-nos com as solidas razões, que daõ, as quaes expendeo Tasso largamente no seu Tratado do *Poema heroico* liv. 3.”<sup>1573</sup>

Como se verifica por este excerto, é na *Arte Poética* de Freire que pela primeira vez se invoca directamente a autoridade de Tasso na qualidade de teorizador, pelo que os *Discorsi* são expressamente citados. Na verdade, ele e o Poeta de Ferrara convergem na atitude

---

<sup>1570</sup> *Idem, ibidem*, p. 204.

<sup>1571</sup><sup>1571</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 204.

<sup>1572</sup> *Idem, ibidem*, p. 209.

assumida perante o início da narração, ao mostrarem clara preferência pela ordem artificial dos factos, aduzindo ambos, em reforço da sua opinião, a autoridade de Escalígero<sup>1574</sup>.

A concluir esta parte relacionada com a narração, trata-se da divisão do poema em livros ou cantos, bem como do respectivo número, mostrando a grande variedade de opções possíveis e citando Tasso, ou Miguel da Silveira, para aquela que apostara numa distribuição em vinte cantos. Relacionada com esta, pondera ainda sobre a extensão de cada canto – matéria sobre a qual nenhuma regra definitiva estabelece. Semelhante atitude segue quanto ao uso da alegoria na epopeia<sup>1575</sup>, como tínhamos já visto em Pina e Melo, na medida em que duas tendências se definem: uma que valoriza a sua existência, fundando-se no valor edificante do conteúdo; e outra que a menospreza porque os gregos e latinos a não haviam utilizado, nem Aristóteles a considerara.

“Assim discorrem aquelles, que pretendem, que a Epopeia seja um animal de duas naturezas; isto he, que se componha de imitação, e allegoria; esta para attrahir a si os animos, e aquella para os instruir nas virtudes: porem, outros Authores não menos graves discorrem diversamente, e dizem, que a allegoria não he circumstancia no Poema Epico, nem he necessario, que seja allegorica a fabula Epica; assim porque Aristoteles na sua *Poetica* não deu nesta parte o minimo preceito, como porque os primeiros Epicos Gregos, e Latinos o não praticaraõ [...].”<sup>1576</sup>

Na linha da perspectiva adoptada, Tasso é apontado como um dos épicos que haviam optado por enriquecer os seus poemas com uma alegoria<sup>1577</sup>, apesar de, nem sempre, tal solução merecer o aplauso de Cândido Lusitano. As falhas do italiano tornam-se

---

<sup>1573</sup> *Idem, ibidem*, p. 207.

<sup>1574</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 208.

<sup>1575</sup> Surge este conceito definido do seguinte modo, em *idem, ibidem*, p. 213: “Allegoria, fallando em commum, não he outra cousa mais, que huma oração formada de vozes metaforicas, em que aquillo, que se escreve, he muy diverso do que se entende. Muitos Authores graves pretenderaõ, que se deva dar na Epopeia esta Allegoria, e affirmaõ, que os Poetas não usaraõ das Fabulas para outro fim, senaõ para debaixo dellas ensinarem doutrinas importantes à vida moral, e tambem á observação das obras da natureza.”

<sup>1576</sup> *Idem, ibidem*, pp. 213-214.



particularmente evidentes, quando enunciadas as qualidades específicas da alegoria: clareza<sup>1578</sup>, conformidade<sup>1579</sup> e honestidade<sup>1580</sup>.

“Havendo na Epopeia esta allegoria, recomenda Mazzoni na sua Poetica, Tasso no Tratado do Poema Heroico, e outros muitos, que deve ter tres circunstancias, isto he, ser clara, conforme e honesta.”<sup>1581</sup>

Apesar de oferecerem uma das suas bases teóricas, os *Discorsi* também lhe serviram para contrapor o Tasso poeta ao Tasso teorizador, mostrando que nem ele actuara de acordo com os princípios que enunciara, particularmente no que dizia respeito à clareza:

“Neste vicio cahio Tasso; e ainda que elle mesmo explicou a allegoria universal do seu Poema, foy com explicação tão violenta, que a boa critica tem julgado, que elle não for a bom Edipo para desfazer tantos, e tão escuros enigmas.”<sup>1582</sup>

Mais violenta é a crítica à alegoria da *Gerusalemme*, se for tido em conta o valor edificante de que se devia revestir, não devendo dar lugar à exaltação das paixões viciosas nos leitores, segundo as palavras do próprio autor. Assim, depois de citar um passo da *Arte Poética*, de Vida, relacionado com o decoro, na arte de adequar os conteúdos<sup>1583</sup>, afirma:

“Nestes versos se verá qual foy a honestidade de Virgilio, e a differença que ha entre elle, e outros Poetas, a respeito desta virtude, sem ainda excluirmos Tasso; porque ainda que geralmente fallando foy

---

<sup>1577</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 214: “Tasso seguiu a primeira opiniaõ, porque fez allegoria no seu Poema, que elle mesmo explicou com alguma violencia [...]”

<sup>1578</sup> A “clareza” é definida, em *idem, ibidem*, p. 215, servindo “para que a allegoria não degenera em enigma, e se veja o Leitor obrigado a adivinhar, dizendo o que lhe apetece.”

<sup>1579</sup> Em *idem, ibidem*, p. 215, apresenta Cândido Lusitano a “conformidade” que “serve, para que huma cousa representada com dicção metaphorica seja sempre a mesma, sem variar representando outra cousa diferente em huma mesma composiçaõ, como v. g. seria erro, se introduzindo-se em hum Poema huma figura chamada *Lysia*, se entendesse por ella Lisboa, e algumas vezes Franca”.

<sup>1580</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 215: “A honestidade he huma das circunstancias mais precisas; porque pede a razano, que não tenha alguma macula o véo da allegoria; pois a Poesia, e muy particularmente a Epopeia, serve para instruir, e não para incitar paixões viciosas [...]”

<sup>1581</sup> *Idem, ibidem*, p. 215.

<sup>1582</sup> *Idem, ibidem*, p. 215.

<sup>1583</sup> Marco Girolamo Vida, *Arte Poética*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, vv. 526-541, pp. 240-243.

modesto, com tudo no Episódio da *Ilha Graciosa*, que se lê no Canto 16., em que Rinaldo se prende dos amores de Arminda, não observou muito a honestidade; vindo a depravar os costumes, quando o seu animo era instruir as gentes com a allegoria de mostrar, que os grandes Varões, ainda que muito fortes, e constantes, também estão sujeitos ás fraquezas das paixões da natureza. Se esta immodestia he tão abominavel em algumas partes allegoricas de hum Poema, que não será naquellas chamadas Epopeias, que são todas obscenas, como o Adonis de Marino, e alguns outros deste genero? Diremos que o Author de semelhantes obras nem he perfeyto Catholico, nem verdadeiro Poeta; porque não pratica o fim da Poesia, que he instruir por meyo do honesto deleite [...].”<sup>1584</sup>

Por conseguinte, apesar do rigoroso cumprimento dos requisitos previstos para a composição da epopeia, Torquato Tasso fracassa em última instância, porque não conseguira preencher algumas das partes do fim último da alegoria, como o autor se esforça por mostrar, tendo em vista a sua função moral que ele, na sua perspectiva, transgride.

Com base em todos os aspectos anteriormente expostos, apresenta depois Francisco José Freire um panorama crítico dos poetas épicos gregos e latinos, de Homero a Claudiano<sup>1585</sup>. Em capítulo aparte, aborda de igual modo *Os Lusíadas*, pelo seu lugar no âmbito da produção épica portuguesa, reconhecendo, no entanto, os méritos de poemas como a *Ulisseia*, a *Ulissipo*, o *Macabeu*, o *Condestabre*, a *Malaca Conquistada*, o *Afonso Africano*, o *Virginidos*, ou a *Insulana*, entre outras epopeias que não chega a referir<sup>1586</sup>. Não desmerecendo do poema camoniano, não só põe em evidência as “virtudes”, imagens, “pinturas” e comparações, em que os dotes do Poeta se manifestam, como apresenta os passos em que, a seu ver, Camões não teria observado as regras da epopeia, distribuindo essas críticas de acordo com a divisão atrás exposta – em partes de qualidade e partes de quantidade –, mas incidindo sobremaneira na fábula, no herói, nos costumes, ou na sentença,

---

<sup>1584</sup> Francisco José Freire, *op. cit.*, pp. 216-217.

<sup>1585</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 219-227.

<sup>1586</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 228.

evidenciando a inverosimilhança de alguns pormenores retirados de diversos episódios<sup>1587</sup>. Contudo, no que se refere à recepção de Tasso, podemos asseverar que ele marca uma presença constante enquanto modelo a seguir, sendo frequentemente citado na qualidade de poeta inspirado que soubera concretizar do modo mais eficaz os códigos prescritos para a perfeita composição de poemas do género. Por outro lado, menos frequente, embora não menos importante, é a sua presença enquanto teorizador e autor dos *Discorsi*, que são criteriosamente seguidos e respeitados, o que nos autoriza a afirmar que Torquato Tasso adquire um ascendente sobre Cândido Lusitano, como não alcançara sobre os restantes teorizadores e críticos, na transição do Barroco para o Neoclassicismo.

A par da *Arte Poética* de Francisco José Freire, surgem, alguns anos mais tarde, os *Elementos de Poética tirados de Aristóteles, de Horácio, e dos mais célebres Modernos*, de Pedro José da Fonseca<sup>1588</sup>.

Ao compor este tratado, o autor declara ser seu objectivo a apresentação dos principais princípios para a composição do obras de carácter literário fundando-se, como o próprio título refere, nas *Artes Poéticas*, de Aristóteles e Horácio, complementando-as, quando necessário, através de autores como Voltaire<sup>1589</sup>, Dacier<sup>1590</sup>, Minturno, Scaligero, Luzán, Rapin, Le Bossu, Corneille, D'Aubignac<sup>1591</sup>, além de teorizadores clássicos, como Quintiliano. Além disso, a exposição teórica era ilustrada com exemplos retirados das literaturas clássicas e portuguesas. Estruturada de modo semelhante à *Arte Poética* de Francisco José Freire, divide-

---

<sup>1587</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 228-238.

<sup>1588</sup> Pedro José da Fonseca, *Elementos de Poética tirados de Aristóteles, de Horácio, e dos mais célebres Modernos*, Lisboa, na Typografia Rollandiana, 1781 (2.ª ed. ; 1.ª ed.: 1765)

<sup>1589</sup> Voltaire, *Essai sur la Poesie Épique*, in: *Oeuvres Complètes*, Tome I, Paris, A. Sautet et C.º, 1827, pp. 750-767. Sobre este texto teórico e suas críticas dirigidas a Camões ver F. Bar, “A Propos d’ Épopée”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 651-664.

<sup>1590</sup> Anne Lefèvre Dacier, *Des causes de la corruption du Gout*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Reimpression da edição de Paris, 1714).

-se em cinco grandes partes, dedicadas respectivamente a conceitos gerais (em que assume particular relevo o princípio da imitação), ao poema dramático, à tragédia e comédia, ao poema épico e, por último, a diversos géneros de poemas particulares. Pode rastrear-se a presença de Torquato Tasso, como seria natural, no Livro IV, dedicado aos códigos específicos do poema épico, sem que, no entanto, se recorra à sua autoridade de teorizador. É apenas enquanto autor da *Gerusalemme Liberata* que é mencionado, consubstanciando o poema a concretização mais acabada dos princípios próprios do género.

Tal como sucede nos restantes Livros em que a obra se divide, e tendo em conta o seu fim didáctico, cada capítulo organiza-se à maneira de um diálogo, iniciado por uma pergunta sobre o conceito a abordar, seguida de uma definição lapidar, depois esmiuçada nos parágrafos seguintes. Logo no Capítulo I, ao tratar da definição de epopeia, não deixa de ser singular a atenção dada ao respectivo desenlace, quando trata da apresentação do conceito de forma tão lapidar.

“He a imitação de huma acção heroica, importante, e grande, com fim alegre, tratada com estylo magnífico, e verso heroico.”<sup>1592</sup>

E quando se dedica aos aspectos relacionados com a importância da acção, recorre a exemplos vários para que mais facilmente se compreenda o que pretende dizer, tanto mais tratando-se de um conceito tão amplo. É nesse elenco de obras e autores que surge, de passagem, um exemplo de Tasso:

“II. *Importante*. A importancia da acção he huma qualidade indispensavel na epopea, porque só assim poderá ser digno argumento de um comprido poema. Mas esta importancia póde ser de dois modos, ou pelo que toca á acção em si mesma, ou pelo que respeita a quem a executa. A *Eneida* de Virgilio, os

---

<sup>1591</sup> François Hédelin, Abbé d’Aubignac, *Conjectures Académiques ou Dissertation sur l’Iliade*, Paris, F. Fournier, 1715.

## A Teoria Tassiana do Poema Épico e a sua Recepção em Portugal

---

*Lusiadas* de Camões, e a *Jerusalem* de Tasso são acções por si mesmo importantes: porém a *Ilíada*, e a *Odysea* são meramente taes na consideração das pessoas, que as praticão.”<sup>1593</sup>

Privilegiando as epopeias mais recentes, em detrimento das de Homero, considera a importância do poema em função da acção e dos feitos heróicos nele narrados, justificando assim a conquista da Cidade Santa pelos Cruzados no processo histórico da civilização ocidental.

Quando passa ao capítulo II, dedicado ao título, um dos elementos da epopeia, a par da proposição, da invocação, e da narração, assim como da dedicatória e do epílogo, adverte o leitor para a sua melhor composição, aconselhando uma formulação curta e sugestiva:

“O titulo deve ser formado de huma só palavra, ou quando muito de duas, a haver necessidade; porém esta tal voz ha de ser harmoniosa, magnifica, e breve, e he melhor que seja algum substantivo do que adjectivo. A duplicação do titulo com a particula *ou*, e *sive*, etc. como *Gofredo*, ou *Jerusalem libertada*, he viciosa. Tambem se deve fugir de palavras estrangeiras, ou semelhante ás da proza, como *de raptu Proserpinæ*, etc.”<sup>1594</sup>

Se bem que o exemplo aduzido não fosse o mais correcto, uma vez que raras vezes assistimos à duplicação do título da epopeia italiana, acabamos por verificar que obedece aos critérios estabelecidos, uma vez que, se tivermos em conta o primeiro dos títulos – *Gofredo* – reconhecemos tratar-se apenas de uma palavra, que era a opção mais perfeita; se considerarmos o segundo – *Jerusalem libertada* –, resultando da justaposição de um nome e um adjectivo, também não foge muito ao pressuposto antes sustentado.

Nesta sequência, quando trata das qualidades mais necessárias ao poema, entre as quais enuncia a verosimilhança, a instrução, o deleite e a maravilha, matérias que são objecto do capítulo III, volta aos exemplos referidos, quando aborda o primeiro, para sublinhar que,

---

<sup>1592</sup> Pedro José da Fonseca, *op. cit.*, p. 227.

através dele, a sua compreensão se torne mais transparente. Como seria de esperar, o exemplo é tomado da epopeia tassiana:

“A vinda de Eneas a Italia, a conquista de Jerusalem por Gofredo, a viagem de Vasco da Gama á India não seriaõ taõ maravilhosas, e novas, se os Poetas, que as trataraõ, nos referissem as cousas como na verdade succederaõ, e não lançassem maõ do verosimil, antepondo-o á verdade historica. Tambem a verdade das sciencias he ás vezes pouco conforme ás opiniões vulgares, e por conseguinte inverosimil: e esta tal deve o Poeta deixar para se cingir ao que o vulgo cré, como por ex. que a fenix renasce das suas cinzas, que a Lua tem luz propria, que o fogo sobe a buscar a sua esféra, e milhares de cousas semelhantes.”<sup>1595</sup>

Assim justifica a transfiguração poética da matéria histórica e a introdução do maravilhoso, não manifestando preferência por qualquer tipo de divindades a representar e a condicionar a evolução da diegese<sup>1596</sup>. Apenas se limita a enunciar os três tipos mais aconselháveis, as divindades teológicas, físicas e morais<sup>1597</sup>.

Deste modo condensa os aspectos fundamentais da teoria, na medida em que adverte, desde logo, à semelhança de Aristóteles, que muitas das suas partes constituintes são comuns à tragédia, tendo sido anteriormente tratadas<sup>1598</sup>. E apesar da sua expressa admiração pela perfeição alcançada nas epopeias mais recentes, sem sombra de dúvida que a grande fonte de referências são os Poemas Homéricos e a *Eneida*. Camões e Tasso são nomeados pontualmente, e nem sempre, da forma mais correcta. De qualquer modo, serve o presente tratado de poética para testemunhar como a *Gerusalemme Liberata*, na segunda metade do

---

<sup>1593</sup> *Idem, ibidem*, p. 228.

<sup>1594</sup> *Idem, ibidem*, p. 234.

<sup>1595</sup> *idem, ibidem*, pp. 248-249.

<sup>1596</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Alguns aspectos da teorização poética do neoclassicismo português”, *loc. cit.*, sobretudo pp. 12-13.

<sup>1597</sup> Cf. Pedro José da Fonseca, *op. cit.*, pp. 257-260.

<sup>1598</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 226 – 227: “Muitas cousas pertencentes ao poema epico são commuas ao dramatico, de sorte que Aristoteles, como já dissemos, reputa habil para poder julgar do merecimento de huma epopea a qualquer que tiver sufficiencia para fazer juizo de huma tragedia. Esta talvez a causa, por que elle trata taõ succintamente daquelle poema.”

século XVIII, era um poema que continuava a integrar-se harmoniosamente no cânone épico, sem proporcionar grandes motivos para debate ou polémica.

Partindo da codificação proposta nas *Poéticas* de Francisco José Freire e Pedro José da Fonseca, bem como em considerações expostas no *Verdadeiro Método de Estudar*, de Verney<sup>1599</sup>, Jerónimo Soares Barbosa<sup>1600</sup> leva a cabo uma análise d'*Os Lusíadas*<sup>1601</sup>, estruturada de acordo com a divisão dos cantos do poema, e pondo em relevo, desde logo, as partes constituintes de uma epopeia. A partir das noções de título, proposição, invocação, dedicatória e narração<sup>1602</sup>, parte para uma apreciação da sua observância no Poema de Camões, detendo-se posteriormente nos episódios que enriquecem a acção. Ao mesmo tempo que resume os aspectos da fábula em questão, acrescenta observações críticas de sua lavra, questionando as alternativas seguidas e avançando com propostas que considera mais justificadas.

---

<sup>1599</sup> Veja-se *idem, ibidem*, p. 24.

<sup>1600</sup> Jerónimo Soares Barbosa, Presbítero secular, nasceu em Ansião, em 1737. Foi Bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra e Professor de Retórica e Eloquência no Colégio das Artes da mesma Universidade. Além de Correspondente e, depois, Sócio livre da Academia das Ciências de Lisboa, foi nomeado Visitador das escolas de primeiras letras e língua latina da provedoria de Coimbra, depois de jubilado da cadeira de Retórica, ficando encarregado das edições dos clássicos para uso das escolas. Em 1799, foi nomeado deputado da Junta da Directoria-Geral dos Estudos. Faleceu em 1815. A sua produção incide sobremaneira na composição de obras gramaticais, visando o ensino da língua portuguesa e da latina (*Eschola popular das primeiras letras* (1796), *As duas linguas, ou grammatica philosophica da lingua portuguesa, comparada com a latina* (1807), *Grammatica philosophica da lingua portuguesa* (1822)). Do âmbito da crítica literária, refira-se a *Analyse dos Lusíadas de Luis de Camões* (1859); de carácter historiográfico, o manual *Epitome Universae Historiae, et Lusitanæ* (1805); e de erudição eclesiástica, *o Mundo allegorico, ou o plano da religião Christã, representado no plano do universo* (1857 –1859). Ainda é responsável pela tradução e publicação das *Institutiones Oratorias*, de Quintiliano (1788-1790) e da *Poetica*, de Horácio (1791), que se inseriam no seu plano de ensino da doutrina e teorização da eloquência e da poética.

Sobre este autor, veja-se Francisco António Rodrigues, “Apontamentos para a continuação da Bibliotheca Lusitana. I. Jerónimo Soares Barbosa”, in: *O Instituto*, vol. V, 22.2.1857, pp. 259-262; João Malaca Casteleiro, “A doutrina gramatical de Jerónimo Soares Barbosa”, in: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, 21, 1980, pp. 197-214; Simão Cerveira Cardoso, *A Gramática Filosófica de Jerónimo Soares Barbosa: Reflexos da Gramática Geral*, Porto, Faculdade de Letras, 1986; Telmo Verdelho, “Barbosa, Jerónimo Soares”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, loc. cit., Col. 541-542.

<sup>1601</sup> Jerónimo Soares Barbosa, *Analyse dos Lusíadas de Luiz de Camões dividida por seus Cantos com observações criticas sobre cada um d'elles*, Coimbra, Livraria Central de J. Diogo Pires, Editor, 2.<sup>a</sup> ed.: 1882 (Obra póstuma, 1.<sup>a</sup> ed.: 1859. Morreu a 5 de Janeiro de 1816).

<sup>1602</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 5-6.

Apercebe-se o leitor, pelo modo como todo o discurso crítico está construído – encontrando-se o comentário dividido sempre em duas partes, a análise, primeiro, e as observações, depois –, que Jerónimo Soares Barbosa parte de um modelo ideal previamente moldado na teoria bebida nas Poéticas referidas, com os elementos por eles apontados, como no caso das características de cada um dos aspectos integrantes da epopeia, para o aplicar de seguida, fazendo-o com um rigor implacável e sem ter em conta as razões estéticas, ou de qualquer outra natureza, que levaram o Poeta a procurar alternativas ou a fugir a esquemas abstractos já traçados.

Daqui resulta um comentário corrosivo, que joga com outros comentários críticos precedentes, como o de Inácio Garcês Ferreira<sup>1603</sup>. Se a questão da unidade da fábula e a sua grandeza são abordados sem grandes expectativas, o mesmo não acontece com a verosimilhança, os costumes e os sentimentos, que a seu ver se encontram altamente prejudicados pelas opções seguidas. E a parte em que se mostra mais incisivo e que contribui, em sua opinião, para diminuir o valor estético e formativo do poema, relaciona-se com o uso da mitologia pagã, para preencher as necessidades do maravilhoso que a composição de epopeia implica, como meio recorrente de transfiguração da realidade histórica. Logo no comentário ao Canto I, o aspecto que mais contesta relaciona-se com a invocação, quando comenta a forma por que fora feita, revelando-se bastante céptico quanto à opção seguida pelo Poeta:

“A invocação tem dois defeitos: um, improprio d’um poeta christão, que é invocar as nymphas do Tejo, que na religião do paganismo eram aquellas deusas, que presidiam ás aguas: Se estas se invocaram na intenção dos Etnicos, é isto uma idolatria. Se isto se reduzás idéas da verdadeira religião, é uma invocação ridicula e louca, por não ter o objecto que suppõe. Mas d’este defeito de camões falaremos mais largamente.



O segundo defeito é, que, nem ainda no sentido da fabula, é boa a invocação. Os bons poetas gentios não invocavam quaesquer deuses nos seus poemas, mas sim aquelles que eram mais proprios e adaptados ao seu assumpto. Assim, Virgilio, em uma ecloga invoca as musas sicilianas; nas georgicas os deuses campestres, Ovidio nas *Methamorphoses*, todos os deuses cujas transformações ía cantar. A maior liberdade que tomavam era invocar em gerqal aquelles numes que presidiam á poezia. Todos os antigos epicos invocaram as musas, como mais proprias dos poemas d'este genero. As tagides seriam proprias mais para uma ecloga que para uma epepeia.”<sup>1604</sup>

Colidindo a invocação dirigida às ninfas com os propósitos edificantes de um poeta cristão, vem a aprofundar esta ideia numa parte relacionada com narração, que apresenta o título de “Juízo sobre a escolha das machinas”, tecendo aí considerações sobre o uso da mitologia pagã no maravilhoso do poema. Ao tratar dessa questão, insere-se Soares Barbosa no número dos críticos que, desde a primeira metade do século XVII tinham vindo a considerar muito mais válida a proposta adiantada nos *Discorsi* do Poeta Italiano:

“Digo pois que esta escolha não só é não é bem feita, mas indigna d'um poeta christão. No systema poetico do gentilismo, supposto o seu erro, tinha isto logar; porém em um poeta christão, que outra cousa é isto senão ou um verdadeiro ethnicismo, ou querer sacrificar toda a verdade e magestade da nossa religião, tão contraria á dos pagãos, a uma mal entendida estimação da antiguidade e mythologia, que mais se deve saber para entender os poetas e escriptores gentilicos, que para usar d'ella?

Nem Ignacio Garcez Ferreira fende bem, dizendo que Camões entendeu por estes deuses os planetas e causas segundas; pois a cada passo lhes dá attributos, paixões e acções, que de nenhum modo convêm a estas, mas sim ás falsas divindades, conforme o systema do gentilismo.

Melhor fizera pois, se, á maneira de Tasso, de Ariosto, de Pope, e outros épicos celebres, introduzisse por maquinas os máus e bons anjos, algum sancto, ou outra qualquer maquina, que, salvando-se a religião, podia fazer melhor ainda tudo o que fazem aquellas maquinas impias.”<sup>1605</sup>

Deste modo, expõe claramente os seus modelos épicos – Tasso, Ariosto, Pope –, muito melhores, a seu ver, por preferirem os anjos bons e maus, ou a intervenção de um ou outro santo, tanto mais que esse seu juízo sobre o recurso a semelhantes “maquinas” se revelava

---

<sup>1603</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 17, 35,

<sup>1604</sup> *Idem, ibidem*, pp. 11-12.

altamente defeituoso, como demonstra nas páginas seguintes<sup>1606</sup>, sobretudo por tornarem a acção inverosímil<sup>1607</sup>.

Nas Observações ao Canto IX, revela-se igualmente implacável ao abordar o episódio da ilha dos Amores, recorrendo a Voltaire, um dos mais acerados críticos setecentistas desse aspecto da obra de Camões.

“Tambem é muito para notar a ficção da ilha de Venus. Ella é toda fundada sobre o amor de Venus e das Nereidas, as quaes deusas, não sendo já para conosco senão uns nomes vãos e sem significado, é inverosímil semelhante ficção, e não póde subsistir; além de que parece se não contenta o espirito sem se lhe dizer em que parte d’aquelles mares estava situada aquella ilha. [...] O que porém se não póde soffrer é, que Camões attendesse nesta sua ficção tão pouco á modestia e pudor natural, que sem freio algum descrevesse com as côres mais vivas os deleites mais illicitos e lascivos, que se podem imaginar; com razão por isso censurado por Mr. Voltaire no seu Tractado do Poema Epico [...].”<sup>1608</sup>

Ao traduzir e transcrever o excerto relacionado com a matéria, lá surge a ideia da dívida de Tasso em relação a Camões, fazendo derivar do poeta português a inspiração para a composição da ilha de Armida<sup>1609</sup>, opinião que remontava a Manuel de Faria e Sousa.

Torna-se, porém, francamente laudatório ao tratar dos aspectos relativos à *elocutio*, quer quanto à dicção, aos tropos, à construção dos discursos, imitações, beleza das pinturas,

---

<sup>1605</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16-17.

<sup>1606</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 17-18.

<sup>1607</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

<sup>1608</sup> *Idem, ibidem*, p. 112.

<sup>1609</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 112: “Eis aqui outra ficção que é muito do gosto dos portuguezes, e que me parece conforme ao genio italiano. É esta uma ilha encantada, que aparece de repente para alivio e refresco de Vasco da Gama e de sua frota. Dizem que esta ilha tem servido de modelo á ilha de Armida, descripta por tasso alguns annos depois [...]. Camões, depois de se dar sem reserva á descripção licenciosa d’esta ilha, e dos gostos em que os portuguezes se engolfaram, toma o expediente de informar o leitor, estancia LXXXVIII e LXXXIX do canto IX, que toda esta ficção não significa outra cousa, mais que o gosto que um homem de bem experimenta em fazer sua obrigação. Porém, havemos de confessar necessariamente, que se uma ilha encantada, cuja deusa é Venus, e onde as nymphas fazem mil caricias aos marinheiros, depois de uma dilatada viagem, é uma allegoria, não é certamente tirada de gostos e prazeres honestos. Sei que um traductor [Manoel de Faria e Sousa, seu commentador e não traductor] de Camões pretende que neste poema, Venus é Maria Sanctissima, e Marte é evidentemente Jesu Christo: está bem, eu não o contradigo; mas confesso que se não poderia admittir semelhante cousa. Esta nova allegoria servirá para dar razão de tudo. Já não nos admiraremos que Vasco da

etc., criticando severamente a quantidade excessiva de apóstrofes, as palavras impróprias ou obscuras, os barbarismos e solecismos, a dureza das metáforas, os versos errados, a afectação das sentenças, os ditos joco-sérios e os jogos pueris de palavras.

Outra manifestação, muito embora de carácter mais prático, mas imbuída do mesmo espírito, por se deter sobre os conceitos e alternativas que se oferecem ao poeta épico, encontra-se nos textos de Domingos da Silva Teles<sup>1610</sup>, relacionados com a composição do seu projectado poema a *Brasileida*.

Integrada no programa da Academia dos Renascidos<sup>1611</sup>, equivalente da Real Academia da História em terras brasílicas, mais concretamente na Baía, a *Brasileida* seria considerada um contributo de relevo para a composição da história geral do Brasil, que abarcaria todas as modalidades literárias. Além da história propriamente dita, que contou com as *Memórias de S. Vicente*<sup>1612</sup>, de Frei Gaspar da Madre de Deus, e a *História Militar do Brasil*<sup>1613</sup>, de D. José Mirales, obras que acabaram por ficar concluídas, e os *Desaggravos do*

---

Gama em uma tempestade invoque a Jesu Christo, e que Venus o venha soccorrer: Baccho e Nossa Senhora se acharão junctos com toda a naturalidade”.

<sup>1610</sup> Desconhecem-se os dados referentes à data e ao local de nascimento e morte do P.<sup>o</sup> Domingos da Silva Teles. Foi capelão de Guaíba, poeta e membro da Academia Brasílica dos Renascidos. Deixou poemas dispersos em volumes de outros autores, como João Borges de Barros, na *Relação panegírica...* (Lisboa, 1753), e Francisco Calmon, na *Relação das Faustíssimas Festas...* (Lisboa, 1762). Quanto à composição da *Brasileida*, as opiniões dividem-se: enquanto alguns críticos defendem que o poeta terá composto um poema sobre o descobrimento do Brasil, desconhecendo-se actualmente o seu paradeiro, e do qual se conhece apenas o esboço publicado por J. Lúcio de Azevedo, outros acreditam que o autor não terá passado dessa fase de planificação da epopeia.

Sobre este poeta, veja-se J. Lúcio de Azevedo, “Academia dos Renascidos. A Historia. ‘Desaggravos do Brasil’ e o poema ‘Brasileida’, in: *Revista da Lingua Portuguesa. Archivo de Estudos Relativos ao Idioma e Litteratura Nacionaes*, Nº 19, Anno IV, Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, Setembro de 1922, pp. 85-95; e Pedro Calmon, *História da Literatura Baiana*, Salvador, Prefeitura Municipal, 1949, p. 65.

<sup>1611</sup> Sobre organização, membros, e actividade da Academia Brasílica dos Renascidos, veja-se João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVI e XVII*, loc. cit. pp. 117-120, assim como o artigo de J. Lúcio de Azevedo, *A Academia dos Renascidos da Bahia e o Seu Fundador*, in *Revista da Lingua Portuguesa. Archivo de Estudos Relativos ao Idioma e Litteratura Nacionaes*, Nº 14, Anno III, Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, Novembro de 1921, pp. 17 –29.

<sup>1612</sup> Frei Gaspar da Madre de Deus, *Memórias para a Historia da Capitania de S. Vicente, hoje chamada de S. Paulom, do Estado do Brasil*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1797.

<sup>1613</sup> D. José Mirales, *História Militar do Brasil*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1900.

*Brasil e Glorias de Pernambuco*<sup>1614</sup>, de D. Domingos do Loreto Couto, reduzida a um só tomo, não obstante o ambicioso plano aí apresentado<sup>1615</sup>, o poema épico não passou de umas linhas gerais que o autor delineou, expostas na carta e seus anexos, dirigidos ao Presidente da Academia, o Desembargador José Mascarenhas Pacheco. Essa missiva, hoje conservada no Códice 630 da Biblioteca Nacional de Lisboa, datada de 23 de Outubro de 1759<sup>1616</sup>, não só revela a intenção de Silva Teles compor um poema sobre a descoberta da Terra de Vera Cruz, como pede conselhos ao destinatário, visto como um poeta mais experiente perante as dificuldades da empresa e as exigências da crítica, acerca da teia do poema, revelando as suas dúvidas, razões e temores<sup>1617</sup>. É aí que trata de aspectos de ordem teórica, onde necessariamente não escapa aos ensinamentos de Tasso, seguindo-o ou evitando cair nos aspectos que, ao tempo, maiores censuras lhe tinham acarretado. Questiona-se, assim, sobre a natureza do assunto e a escolha do título, expõe as perplexidades relacionadas com a eleição

---

<sup>1614</sup> D. Domingos do Loreto Couto, *Desaggravos do Brasil e Glorias de Pernambuco. Discursos Brazílicos, Geographicos, Dogmaticos, Belicos, Apologeticos, Moraes e Historicos. Repartidos em oito livros, nos quaes se descrevem o descobrimento do Brazil e conquista das Capitania de Pernambuco, com varias noticias Historicas e Geographicas do mesmo Paiz, memorias dos seus primeiros habitadores, acçoens illustres de seus naturaes, sem razão de varias calumnias nascidas de menos verdadeiras noticias, e outras couzas dignas de attenção:- Tomo 1º Offerecido á sempre Augusta e Fidelissima Magestade de El Rey D. Jozé I, Nosso Senhor, por mão do Exmo. Senhor Sebastião Jozé de Carvalho e Melo, do Concelho de Sua Magestade e seu Secretario de Estado da Repartição dos Negocios do Reyno e Mercês, oriundo de Pernambuco, por seu Autor D. Domingos do Loreto Couto, Presbitero profeço da Ordem do Principe do Patriarcha S. Bento, na Congregação de Santa Maria de Crudacio da Diocezi vivarience no Reyno de França, natural do Recife de Pernambuco, e Vizitador Geral que foy d'este Bispado*. Foi editado no Rio de Janeiro, nos Annaes da Bibliotheca Nacional, em 1904.

<sup>1615</sup> Sobre este aspecto, veja-se J. Lucio d'Azevedo, "Academia dos Renascidos. A Historia. 'Desaggravos do Brasil' e o poema 'Brasileida', *loc. cit.*, p. 86: "A obra intitulava-se *Desaggravos do Brasil e Glorias do Pernambuco*, constando de oito livros, que tratavam do descobrimento e conquista da terra, dos primitivos habitadores, do dominio e expulsão dos hollandeses; descrevia as povoações notaveis com seus monumentos, as aldeias da catechese, e em esquema aquelle organismo de onde irradiava a vida colonial, o engenho do açúcar; dava noticia dos governadores e principaes magistrados, dos pernambucanos illustre nas armas, letras, virtudes, e por serviços á patria e religião, não esquecendo muitas donas e donzelas de quem se referiam louvaveis acções, algumas com sacrificio das vidas; e por fim fazia o relato das pestes famosas e das guerras interiores, a dos Mascates e a dos Palmares."

<sup>1616</sup> Cod. 630 da Biblioteca Nacional de Lisboa, pp. fol. 140-145, transcrita por in J. Lucio d'Azevedo, "Academia dos Renascidos. A Historia. 'Desaggravos do Brasil' e o poema 'Brasileida', *loc. cit.*, pp. 89-90. As citações da Carta e respectivos anexos aqui enunciados seguem a lição da responsabilidade de J. Lúcio d'Azevedo aqui referida.

<sup>1617</sup> Cf. J. Lucio d'Azevedo, *op. cit.*, p. 88.

do herói e os embaraços na ordenação da obra, ao embora não omite a vantagens resultantes da alteração da verdade histórica.<sup>1618</sup>.

Consciente da complexidade que a composição de uma epopeia implica, não esconde o facto de ter procurado informar-se sobre os respectivos códigos junto de pessoas abalizadas<sup>1619</sup>, tentativas que se saldaram por um redundante fracasso, tendo em conta a insuficiência dos conhecimentos que encontrara. Daí a exposição dos aspectos a seu ver mais problemáticos, apresentados de acordo com a sua natureza. E começa pela “fábrica do poema”, onde trata de esboçar a diegese, pondo em relevo alguns aspectos dignos de registo. E o primeiro é, sem dúvida alguma, o tipo de maravilhosa adoptar.

Se, por um lado, se mostra sensível ao uso de um maravilhoso cristão, numa linha marcadamente tassiana, com o aparecimento de S. Tomé em sonhos a Pedro Álvares Cabral, não rejeita, por outro, o recurso a entidades alegóricas moldadas segundo o modelo da mitologia pagã: assim, a figura da ninfa, que inicialmente aparece e se dá a conhecer, depois, como a Imortalidade, acaba por introduzir o herói no alcáçar do Futuro, sendo a personagem representada sob forma simultaneamente alegórica e humana. Esta divindade tem ainda a função de anunciar ao Descobridor, não só o domínio dos Portugueses nas terras a descobrir, o triunfo da Fé Católica e os sucessos gloriosos que se hão-de cumprir naquelas paragens, como também o vai instruir sobre a estrutura do Orbe Terráqueo e lhe promete casamento, à semelhança do que acontecera a Tétis e Vasco da Gama. Por último, ainda o envia ao Templo

---

<sup>1618</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 88-89.

<sup>1619</sup> Domingos da Silva Teles, “Carta para o Director Perpetuo”, *loc. cit.*, p. 90: “Haverá mais de dous annos, que entrei com muito desiguaes forças na laborioza composição de hum Poema Epico sobre o descobrimento do Brazil, e posto que ha mais tempo me encarreguei deste honroso empenho, o tenho gasto em instruir-me nos preceitos desta composição, e em ler alguns Poemas Heroicos, Lartinos e vulgares. Não tenho tido athe agora a quem consultar sobre as duvidas, que occorrem em composição tão difficultoza; pois fazendo-o porvia do dito senhor Censor, a certo Mestre dessa Cidade, achei tão despropozitada a sua resposta, que me acomodei com a sua insufficiencia.”

da Ocasão, outra entidade alegórica, que Cabral leva consigo como garantia de sucesso<sup>1620</sup>. Mais próximo ainda do modelo tassiano, se mostra Silva Teles no episódio a seguir projectado, quando trata de apresentar as entidades tartáreas e fala da protecção divina mediatizada através de S. Tomé e do Anjo que o acompanha, que descem do Céu à terra, de maneira não muito diversa do que acontece na *Gerusalemme Liberata*, quando Deus envia o Anjo a Godofredo:

“Embarca-se o Cabral, e sahe da Ilha. Do que entendeo Lucifer dos episodios atendidos, dispoem a ruina dos Navegantes: invoca para ella os Numes Infernaes. Sobrevem á Armada huma furioza tempestade. Sobe o Genio tutelar da Armada a invocar o auxilio de Deos: patrocina esta supplica hum dos vinte e quatro Anciãos, que estão na prezença de Deus, que he S. Thomé (*Seguindo a opinião, que os vinte e quatro Anciãos, que vio o Evangelista S. João no seu Apocalypse, doze symbolizão os Prophetas da lei Escripta, e doze os Apostolos da lei da Graça*) representando a deos a revelação, que por ordem sua fizera ao Cabral: annue Deos á supplica: por mandado seo descem o Anjo e S. Thomé: precepitão-se os Numes infernaes: aplaca-se o tormenta.”<sup>1621</sup>

Depois da descoberta do Brasil, dos primeiros constactos com os Índios e as suas antigas tradições, impõe-se outro episódio em que o maravilhoso parece seguir o modelo tassiano, graças à introdução da figura de um Mago, que conduz Cabral às profundezas

---

<sup>1620</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 90-91: “Poem-se Pedro Alvares Cabral navegando, Entre N., e N.: formo Episodio sobre a terra Austral, e Ilha de Atlante, aonde estava o Ofir de Salomão, na opinião favoravel ao meu assumpto. No outro dia aportão na Ilha Antilia encoberta, que por favor de Deos se lhe patenteou, sendo aqui recebido de huma Nimpha com toda affabilidade. Formo episodio entre ella, e o Cabral, em que este lhe expoem desde o principio esta empreza; e, como estando ainda em Portugal, lhe apparecera em sonhos hum varão sancto, que lhe disse ser S. Thomé, e lhe revelou que elle estava destinado por Deos para descobridor de huma terra incognita, e elle o protegeria, pois tinha semeado naquella a sua doutrina. Leva-o a Nimpha á Gruta do Futuro, e intruduzido o Cabral no Alcaçar d'elle, lhe dá o Futuro a ler em hum livro, como elle estava destinado para Descobridor dessa terra: mostra-lhe o dominio dos Portuguezes naquella parte, e exaltação da Fé Catholica: guerras que havião de succeder no Brazil: serie dos Governadores: varoens famosos em letras que nelle havião de florecer.

Este Episodio quero acrescentar para expôr a criação da Academia Brasilica dos Renascidos, e lavrar mais hum elogio.

Leva-o a Nympha a huma eminencia, donde lhe mostra todo o Orbe: nelle os celestes giros: no centro o globo terraqueo; mostra-lhea terra Austral, que hade ser por elle descoberta: declara-lhe ser ella a Immortalidade, e lhe promete despozar-se com elle depois daquelle descobrimento. Para conseguir este manda ao Cabral ao Templo da Occazião, e este a leva comsigo.”

<sup>1621</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

infernais- qual velho de Ascalon, de Tasso –, com o intuito explícito de lhe mostrar quantos naturais daquela terra se tinham condenado, por não terem conhecido a palavra de Deus:

“Mostrão-lhe a gruta de hum Mago: vai vella por curiosidade. Levão este á cova da Magia, aonde se lhe mostra toda aquella terra infestada de arte tão diabolica. Desce o Mago com o Cabral ao inferno a ver a multidão de Indios, que se tinham condemnado no Brazil: sahe com elle do Inferno para a Cova da Magia: derriba Pedro Alvares o simulacro della. Expoem lhe o Mago os torpes costumes dos indios e diversidades de sua naçoens, e quem forão os primeiros povoadores. (*Neste ponto dezejo conselho para seguir a melhor opinião*).Dá lhe parte de hum notavel Indio, que manda buscar o Cabral, e acha ter vivido na lei Natural delle: sabe o que sentia da Divindade: manda-o baptizar, e morre.”<sup>1622</sup>

A diferença que distingue a acção do Mago face ao modelo tassiano, resume-se ao facto de este se consagrar à doutrinação e salvação dos Índios, enquanto o outro contribuiu para o regresso de Rinaldo, revelando os segredos das profundas regiões de onde vinha. No entanto, há no episódio uma interessante contaminação de modelos, pois o leitor facilmente reconhecerá elementos provenientes da descida de Eneias aos Infernos e, bem ao sabor dos interesses do tempo presente, uma alusão à Lei da Natureza, de marca racionalista e, mais especificamente, rousseuniana. Tudo acaba, no entanto, no êxito da doutrinação dos ameríndios, com a eliminação dos seus costumes mais bizarros e desumanos<sup>1623</sup>, de acordo com os visões iluministas. O reconhecimento do alcance desse feito, viria expresso na conclusão alegórica do episódio:

“Chega a Immortalidade, que vinha seguindo ao cabral á terra descoberta: duplica-se a alegria: despoza-se o cabral com ella. Arvora-se o Sancto Lenho da Cruz.”<sup>1624</sup>

---

<sup>1622</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

<sup>1623</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 91: “Determina o Cabral fixar naquella terra o estandarte da vida: prepara jogos, e festas que se descrevem: imitação os Indios ao seu modo, sendo a maior recepção quererem matar hum Indio em terreiro. Intercede o Cabral por elle, e livra-o.”

<sup>1624</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

Deste modo, sem se deter muito na questão do maravilhoso, opta Silva Teles por conciliar um maravilhoso cristão, considerado no plano da intervenção dos Santos e Anjos, e na dos magos, com um maravilhoso de teor alegórico, que concebe de acordo com os modelos mais austeros da mitologia clássica. O facto de os Numes infernais se identificarem com os deuses greco-latinos do Hades não se torna significativo, porque o próprio Tasso adoptara essa solução para a sua caracterização. E quando confessa ter pedido conselho a um Mestre sobre este recurso, mais perplexo admite ter ficado perante o conselho de uma recusa taxativa da aplicação de tal género de ficções:

“[...] Na verdade não sei como aquelle Mestre consultado pretendia capacitar-me que não uzasse de semelhantes episodios, por practcados já por todos os mais Epicos; e aonde queria, que eu descrevesse as guerras, geraçoens nobres, arvores, engenhos, e outras couzas semelhantes do Brazil, como elle aconselhava sendo certo que a Acção deve espirar (e assim pretendo) com o acto de arvorar-se a Cruz sacrosancta. Ignorava este Mestre que, desde Homero, athe o ultimo que escreveo Epopeia, nenhum se izentou destas ficçoens, ou por meio de revelaçõens, ou de sonhos, ou de almas, ou de Nimphas, ou de Magos; e sem ellas ficão os Poemas insulsos; alem de se impossibilitarem os meios para a narração das couzas futuras: queria sem duvida que eu compozesse huma historia metrica, e não poema Epico.”<sup>1625</sup>

O rigor e o respeito pela verdade, de acordo com os pressupostos da poética neoclássica, não vinham, pois, inviabilizar o uso do maravilhoso em qualquer circunstância, uma vez que Domingo da Silva Teles entendia que, de acordo com os modelos consagrados da épica, o recurso era parte constituinte do género.

As reflexões seguintes relacionam-se com o título<sup>1626</sup>, pelas apreensões sentidas quanto ao modo de o compor: hesita se deve fazê-lo derivar do nome do herói ou da acção em si, tomando como ponto de partida a designação do espaço em causa. No que se refere à

---

<sup>1625</sup> *Idem, ibidem*, p. 93.

<sup>1626</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 91 –92.



primeira hipótese, admite a aspereza para título de epopeia, razão suficiente para a rejeitar<sup>1627</sup>; no que se relaciona com a segunda, que acaba por adoptar, não o faz sem expor as perplexidades que tal designação implica<sup>1628</sup>.

Depois, ao abordar a natureza e características do herói, não só refere as várias alternativas que se lhe deparam, como vai adiantando os motivos pelos quais as vai rejeitando. Se D. Manuel podia ser o herói porque a ele se deve a iniciativa da viagem, o certo é que a descoberta se fez por mero acaso, incongruência suficiente para não fazer do monarca o protagonista da epopeia<sup>1629</sup>. Diogo Álvares, apenas chega ao Brasil em 1549, sem a menor intenção de o descobrir, mas antes com a ideia de procurar interesses naquele território. Por conseguinte, não só é demasiado tarde para a acção que se pretende cantar, como a figura não se enquadra no conjunto de traços preconizados para um herói deste tipo<sup>1630</sup>. Perante este panorama, seria Pedro Álvares Cabral quem melhor se harmoniza com os aspectos já enumerados para um herói épico:

“A Pedro Alvares Cabral, na minha opinião, compete mais esta heroicidade, porque com effeito descobriu a terra, conservou com os indios o character de Heroe, pois os teve dependentes das suas dadas, tomou posse pela coroa de Portugal, e mandou daquelle descobrimento avizo ao Monarcha, começou a introduzir a Fé arvorando a insignia da Cruz, e mandando celebrar o Sancto Sacrificio da Missa, attendendo os Indios com reverencia a todos os ritos orthodoxos sem se opporem a elles, antes festejando aquelle acto com bailes a seu modo, no que se faz evidente o respeito, com que o tratarão.”<sup>1631</sup>

---

<sup>1627</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 91.

<sup>1628</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 91 –92: “Da acção; porque no título Brasileida (ainda que suave) acho a incoherencia de não ser posto logo o nome Brasil á terra descoberta, (e a Acção só se canta, athe aquelle descobrimento) sim o de Santa Cruz, da qual denominação não sei, que titulo se possa derivar, que seja proprio deste Poema. Comtudo me tenho athe agora accomodado com o de Brasileida, porque a terra, que existe deste nome, he com effeito aquella mesma, que com effeito se canta, ainda que então diversamente denominada.”

<sup>1629</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 92.

<sup>1630</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 92.

<sup>1631</sup> *Idem, ibidem*, p. 92.

Na pessoa de Álvares Cabral concentram-se, assim, os traços essenciais do herói épico, se atendermos às características que o autor poderia beber na teoria tassiana: um homem de armas, com domínio sobre as novas terras e seus habitantes; notabiliza-se, simultaneamente, pela sua magnanimidade e religiosidade, iniciando de imediato a propagação da Fé Cristã entre as populações indígenas. Tanto bastaria para que pequenos senões, que eventualmente lhe pudessem ser apontados passassem despercebidos ou menosprezados, desde que fosse respeitado o princípio inabalável da verosimilhança<sup>1632</sup>.

Na mesma ordem de ideias, passa a aspectos da *dispositio*, e começar pelos inícios do poema. Declara sem rodeios pretender seguir os “corifeus da Epopeia”, referindo concretamente o caso de Tasso, para escolher um início *in medias res*:

“Nesta parte me quiz accomodar com o que seguirão Homero, Virgilio, Camoens e Tasso, corifeos da Epopeia, começando os seos Poemas do meio das Acçoens que elegerão; mas quanto para mim em descobrir o meio da que escolhi para o meu Poema he couza difficulতোza; porque esta Acção (fallando com todo o rigor) tem ao mesmo tempo principio, meio e fim, quando depois da tempestade foi de improvizo descoberto a terra. Para emmendar este defeito da Acção me foi preciso desfiguralla com huma ficção poetica, fingindo que fôra revelado a Pedro Alvares Cabral estando em Portugal, a empreza para que Deos o destinava, e que partio sciente della; e assim fiz meio da Acção, medindo a duração della desde que sahio Pedro Alvares de Portugal athe arvorar a sancta Cruz no Brazil, pondo-o navegando antes da tempestade, e aportando na Ilha Antilia, aonde o introduzo no Alcaçar do Futuro, para poder formar Episodio dos successos do Brazil, guerras, varoens eminentes delle, e outras particulares.”<sup>1633</sup>

Os episódios de natureza ficcional tornam-se, deste modo, funcionais, na medida em que só com eles se torna viável o início *in medias res*<sup>1634</sup>.

---

<sup>1632</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 93: “Na heroicidade do Cabral só dous defeitos descubro; o primeiro não reluzir nelle toda a grandeza necessaria para Heroe; o segundo ser a Acção casual; pois tambem não sahio a descobrir o Brazil: mas como os não posso emendar, houve athe agora de accomodar-me com o Heroe, em que acho menos inverosimilidades.”

<sup>1633</sup> *Idem, ibidem*, p. 93.

<sup>1634</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 93. Perante as circunstâncias, pede Domingos da Silva Teles, de modo idêntico, o parecer do Presidente da Academia sobre o modo de construção do início do Poema: “Nesta parte dezejo o parecer de vossa Senhoria, e aonde julga que, com mais acerto, faça meio da Acção.”

Sobre a ordenação, propriamente dita da matéria épica, no estruturar a diegese, questiona o aspirante a poeta o seu interlocutor, acerca deste o aspecto por demais delicado na composição da obra visto que aí tinham fracassado muitos dos maiores autores, incluindo o próprio Tasso:

“Este he o maior embaraço, que encontra quem entra a escrever Epopeia, e o que mais intimida nesta composição, lendo a cada passo nos Authores que nella se perderão os mais Epicos. Acho ao Camoens criticado nesta parte, e que só em melhor ordem o vence Homero nos seus Poemas, e tendo feito todo o esforço, para conhecer aonde se imputa o tal defeito, a esta grande Epico, o não posso conseguir: só se foi na Proposição, por propôr nella todos os Luzitanos, devendo só propôr o Heroe de Acção. Leio que Torcato Tasso, conseguindo pello seo Poema tantos louvores, se perdera na Ordem delle, se bem que outros entendem o contrario. Não o pude averiguar, por não ter a fortuna de descobrir este tão applaudido Poema. Dos mais criticados por falta de Ordem estão os livros cheios, mas não de preceitos necessarios para acertar com essa ordem; pois nem os acho nos Preliminares do Excellentissimo Conde de Ericeira á sua *Henriqueida*, nem no Apparato de Ignacio Garcez á *Luziada*, que são os porque me regulo, nem nas artes Poéticas, que tenho visto, sendo sem duvida que os dão para as mais partes da Epopeia.”<sup>1635</sup>

Apesar dos conhecimentos teóricos que mostra possuir, mesmo aqueles que mais o aproximam dos de Tasso, muito possivelmente adquiridos, como admite, nas várias *Artes Poéticas* citadas nos “Preliminares” do Conde de Ericeira à *Henriqueida*, ou no “Apparato preliminar á *Lusiada* de Luis de Camões...”, de Ignacio Garcês Ferreira<sup>1636</sup>, Domingos da Silva Teles revela, com exemplar humildade nunca ter lido a *Gerusalemme Liberata*, lacuna, que reconhece e lamenta, na medida em que afirma tratar-se de uma obra polémica, por merecer os mais altos louvores a par das mais cerradas críticas. Muito particularmente, no que se refere à epopeia tassiana, denuncia-se a ordenação dos acontecimentos da diegese como o

---

<sup>1635</sup> *Idem, ibidem*, pp. 93-94.

<sup>1636</sup> Luis de Camões, *Lusiada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barretto, ilustrados com varias e breves notas por Ignacio Garcez Ferreira, Tomo I: Nápoles, na Officina Parriniana, 1731; Tomo 2: Roma, na Officina de Antonio Rossi, 1732.

aspecto mais débil do poema. No entanto, abstém-se de comentar, tendo em conta as circunstâncias e o receio de incorrer no mesmo risco na composição da *Brasileida*,

Nas partes relacionadas com a dicção, a que chama a sentença e a ‘quantidade accidental’, apenas mostra alguma indecisão quanto à última, na medida em que, para ampliar a fábula, com o objectivo de a ornamentar, recorre à introdução de episódios, não possuindo, portanto, a noção exacta da proporção e extensão da fábulas<sup>1637</sup>.

Por último, aborda a questão da verosimilhança, julgando justificar-se a alteração da verdade histórica, para engrandecer o feito cantado, ou seja, o descobrimento do Brasil. A seu ver, o seu carácter accidental retira-lhe boa parte da sua grandiosidade e a inserção de um diálogo aberto entre descobridores e índios, se, por um lado, podia justificar-se graças à ficção poética, representava, por outro, uma grave infracção ao princípio da verosimilhança, dada a nula probabilidade de que os dialogantes se pudessem entender<sup>1638</sup>.

É por se sentir enredado em todas estas perplexidades que Silva Teles pede o parecer do Presidente da Academia Brasílica dos Renascidos. Aparentando embora dominar a generalidade dos códigos poéticos referentes à composição do poema épico, a partir da doutrina tassiana, manifesta igualmente flagrantes fragilidades decorrentes do seu total desconhecimento da *Gerusalemme Liberata*, e do facto de manipular os ensinamentos do modelo italiano apenas por via indirecta.

De terras igualmente brasileiras, surge, em contraponto, um texto mais orientado para uma epopeia hagiográfica.

Tal como acontece no “Prólogo” redigido por Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, a anteceder o *Virginidos*, ou em tantos outros, também Frei Manuel de Santa

---

<sup>1637</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 94.

<sup>1638</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 94.

Maria de Itaparica<sup>1639</sup> redige o “Prologo. A quem ler” que imprime em paratexto aos poemas *Eustachidos. Poema Sacro e Tragicomico, em que se conteem a Vida de S.to Eustachio Martyr Martyr, Chamado antes Placido, e de sua Mulher, e Filhos*<sup>1640</sup>, e, *Descrição da Ilha de Itaparica, Termo da Cidade da Bahia*<sup>1641</sup> –, justificando o motivo da composição do primeiro e, que em tudo faz lembrar os motivos invocados pelo primeiro Poeta:

“Saberás, que lendo eu nos meus primeiros annos a Vida de Santo Eustachio, e considerando os períodos admiraveis della, tive hum grande desejo de a escrever em livro particular, e em metro, cuja cadencia, e consonancia causa mais deleitação aos Leytores.”<sup>1642</sup>

Assim, não será descabido sublinhar a importância de alguns aspectos desta pequena declaração, por se tornarem significativos para o conhecimento da evolução da teoria relativa ao poema épico neste período. Se o pendor pedagógico e moralmente edificante da epopeia já se vinha acentuando em tempos anteriores, como se pode ver no Prólogo de Barbuda e Vasconcelos, esse aspecto acentua-se, porque, de entre todos os géneros existentes, o épico

---

<sup>1639</sup> Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica nasceu na vila do seu apelido, a ocidente da cidade da Baía, em 1704. Professou em 1720 na Ordem Franciscana da província de Santo António do Brasil, no convento de Paraguaçu, dedicando-se, mais tarde, ao púlpito. Da sua produção poética, são conhecidos os poemas *Eustachidos* e a *Descrição da Ilha de Itaparica*, publicados juntos, em 1769. É considerado um precursor do nativismo literário na literatura brasileira. Não há qualquer informação segura sobre a data da sua morte, possivelmente ocorrida depois de 1768, já que, nesse mesmo ano, tinha pronto para impressão um conto heróico sobre as festas que se realizaram na Paraíba, celebrando o casamento dos Príncipes de Portugal e de Espanha.

Sobre Fr. Manuel Itaparica, veja-se F. A. Varnhagen, *Florilégio da Poesia Brasileira*, Vol. I, Rio de Janeiro, 1987 (1ª ed.: 1946), pp. 197-201; F. A. Varnhagen, “Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica”, in: *Revista do Instituto Histórico*, X, pp. 240-244; F. A. Varnhagen, *História Geral do Brasil*, Vol. IV, p. 90; Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a Poesia Brasileira*, Rio de Janeiro, MEC-Departamento de assuntos Culturais, Programa Especial UFF-FCRB, 1973, pp. 110 e ss.; Ariel Castro, “Movimento academista e processo político-cultural no Brasil Colónia”, in: Sívio Castro (Dir.), *História da Literatura Brasileira*, Vol. I, Lisboa, Alfa, 1999, pp. 339-376; José Roberto Teixeira Leite, “A Tópica ‘natureza’ na literatura brasileira entre o neoclassicismo, arcadismo e romantismo”, in: *idem ibidem*, pp. 369-388; Ronaldo Menegaz, “Itaparica ou Camões no Brasil Colónia”, in: *Brasil e Portugal: 500 Anos de Enlaces e Desenlaces*, Vol. 2, Rio de Janeiro, Real Gabinete de Leitura, 2000, pp. 300- 307.

<sup>1640</sup> Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica, *Eustachidos. Poema Sacro e Tragicomico, em que se conteem a Vida de S.to Eustachio Martyr Martyr, Chamado antes Placido, e de sua Mulher, e Filhos*, 1769, pp. 1-103.

<sup>1641</sup> Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica, *Descrição da Ilha de Itaparica, Termo da Cidade da Bahia*, in: *Eustachidos*, *loc. cit.*, pp. 105-128.

era o género mais adequado a cantar o tipo de heroísmo representado pelo martírio dos Santos – o que representa, de certo modo, um passo em frente na senda aberta por Tasso, ao defender um herói modelar em termos de virtudes religiosas proposto ao leitor. Por outro lado, este tipo de poemas representa um género híbrido, resultante da contaminação da hagiografia com a epopeia. Em termos formais, o metro, muito particularmente a oitava rima e o verso heróico, formas de eleição da epopeia, tornam-se a forma de expressão mais adequada à transmissão do conteúdo que se pretende exaltar pelo canto. Para além deste aspecto, e em simultâneo com ele, representam estas formas uma fonte de deleite, conjugando-se deste modo, o *docere* com o *delectare*.

Outro aspecto há porém que considerar ainda num poema desta natureza: assumindo uma atitude pouco comum na épica, o autor omite a sua identidade. Constitui este procedimento um paradoxo, na medida em que, ao optar pela composição de uma epopeia, ele procura de certo modo o reconhecimento público dos seus dotes, como aliás se pode verificar nas lições proferidas por Inácio da Silva Valadares, na Academia dos Generosos<sup>1643</sup>, e deseja quase elevar-se a uma condição que se aproxima da do próprio herói. Neste caso, porém, tal facto não se verifica, optando o poeta por se manter no anonimato, por questão de modéstia própria e com o objectivo de, deste modo, maior projecção trazer ao protagonista do poema. Além disso essa omissão constitui motivo de reflexão sobre a natureza destes poemas de tema exclusivamente religioso, uma vez que o desconhecimento de identidade pode não significar um capricho do autor, mas inserir-se na própria tradição hagiográfica, onde não eram raras tais omissões de identidade. E nesse caso, este seria mais um argumento a favor da tese

---

<sup>1642</sup> Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica, “Prologo. A quem ler”, p. [3], in: *Eustachidos, loc. cit.*, pp. [3]-[4].

<sup>1643</sup> Vide supra 363-379.

segundo a qual a chamada “epopeia hagiográfica”, como é vulgarmente denominada, não se deve entender como um sub-género épico, mas como hagiografia epicizada.

No entanto, essa omissão do nome do autor poderá ter em vista uma estratégia de encenação, na medida em que o poeta não se identifica, mas de imediato acrescenta, no mesmo volume, outro poema, também ele de natureza épica, a *Descrição da Ilha de Itaparica, Termo da Cidade da Bahia*<sup>1644</sup>, em que, na realidade, procede à exaltação da sua pátria, mas, como ele mesmo adianta, “sendo esta huma pequena Ilha, com pouca, ou nenhuma literatura, com muita facilidade, se quiseses, podes vir em conhecimento do Author”. Tudo não passava, pois, de um jogo de aparências tão ao gosto barroco, que ainda persistia, apesar de novos ventos trazerem novos conceitos e paradigmas. E neste contexto, Tasso surgia como um simples precursor, que abrisse caminho a um novo tipo de herói e de épica, de que *Eustachidos* era um exemplo.

De qualquer modo, neste percurso durante o qual assistimos à valorização da epopeia camoniana, traduzida na preocupação de preparar edições comentadas, com longos textos introdutórios a fim de se explicar ao leitor os códigos que haviam justificado a sua composição e tornavam mais fácil a sua leitura, e perante o vivo interesse de autores e críticos pela produção de textos teóricos a ele respeitantes, Torquato Tasso consolida o seu lugar como modelo a seguir no âmbito das letras portuguesas, não só como teorizador, mas também como poeta de méritos reconhecidos. E a *Gerusalemme Liberata* continuava como um paradigma para todos quantos queriam estabelecer os princípios de poética implícita, mesmo sem terem acesso directo aos *Discorsi*. Por outro lado, acentua-se neste período, o conhecimento mediatizado da teoria tassiana do poema épico, graças à sua popularidade,

---

<sup>1644</sup> Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica, *Descrição da Ilha de Itaparica, Termo da Cidade da Bahia*, loc. cit., pp. 105-128.

dando origem a uma sistematização simplificada. Por conseguinte, sem constituir já um modelo em competição com o camoniano, assiste-se em Portugal, no período do neoclassicismo, a uma permanência e consolidação do conhecimento da figura e da obra do Poeta Italiano.



## XI

### O canto do cisne na recepção portuguesa da teoria tassiana do poema épico

Uma das expressões mais flagrantes da crise das letras em Portugal na segunda metade do século XVIII é, sem dúvida, a que José Correia de Melo e Brito d'Alvim Pinto<sup>1645</sup> apresenta na “Advertencia”, que serve de prólogo ao seu poema épico *Joanneida, ou a Liberdade de Portugal defendida pelo Senhor Rey D. João I*<sup>1646</sup>.

“O nome de Poeta, que fez immortal a fama de Homeros, e dos Virgilios, faz hoje vergonha a engenhos de bem inferior ordem. Coroavam-se algum dia os Petrarcas no Capitólio; falta hoje pouco para serem apedrejados nas ruas os que se applicaõ á Poesia.

Naõ sei se he desgraça da mesma arte, que tem cahido em descredito, ou se he castigo do abuso, que della fazem alguns dos seus Professores. He certo, que muitos se servem della para fins insignificantes, e talvez nocivos mas isto prova sômente a corrupçaõ dos homens.”<sup>1647</sup>

---

<sup>1645</sup> José Correia de Melo e Brito d'Alvim Pinto, Fidalgo da Casa Real, nasceu em Coimbra. Foi morgado dos Alpoens, de Coimbra, de Sinde e de Carreira, em Viana. Pertenceu à Academia Litúrgica de Coimbra, assim como, temporariamente, à Academia Real das Ciências de Lisboa. Além de um *Elogio do Sr. Joaquim José Leitão de Sousa* (1761), conhecem-se de sua lavra uma *Dissertação* sobre “Se o primeiro bispo de Évora foi S. Mancio?” e o poema épico intitulado *Joaneida ou a Liberdade de Portugal, defendida pelo sr. rei D. João I* (1782). Desconhecem-se as datas do seu nascimento e morte.

<sup>1646</sup> José Correia de Melo e Brito d'Alvim Pinto, “Advertencia”, in: *Joanneida, ou a Liberdade de Portugal defendida pelo Senhor Rey D. João I. Poema Epico*, Coimbra, na Real Officina da Universidade, 1782, pp. xi-xvi.

Perante tal situação, não reconhece o Poeta que se encontra num período em que se esgotam os modelos e os paradigmas literários do seu tempo. Persiste, em contrapartida, no culto dos mesmos valores e, pelo que respeita à função da literatura, no fim edificante e moralizador da Poesia, muito particularmente da poesia épica, por ele ainda considerada o género mais nobre da produção literária:

“Assim os dons das Musas, que pôdem ser inuteis, e talvez perniciosos, dispensados a genios leves, e coraçõens corrompidos, que se aproveitem delles para lisonjear a ociosidade, ou para adular o vicio, serão sempre interessantes, e proveitosos cada vez, que se unirem ahum espirito solido, e hum coração honrado, que os applique ao seu verdadeiro destino, que he celebrar a virtude, immortalizar as acçoens illustres, ministrar exemplos aos Principes, e documentos aos Póvos.”<sup>1648</sup>

Remetendo para os “sábios” a distinção entre Poetas e Versejadores, não atenta em expor, por mais breve e sucinto que fosse, um conjunto de regras e princípios a que o Poeta deve submeter-se para alcançar um nível mínimo de perfeição, se pretende, como ele, compor um poema épico. No entanto, não só reconhece a existência de um conjunto de códigos que urge respeitar e cumprir – que partilha com uma elite intelectualmente esclarecida –, como declara ter actuado de modo a segui-los fielmente:

“Eu não pertendo [sic] escrever hum Prologo para desculpar os defeitos do meu Poema, e menos ainda para fazer ostentação das regras, e dos exemplos, que segui na composição delle: os doutos sabem bellamente estes exemplos, e estas regras, e pella lição do Poema he, que haõ de julgar se eu os observei, ou não; e os que os ignoraõ, não entenderiaõ o que lhes dissesse sobre o uso delles.”<sup>1649</sup>

Contudo, perante a situação de crise das letras que grassava ao tempo, considera desnecessário tecer longas considerações sobre o assunto, consciente de que a maior parte dos seus leitores ignoraria as questões de que estaria a tratar. Resta saber se ignorariam mesmo ou

---

<sup>1647</sup> *Idem, ibidem*, pp. xi-xii.

<sup>1648</sup> *Idem, ibidem*, p. xii.

se se encontravam completamente desmotivados perante um tipo de literatura que se havia esgotado e de que o próprio Poeta tece a ladainha da crise. Tal panorama, no entanto, não o desmotiva de compor mais um poema épico de acordo com os modelos e o gosto neoclássicos.

Menos dramático, mas assumindo uma atitude diferente, Francisco de Paula Medina e Vasconcelos<sup>1650</sup> esforça-se por se adaptar aos novos tempos. No “Prólogo” que antepôs ao poema *Zargueida, Descobrimento da Ilha da Madeira*<sup>1651</sup>, admite o poeta serem já mais que maduros os tempos para a composição de uma epopeia sobre aquela matéria. É verdade que tinha consciência de que o gosto tinha evoluído e que os códigos literários tinham mudado. O poema épico dificilmente ocupava algum espaço no vasto leque das opções estéticas em termos genológicos. Mesmo assim, tal facto não o desencorajou. Apesar das dificuldades a enfrentar, invoca a seu favor o grande peso da tradição épica, que, a seu ver, tanto contribuíra para o intimidar na empresa a que se propunha, como para o esclarecer nas dúvidas suscitadas pela escrita<sup>1652</sup>. Não esconde, por isso, a filiação no modelo camoniano, que refere reiteradas vezes, quer no texto do Prólogo, quer no poema em tercetos que o antecede, a desempenhar as

---

<sup>1649</sup> *Idem, ibidem*, p. xi.

<sup>1650</sup> Francisco de Paula Medina e Vasconcelos nasceu na Ilha da Madeira, na cidade do Funchal, em 1768. Aos vinte anos de idade veio para o Continente, a fim de frequentar a Universidade de Coimbra, onde, na realidade, se matriculou. Preso por crimes, de que sempre se confessou inocente, foi solto ano e meio depois e expulso da Universidade. Em 1793 já se encontra na Madeira a desempenhar as funções de Tabelião público de notas da cidade do Funchal. Depois de várias viagens ao Continente, foi perseguido e preso em 1823, desta vez acusado de partidário de ideias constitucionistas. Degredado para Cabo Verde, pouco tempo sobreviveu, tendo falecido na Ilha de S.Tiago, em 1824. Da sua produção literária, além dos volumes de *Poesias líricas* (1793 e 1797), incluindo sonetos, odes, epístolas, idílios, quadras e motes glosados, legou-nos umas *Sextinas elegíacas ao memorável estrago da cidade do Funchal* (1805) e uma *Elegia à deplorável morte do grande e incomparável Manuel Maria de Barbosa du Bocage* (1806), além de outros poemas que ficaram dispersos. As suas experiências de maior fôlego, muito embora não muito conseguidas, são dois poemas épicos: *Zargueida, Descobrimento da Ilha da Madeira* (1806) e *Georgeida* (1819).

Sobre a vida dramática deste poeta, veja-se de Álvaro de Azevedo, *A Madeira*, Funchal, Typ. da Madeira, 1857.

<sup>1651</sup> Francisco de Paula Medina e Vasconcelos, “Prologo”, in: *Zargueida, Descobrimento da Ilha da Madeira, Poema Heróico*, Lisboa, na Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1806, pp. [9]-[10].

funções de dedicatória<sup>1653</sup>, ao mesmo tempo que cita os Poetas que tinham maior ascendente sobre ele e dos quais cita alguns versos ao longo do Poema e que explicitamente assinala<sup>1654</sup>.

Se a enumeração dos autores que maior impacto sobre ele exercem abarca um amplo arco de tempo, do Renascimento, ao Barroco e ao Neoclassicismo, até ao Pré-Romantismo – que prova a consciência que tem da tradição épica portuguesa –, não deixa de ser significativa também a constante referência a Horácio, mas já não a Aristóteles, nem a qualquer outro teorizador recente do poema épico. Ainda imbuído de uma formação de feição marcadamente neoclássica, no discurso poético de Medina e Vasconcellos vislumbram-se, no entanto, certos traços que anunciam já o gosto romântico, com a preferência que parece dar à Imaginação e ao engenho, em detrimento da “arte”, assim como a um tipo de inspiração que advem do contacto directo com a natureza selvagem e o espaço que pretende exaltar<sup>1655</sup>.

---

<sup>1652</sup> *Idem, ibidem*, p. [9]: “Emprehender hum Poema Epico no Seculo XIX., em que as Luzes, e os Exemplos são tão capazes de intimidar, como de esclarecer, fóra sempre huma grande animozidade, ainda quando este se não ordenasse, e compozesse no curto espaço de quatro mezes.”

<sup>1653</sup> Francisco de Paula Medina e Vasconcellos, “Dedicatoria”, in: *idem, ibidem*, pp. [3]-[8]. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte excerto retirado da p. [5]:

“[...] Entrei na Sacra Selva da Poezia,  
Onde o Grande Camões foi coroado;  
Tanto enredada a achei, tanto sombria,  
Que, a não ser sua Luz brilhante, e clara,  
No Laberyntho seu me perderia.  
Oh! Maravilha mais, que todas, rara!  
Oh! Milagre do Ceo mais, que Divino!  
Feliz o Vate, a quem Camões ampara,  
Ao preceito faltei do Venozino [...].”

<sup>1654</sup> Francisco de Paula Medina e Vasconcellos, “Prologo”, *loc. cit.*, p. [10]: “Os versos que se encontram cedilhados são pela maior parte do immortal Camões, do Regular Gabriel Pereira de Castro, do nosso Pindaro Portuguez Elpino Nonacriense, e do Insigne Bocage.”

<sup>1655</sup> *Idem, ibidem*, pp. [9] –[10]: “[...] Logo que a Paz desceo sobre a Europa me lancei nos braços das Musas, que até alli me bafejavão mais com os favores da Natureza, do que com os dispendios da Arte ; e entrando entnao nos Bosques da Ilha, procurei nos desvios do povoado profundar o meu Assumpto, soltando as azas á minha Imaginação. Conheço que me atrevi a muito, e tambem conheço que falto ao judicioso Preceito do Divino Horácio que muito abertamente nos diz: *Carmen reprehendite, quod non multa dies, & multa litura coercuit, atque prefectum decies non castigavit ad unguem*: e em outra parte: *nonumque prematur in annum, &c.* porém revele o Púplito Respeitavel o Vôo da ousadia, pela esperança, que me fica de que nas suas reflexões

No “Prólogo” que redige para a sua segunda epopeia, a *Georgeida*<sup>1656</sup>, composta por volta de 1811, mas apenas publicada em 1819, em homenagem ao rei de Inglaterra, aliado e protector de Portugal durante o período conturbado das invasões francesas, respeita Medina e Vasconcellos o mesmo ideário, fundamentalmente de matriz iluminista, embora eivado de aspectos já românticos. Se inicia este seu texto com uma exaltação da Filantropia, representada por Jorge III, entidade inspiradora do Poema<sup>1657</sup>, logo assume a mesma atitude manifestada no Prólogo da epopeia anterior – de rebeldia perante os preceitos do poema épico, apesar de ainda reconhecer no princípio da imitação o motor da criação literária, embora imitação de obras originais<sup>1658</sup>.

Por um lado, os códigos do poema épico elaborados aos longo de séculos eram sentidos como um espartilho para a criatividade, mas, paradoxalmente, Medina e Vasconcellos sabe que, ao optar por tal género, a crítica literária será implacável na sua apreciação quanto ao cumprimento rigoroso de todas as regras. Apesar de atitudes, como as do Poeta que se esforçavam por questionar esses códigos, ainda predominava uma poética fundamentalmente normativa. Perante tais circunstâncias, compreende-se que Medina e

---

acharei depois mais fundamento, para corrigir o meu Poema, e talvez melhorallo, illustrando-o tambem com algumas Notas, que melhor disponhão a sua Inteligencia [...].”

<sup>1656</sup> Francisco de Paula Medina e Vasconcellos, “Prólogo”, in: *Georgeida, Poema*, Londres, Stephen Couchman, 1819, pp. vii-ix.

<sup>1657</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. vii: “Tendo por natureza hum Genio todo dado ás Musas, e hum insaciavel desejo de imitar de algum modo aquelles, que por suas composições originaes se tem feito recommendaveis a Posteridade, entrei na assás arriscada empreza de cantar Hum dos mais Virtuosos Monarchas do Universo, Cuja Philantropia inexcedivel o constitue Digno de milhares de Epopeas.”

<sup>1658</sup> *Idem, ibidem*, p. vii: “No seculo presente (eu o confesso) foi na verdade temeraria a minha ousadia, tanto pela dificuldade, e grandeza doi Assumpto, como por me ver obrigado a faltar em parte aos preceitos dos Legisladores Epicos: porem como o homem naturalmente ambiciona colher o fruto dos seus trabalhos na esperança de tornar mais suave a sua existencia, naó me intimou a grandeza do Assumpto, nem a murmuração dos Rigoristas, que, religiosamente adorando os preceitos Epicos, como sagrados, e por isso invioláveis, haó de austeramente descarregar sobre mim os despidados golpes da sua rigorosa critica, jurando in verba Magistri.”

Vasconcellos assumisse uma atitude defensiva quando trata de apresentar a sua nova epopeia<sup>1659</sup>.

Outra tentativa de renovação do poema épico deve-se à iniciativa do P.<sup>o</sup> Teodoro de Almeida<sup>1660</sup>, autor de um poema épico intitulado *Lisboa Destruída*<sup>1661</sup>. A epopeia pode desempenhar, a seu ver, um papel semelhante ao da História, na medida em que regista a memória dos povos<sup>1662</sup>. Por conseguinte, terá o Poeta épico de fazer do seu canto um modo de

---

<sup>1659</sup> *Idem, ibidem*, p. viii: “[...] Eu não considero o meu Poema hum Chefe d’Obra; por que para o naõ ser basta dizer que se que elle foi composto a retalhos em 1811, sendo a minha vida assás penivel, e laboriosa; e que, para o adornar de factos historicos, me foi preciso mendigallos nas Gazetas, e Periodicos, combinando humas com outras noticias, a fim de distinguir as falsas das verdadeiras. Se com effeito me enganei na narraçao de alguns factos, justifiquem me as Gazetas, e Periodicos; e se os revesti dos enfeites da Energia, advogue a minha causa a Poesia Epica.”

<sup>1660</sup> O P.<sup>o</sup> Teodoro de Almeida, Presbítero da Congregação do Oratório de Lisboa, Sócio fundador da Academia Real das Ciências de Lisboa, bem como da de Biscaia, nasceu em Lisboa em 1722. Fez o curso de Humanidades e estudou física e geometria no Colégio da Congregação do Oratório. Aos vinte e quatro anos de idade já era substituto da cadeira de filosofia e repartia o seu tempo entre os estudos teológicos e as ciências naturais. Desterrado da corte em 1760 por ordem do Primeiro Ministro, futuro Marquês de Pombal, foi obrigado a refugiar-se em França, onde permaneceu cerca de dez anos aplicado ao ensino das ciências naturais e da matemática, primeiro em Bayonne e, depois, em Auch. Regressou em 1778, retomando as suas antigas ocupações no ensino, no púlpito e no confessionário, muito embora agora se consagrasse igualmente à publicação das suas obras. Faleceu em Lisboa, em 1804. Podemos dividir as suas obras em composições de carácter científico, moral e edificante, poético e de oratória. Do primeiro grupo, refiram-se a *Recreação Filosófica ou diálogo sobre a Filosofia Natural* (1751), as *Cartas Fysico-mathematicas de Teodosio a Eugenio* (1784), o *Methodo para a geographia* (1787) e as *Institutiones Physicæ ad usum Scholarum* (1785). Do segundo, *Os estímulos do amor da virgem Maria, mãe de Deus* (1759), *Os Gemidos da Mãe de Deus afflicta* (1763), *O Tesouro de paciencia nas chagas de Jesu Christo* (1768), *O Catecismo da Doutrina Christã* (1791), as *Cartas espirituais* (1804), chegando a traduzir tratados espirituais franceses e espanhóis. A obra poética mais insigne sua é o poema épico *Lisboa Destruída* (1803) e, no que se refere à oratória, apontem-se os *Sermões* e as *Praticas*.

Sobre a vida e obra deste autor, consulte-se José Maria Dantas Pereira, “Elogio histórico”, in: *História Mem. da Academia Real das Sciencias*, 1831, Tomo XI, Parte 1<sup>a</sup>, pp. XIII-XXIV; J. S. Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade, 1953; Maria Leopoldina Azevedo, P.<sup>o</sup> Teodoro de Almeida, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1959; Bertrand de Mangerie, “Teodoro de Almeida un mystique du Coeur de Jésus”, in: *Didaskalia*, 3, 1974, pp. 363-366; Fernando Azevedo, “A piety of the enlightenment: the spirituality of truth of Teodoro de Almeida”, in: *Didaskalia*, 5, 1975, pp. 105 –132; Fernando Azevedo, *Teodoro de Almeida (1722-1804), and the Portuguese enlightenment*, Ann Arbor (Mich.), University Microfilms International / The Catholic University of America, 1975; Maria Zulmira Santos, “O feliz independente... do Pe. Teodoro de Almeida: a teoria literária como forma de cultura no século XVIII”, in: *Revista da Faculdade de Letras do Porto / Línguas e Lit.*, 1987, Anexo I, pp. 179 –191; Maria Luísa Malato Borralho, “Almeida, P.<sup>o</sup> Teodoro de”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, *loc. cit.*, Col. 169-172.

<sup>1661</sup> P.<sup>o</sup> Teodoro de Almeida, *Lisboa Destruída. Poema*, Lisboa, na Off. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1803.

<sup>1662</sup> P.<sup>o</sup> Teodoro de Almeida, “Prologo”, p. III, in: *idem, ibidem*, pp. III-VI: “Naõ he assas crível quanta falta faz na historia de huma Monarquia a memoria de varios successos, que no principio se desprezãã, ou por

atestar a veracidade dos factos e transformar o discurso épico num testemunho, confirmado pela observação directa dos acontecimentos tratados<sup>1663</sup>. A fim de se alcançar o necessário distanciamento perante a matéria abordada, depois de ter composto o poema, conserva-o durante cerca de quarenta anos sem o divulgar, segundo os critérios horacianos mais rigorosos.

Por este motivo, o Poema épico passa a ter uma função diferente, na medida em que também as características são diversificadas, tendo em conta o facto de se terem deslocado as áreas de interesse quer do poeta, quer do público leitor. Assim, passa-se a valorizar, desde que a estética neoclássica se começara a divulgar, a utilidade (os escritos úteis), a “sincera verdade”<sup>1664</sup>, assim como a defesa do Estado e da Religião, que desde sempre eram apanágio do poema épico. No entanto, ao mesmo tempo que todo o raciocínio do P.<sup>e</sup> Teodoro de Almeida se organiza em torno da refutação da declaração de Voltaire (segundo a qual o Filósofo declara que Deus nem sempre faz o melhor no governo deste mundo, servindo-se do Terramoto de Lisboa como prova da sua argumentação), remete para as “Notas e Ilustrações à cerca do artificio Poetico”, e para uma “Dissertação á cerca das circunstancias fisicas do Terremoto de Lisboa”, igualmente da autoria do Poeta, que havia proferido na Academia Real das Ciências, aqui funcionando como documento comprovativo da verdade quanto ao assunto tratado no Poema.

---

serem então notorios, ou por se não avaliar, como era justo, a futura influencia, que teriaõ, tanto no Civil, como no Moral do Estado.”

Na página V, comenta na mesma linha de ideias: “[...] Os primeiros e mais seguros fundamentos da verdade na historia, são as narrações de pais a filhos; segue-se depois a tradiçãõ de geraçãõ a geraçãõ. A certeza he provavel na sua origem, mas em cada geraçãõ vai perdendo hum grão de probabilidade, até que com o tempo se perde a verdade, e principia a fabula originada das noticias vagas e confusas da tradiçãõ popular, como se vê na historia das Origens não só das antigas Monarquias, mas ainda das modernas.”

<sup>1663</sup> *Idem, ibidem*, p. IV.: “[...] Tendo eu sido testemunha ocular, e presente a muita parte dos successos deste horroroso Terremoto, e ouvido no mesmo tempo de outras testemunhas illustres e fidedignas parte dos successos, que não presenciei pela differença dos lugares; cuidei logo depois do terrivel fenomeno em ordenar este Poema, a fim de que a minha recente memoria sem confusãõ nem dúvida me fornecesse as circunstancias mais memoraveis.”

Quanto trata de abordar questões intrinsecamente relacionadas com o poema épico, além da sua concepção e organização da epopeia, dedica algum espaço ao maravilhoso usado, que se reflecte necessariamente na invocação, na narração e descrição, em que procura proceder a uma colagem ao texto do poema tassiano, e ao fim moralizador e edificante da obra.

Quanto à concepção e conseqüente organização do poema, o autor tem plena consciência da peculiaridade desta epopeia e do facto de fugir aos códigos consagrados. Se, por um lado, essa consciência podia representar um esforço para revitalizar o género, tentando adequá-lo ao gosto e às necessidades pedagógicas da época, como explica no início, por outro lado, essa fuga aos modelos não deixa de ser sentida como um sintoma da crise que ele atravessava. Acentuando-lhe o carácter mais narrativo, o poeta encarrega-se do discurso e, automaticamente, de toda a narração, quase com o estatuto de um historiador. Quando delega essa função nalguma personagem, como é o caso de Tirso Cavalheiro e Misseno Filósofo, fá-lo apenas com a intenção de criar mais variedade e produzir “incidentes episódicos”, embora sem uma verdadeira ruptura de exposição.

Nos comentários ao poema, da responsabilidade de um suposto P. A. N. C. O.<sup>1665</sup>, outras vias de interpretação se tronam mais transparentes. Justificando esta opção de organização do poema como a tentativa de criação de “hum poema novo no seu género”<sup>1666</sup>, refere, centrando-se no exemplo particular de Tasso, entre outros, embora por via mediatizada:

---

<sup>1664</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. V.

<sup>1665</sup> “Notas e Ilustrações ao Poema Lisboa Destruída pelo P. A. N. C. O.”, in: P.º Teodoro de Almeida, *Lisboa Destruída. Poema, loc. cit.*, p. 119-247. Pelo discurso do comentário, tudo indica que o comentador se trata de um desdobramento do próprio autor.

<sup>1666</sup> *Idem, ibidem*, p. 123.



“Se ouvirmos o P. Bossu, nem a Jerusalem do Tasso, nem o Paraizo de Milton, nem os Lusíadas de Camões são verdadeiros poemas epicos: mas entre tanto elles são lidos, e estimados entre todas as nações cultas.”<sup>1667</sup>

Por outro lado, a ausência de maravilhoso, ou, como refere, a exclusão da “ficção tão applaudida”<sup>1668</sup>, vem acentuar ainda mais esse carácter peculiar do poema, até por ser relativamente curto. No entanto, se a originalidade pretende ser a marca mais evidente da obra, o discurso poético é pura imitação da natureza e aqueles passos onde eventualmente se pode estabelecer uma relação intertextual com outros poemas, não passam de meras coincidências<sup>1669</sup>, como o próprio autor refere, resultando das abundantes e profundas leituras do P.<sup>e</sup> Teodoro de Almeida, aspecto que, a seu ver, acentua esse carácter particular da epopeia<sup>1670</sup>.

No que se refere ao tratamento do maravilhoso no poema *Lisboa Destruída*, a componente ficcional aparece destituída de qualquer recurso utilizado segundo os modelos seguidos até à época. Os aspectos e as personagens fantásticas, ou outros mais verosímeis, como a influência exercida por nigromantes e feiticeiras, ou a intervenção de Anjos e Santos, introduzidas nas epopeias onde predomina um maravilhoso marcadamente cristão, estão aqui de todo ausentes. Nesta obra, toda a causa dos acontecimentos é atribuída à Vontade Divina e, assim, é levada por diante, apenas com a colaboração dos Elementos da natureza, que acabam por actuar de acordo com leis científicas, estudadas pela física então dita experimental:

---

<sup>1667</sup> *Idem, ibidem*, p. 123.

<sup>1668</sup> *Idem, ibidem*, p. 123

<sup>1669</sup> Justifica-se do seguinte modo as chamadas “coincidências”: “[...] A natureza semelhante em diversos sogeitos muitas vezes produz operações semelhantes, como se se communicassem huns com os outros; e consequentemente, que muitos lugares, que os commentadores assignalão como imitações dos authores, que tem lido, não são senão producções originaes de cada hum, frutos da sua propria fecundidade.”

<sup>1670</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 125-126.

“O OMNIPOTENTE tendo concebido grande ira contra a Cidade de Lisboa pelas suas iniquidades, detemina castigalla como nos seculos antigos fizera a outras cidades perversas, de que falláraõ os Profétas na antiga Lei, e de que trataõ as Historias Ecclesiasticas desde o Estabelecimento da Igreja Christã. Para este fim armou, como diz a Escriptura, as suas creaturas; isto he, deo ordem aos Elementos para que executassem nos habitadores de Lisboa a sua Justiça. E eis-aqui os

Actores Subalternos

Os Elementos ministros da Justiça Divina promptamente obedecem á ordem, cada hum no seu momento prescripto; cada hum na sua acção:

1º A terra com insólitos, e horríveis aballos a huns sacode de si, a outros attrahe, abrindo-lhes nas suas entranhas sepultura.

2º O mar com impeto nunca visto das suas ondas, rompe os seus antigos limites, e vem accommetter, tanto os que jaziaõ nas ruinas, como os que dellas haviaõ escapado;

3º O fogo com a fortissima actividade das suas chammas vorazes os reduzem a cinzas, e consomem as suas obras, riquezas, e possessões.”<sup>1671</sup>

Com esta intervenção da Vontade Divina e a colaboração dos Elementos da Natureza, alcançam-se os objectivos que contrariam as teses voltairianas: Deus pretende fazer-se temido e respeitado pelos prevaricadores, isto é, pelos Deístas, Ateus e Materialistas portugueses, reintroduzindo a ordem na sociedade. Como tal, a componente poética inerente ao maravilhoso da epopeia resulta do aproveitamento levado ao extremo da teoria tassiana de um maravilhoso cristão. Sem as ficções que Tasso pressupunha, e a que recorrera na *Gerusalemme*, na Lisboa destruída, é o próprio Deus que vem preencher essa função, actuando, de acordo com a mundivisão específica do momento, em consonância com os conhecimentos científicos então de vanguarda.

Não admira, pois, que no comentário tecido à estância III do Canto I, refira, a propósito da invocação dirigida ao “alto Espírito Celeste”:

*“Vinde vós, alto Espírito celeste,  
Que este caso chorais amargamente*

---

<sup>1671</sup> *Idem, ibidem*, pp. 120-121.

O poeta Christão invoca inspiração celeste com melhores auspícios do que os poetas pagaões, que só o faziam por invenção, sem nada esperarem, mais do que o desvanecimento de serem acreditados por escritores inspirados. [...] O P. Almeida judiciosamente aqui invoca o Anjo tutelar de Lisboa, que segundo as Escripturas devia ser participante do commum lamento, *Angeli pacis amare flebunt*. Isai. 33. 7. [...] o poeta, que se supõe inspirado, cheio de huma luz, e entusiasmo superior, de tal sorte se entrega ao seu objecto, que nada mais o possa distrahir: tudo o que he alheio ao seu intento, serviria de retardar o seu intento, e esfriar o seu fogo, ao mesmo tempo, que importunaria no vestibulo do poema o leitor impaciente por reconhecer a serie, e exito da empreza, para que he convidado.”<sup>1672</sup>

Declarando abertamente a entidade a quem o Poeta se dirige, o maravilhoso cristão ganha contornos mais concretos e evidencia a intervenção do Anjo como mediador da Vontade de Deus, a Ele tudo reconduzindo:

*“Dirigime de modo esta memoria,  
Que a Deos só seja dada toda a gloria.*

Aqui manifesta propôr-se o interesse da divindade, que he o mesmo da nação Portugueza, e de toda a Christandade, como quem tinha em consideração destruir com este poema o erro detestavel de Voltaire no seu poema *Le Candide* ; e deste modo podia dizer com mais justiça do que Gabriel Pereira de Castro na *Lisboa edificada*.

*.....se eu pudesse tanto  
A’ patria, ao mundo, á eternidade canto.”*<sup>1673</sup>

Por outro lado, o modo de conceber o maravilhoso e de o fazer intervir na acção visa outro aspecto da epopeia, que, ao longo dos dois últimos séculos, tinha adquirido cada vez mais importância: o fim edificante do poema. No comentário sobre a estância XXVIII do canto I – uma daquelas em que o Poeta se propõe rebater as teses voltairianas –, adiantam-se argumentos para que facilmente se aceda a esse objectivo e o leitor consiga alcançar a mensagem que outrora se tornava explícita através da Alegoria.

---

<sup>1672</sup> *Idem, ibidem*, pp. 130-131.

<sup>1673</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

“Segundo o pensamento do Author da historia dos Macabeos: Etenim multo tempore non sinere peccatoribus ex sententia agere, sed statim ultiones adhibere, magni beneficii est indicium. 2. Machab. 6. 12.

Deste modo conclue a sua proposição: (est. 28.)

Mas que amor nos não mostra castigando?

A qual provou, mostrando: 1º Que Deos quiz castigar Lisboa, para que os homens não zombassem da sua justiça. Est. 29. 30. 31. e 32.

2º Para que os bons fossem preservados da tyrannia dos malvados.

3º Para que o amor servisse de freio ao furor das paixões.”<sup>1674</sup>

Representa esta técnica de revelação do simbólico, um passo em frente em relação à estratégia usada pela epopeia barroca, na sequência do modelo tassiano, mas que, devido ao carácter hermético do discurso poético, se tornaria difícil compreender sem estes comentários.

No que diz respeito à descrição, enquanto parte integrante da epopeia, é através do comentário à sequência narrativa que descreve a paisagem urbana antes do terramoto (Canto II, est. VII), que se vislumbra a lição colhida no texto tassiano, quanto à técnica usada, muito embora contaminada por sugestões ditadas pelo princípio horaciano do *ut pictura poesis*, ainda que acentuado pelos contrastes característicos da pintura barroca.

“De Novembro contava unicamente...

Principia a descripção, discorrendo pelos bellos fenomenos, que a natureza naquelle dia offerecia aos mortaes. Saõ frequentes na Poesia semelhantes descripções, e mais livres. Humas saõ meramente episodicas, outras só episodicas no artificio, e colorido poetico, mas entranhadas com o facto, como esta em que estamos. E que pasmoso contraste do geral socego, e serenidade deste dia com o repentino sobresalto, e terriveis angustias, que se descrevem desde a Estancia 11. por diante! Isto faz parte da narraçãõ poetica huma impressãõ, como a passagem do claro ao escuro, que na Pintura he admiravel. He aqui o inverso do que com similhante artificio praticou Tasso na sua *Jerusalem*, onde a imaginaçãõ do Leitor, depois de atravessar os medonhos, e asperos desertos, se torna mais sensivel á belleza do palacio de Armida.”<sup>1675</sup>

---

<sup>1674</sup> *Idem, ibidem*, p. 146.

<sup>1675</sup> *Idem, ibidem*, p. 154.

De modo semelhante se procede ao comentário dos versos seguintes da mesma estância, desta vez indo mais longe ao sugerir relações de intertextualidade, que, naturalmente viriam enriquecer o discurso do poema português:

*“O Sol claro, benigno, e mui patente*

Epithetos conformes á idéa de Ovidio. (Liv. 14. Metam. v. 768.)

*.....nitidissima Solis imago.....*

Tanta serenidade do Ceo, quando no centro da terra se preparava contra os homens a mais horrorosa tormenta. Aquelle nasce igualmente para o justo, e para o peccador, produzido pela bondade daquelle, *qui Solem suum oriri facit super bonos & malos* ; (Mat. 5. 45.) quando tambem a calamidade, e a ruina procedida da severa justiça daquelle: *Cujus iræ nemo resisitere potest.* (Job. 9. 13.)

Esta descripção do dia sereno he bem semelhante áquella do Tasso. Cant. 1.º Est. 35.

*Facea nell’Oriente il Sol ritorno*

*Sereno e luminoso oltre l’usato,*

*Quando co’raggi usci del nuovo giorno*

*Sotto l’insegne ogni guerriero armato... ”<sup>1676</sup>*

Retirado de um momento de plenitude, em que Godofredo, por inspiração divina reúne os companheiros de armas e, por proposta de Pedro, o Eremita, é eleito comandante da cruzada, e decide passar revista às tropas, a natureza parece associar-se ao espírito de satisfação que a todos inspira. A esse momento se associa a atmosfera cantada antes do terramoto, tendo em conta a manhã serena de um dia santo. Na mesma linha vem outro exemplo, referente à estância XII do Canto II:

*“Hum sussurro horroroso, e nunca ouvido*

*Lá por baixo da terra hia soando.*

Como em Tasso: Cant. 13. Est. 21.

*Esce allor dalle selve un son repente,*

*Che per rimbombo di terren, che treme,*

*El mormorar degli austri in lui se sente,*

*El pianto d'onda, che fra scogli geme,  
Come rugge il Leon, fischia il serpente  
Com'urla il lupo, e come l'orso freme.*"<sup>1677</sup>

Através da aproximação dos dois textos, não só se verifica a similitude que os aproxima, como se valorizam novos aspectos que só através do texto tassiano se alcançam. Considerando que a estância da *Gerusalemme Liberata* em causa se situa no episódio em que Ismeno encanta a floresta, tornando-a impenetrável aos cruzados, no ritual do feitiço, são as forças demoníacas que reagem de forma a provocar o efeito traduzido nos versos acima transcritos. Pelo paralelo estabelecido, a descrição do terramoto, objectiva e feita segundo critérios de rigor científico, adquire essa conotação demoníaca das forças invocadas pelo Mago da epopeia italiana.

Após o desenrolar do terramoto, quando o caos domina a cidade e urge repor a ordem, para evitar o agravamento da situação, o canto V inicia-se neste tom:

*"Neste ponto no monte retumbáraõ  
Duas roucas horrisonas trombetas*

O segundo verso he hum dos mais notaveis em todo o Poema pelo som imitativo formado de hum progresso de aspereza de sons, que por si mesmo pintaõ o objecto, como se estivessemos ouvindo. O epitheto *roucas* tomáraõ varios poetas, quando fallaõ da trombeta de guerra. Em Tasso temos: (Cant. 4.º Est. 3.)

*Chiama gli habitator dell'ombre eterne  
Il rauco suon de la tartarea tromba.*"<sup>1678</sup>

Através da associação de ambos os passos, a desordem da cidade é tanta, assolada por ladrões, que se associa ao ambiente infernal, quando Satanás resolve convocar os demónios em concílio, com o fim de levantarem obstáculos à empresa dos cruzados, de modo a

---

<sup>1676</sup> *Idem, ibidem*, p. 155.

<sup>1677</sup> *Idem, ibidem*, p. 157.

<sup>1678</sup> *Idem, ibidem*, p. 194.

demovê-los da conquista da Cidade Santa. Essa relação de intertextualidade torna-se ainda mais sugestiva por se verificar que, na mesma estância do poema tassiano, as iras de Satanás provocam os tremores de terra, à superfície do planeta e, na epopeia portuguesa, é o resultado de semelhante catástrofe que permite acentuar, o pendor disfórico da descrição, pela associação com as forças demoníacas.

No entanto, a contrabalançar o enriquecimento do texto através destas relações de intertextualidade, deparamos com outras partes, em que se procura transmitir a ideia de verosimilhança, como se verifica na estância XXX do Canto V:

*“Todos quantos presentes alli estavaõ...  
Compassivos no pranto o acompanhavaõ*

Tanta he a força da verosimilhança na Poesia: maior sem dúvida, que a da verdade nua, que póde muitas vezes não ser verosimil; e quando o não he, não chega ao coração. O Leitor crê, porque sente: Homo sum; humani nihil a me alienum puto. O poeta move, porque pensou, e escreveo commovido:

*..... Si vis me flere dolendum est  
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia latent.*

Hor. Poet. V. 102.<sup>1679</sup>

É o poder evocativo da palavra que aqui se sublinha, na medida em que, através dela, se podem reviver experiências passadas. No entanto, essa capacidade é tanto mais valorizada, por incidir na verdade dos factos, quanto menos permite dar ao terramoto uma interpretação metafísica.

---

<sup>1679</sup> *Idem, ibidem*, p. 211.

Todavia, passando da descrição da cidade destruída à narração dos actos da população, na tentativa de superar a desordem generalizada, volta a sugerir-se nova relação de intertextualidade com a *Liberata*, na estância XL do Canto VI, mas esta resultante de circunstâncias diferentes: neste caso, declara-se abertamente ter havido o recurso a uma fonte comum, pelo que ambos os poetas apresentam um certo paralelismo no uso da mesma expressão:

*“Ferve a obra: huns ministraõ promptamente  
As toalhas . . . . .*

Ferve a obra, he expressão figurada, que exprime o reboliço de gente afervorada em alguma grande empreza. Os Poetas namoráã-se tanto desta imagem, de que usou o poeta Latino, que não perdêãõ occasião de a introduzir nos seus poemas, de sorte, que até na conversaçã dos eruditos se ouve o *fervet opus*, como allegoria, para significar, que se trabalha com diligencia e ardor em algum negocio. [...]

Tasso na sua Jerusalem (Cant. 13. Est. 16.) fallando da reparaçã dos muros da Cidade:

*Le turbe tutte, e cittadini, e serve  
S'impiegan quì, l'opra continue ferve”<sup>1680</sup>*

Visualizando a dedicação dos cruzados na reconstrução da torre e das máquinas de guerra, o texto português adquire a necessária vitalidade, ao narrar a reconstrução da cidade. E assim continua o comentário, com exemplos retirados da *Ulissipo*, de Macedo, e da *Eneida*, pelo factos de todos eles terem feito uso de expressões correspondentes<sup>1681</sup>.

Não muito depois desta tentativa, aliás de pouca eficácia, muito embora, devem de ser tidos em conta os esforços de José Agostinho de Macedo<sup>1682</sup> para revitalizar a épica e adaptá-la ao gosto, bem como aos valores, dos primeiros anos de Oitocentos.

---

<sup>1680</sup> *Idem, ibidem*, pp. 222-223.

<sup>1681</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp.223-224.

<sup>1682</sup> José Agostinho de Macedo nasceu em Beja, em 1761. Professou no Convento de Nossa Senhora da Graça, como Eremita Augustiniano. Todavia, quer por falta de vocação, quer por escândalos sucessivos, em que se verificava a infração sistemáticas regras monásticas, foi-lhe despedido o hábito e expulso da Ordem, quando contava trinta anos de idade. Passou a Presbítero secular, exercendo com sucesso o ministério do púlpito, a ponto de aspirar ao episcopado. Foi Pregador Régio, Censor do Ordinário, Sócio da Arcádia de Roma, membro da



No “Discurso Preliminar” que antepõe a *O Oriente*<sup>1683</sup>, apresenta ao leitor um panorama histórico do género, desde a Antiguidade<sup>1684</sup>. Da série de autores e obras que enuncia e que, segundo o seu juízo, servem de marca a essa evolução, dedica particular atenção ao contributo dado por Tasso, ao abordar o contexto da literatura italiana:

---

Academia das Belas Artes de Lisboa com o nome de Elmiro Tagideo, deputado substituto às Cortes ordinárias de 1822, e Cronista do Reino. Escitor fecundíssimo, de grande erudição e talento, legou um obra vastíssima distribuída por todas as áreas e géneros: da poesia épica (*O Oriente* (1814), *O Gama* (1811), *A Meditação* (1813), *Newton* (1813), *Viagem extática ao Templo da Sabedoria* (1830), *A Natureza* (1846), *O Novo Argonauta* (1809), *Os Burros* (1812), poema herói-cómico-satírico), à poesia didáctica e lírica, mediante a composição de numerosas odes, elegias, epicédios, epístolas e apólogos; do teatro à eloquência sagrada e profana; da filosofia a escritos políticos; dos estudos filológicos e históricos à crítica moral e literária, muitos deles sob a forma epistolar. Morreu em Pedrouços, em 1831.

Sobre a sua vida e obra, logo começaram a surgir notícias biográficas e, depois, composições mais alargadas. Serão de realçar, de António Manuel do Rego Abranches, o *Catálogo alfabético das obras impressas de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1849; de Joaquim Lopes Carreira de Melo, *Biographia do P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d’ Azevedo, 1854; de M. J. Marques Torres, *Vida de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1859; e de António Pedro Lopes de Mendonça, *José Agostinho de Macedo e a sua Epocha*, in: *Anais da Ciências e das Letras da Academia Real das Ciências de Lisboa*, 2<sup>a</sup> Classe, Vol. II, 1858, pp. 449-677 e 513-540. Ainda a ter em conta outros títulos sobre este autor, como Inocêncio, *Memórias para a Vida Íntima de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, Typ. da Academia Real das Ciências, 1899; Teófilo Braga (Pref.), *Obras inéditas de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1900- 1901; José Ramos Coelho, *Camões e Macedo*, Lisboa, Academia das Ciências de Portugal, 1911; Rui D. T. Valdez, *A figura do Padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1922; Castelo Branco Chaves, *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; Carlos Olavo, *A vida turbulenta do Padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa, Guimarães & C<sup>a</sup>, 1938; J. F. Sousa, “Uma figura singular...” in: *Bazar das Letras, das Ciências, das Artes*, supl. lit. de *A Voz*, nº 4356, Lisboa, 1939; Lúcio Craveiro da Silva, *José Agostinho de Macedo, a sua “Tentativa Filosófica” e a “Demonstração da existência de Deus”*, Coimbra, 1957; A. Crabbé Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1965, pp. 245-250; Tomás de Figueiredo, “José Agostinho de Macedo contra a Besta”, in: Artur Anselmo (Org.), *As Grandes Polémicas Portuguesas*, Vol. II, Lisboa, Verbo, 1967, pp. 11-32; Odette Penha Coelho, “As Ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo”, in: *Revista de História de Portugal*, vol. 4, Coimbra, 1975, pp. 123 – 348; Guilherme G. O Santos, *Camilo Castelo Branco e José Agostinho de Macedo*, Lisboa, G.G.O. Santos / Liv. Portugal, 1985; J. Almeida Pavão, “O discurso épico em Camões e em José Agostinho de Macedo”, in: *Colagem de Tempos*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1988, pp. 37-52; João F. Marques, “A Revolução e as Invasões Francesas no sermão do Padre José Agostinho de Macedo”, in: *Estudos de História Contemporânea*, Lisboa, 1991, pp. 145-161; M. Ivone C. de Ornelas Castro, “José Agostinho de Macedo, um arauto da contra-revolução”, in: *Jornal de Letras*, nº 178, 1985; M. Ivone C. de Ornelas Castro, *José Agostinho de Macedo e a Ideologia da Contra-Revolução*, Lisboa, Universidade Nova, 1994; Maria Luísa Malato Borralho, “Macedo, José Agostinho de”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, loc. cit., Col. 315 – 320.

<sup>1683</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar” a José Agostinho de Macedo, *O Oriente*, Lisboa, na Impressão Regia, 1814, pp. 37-100.

<sup>1684</sup> Para uma análise deste “Discurso Preliminar”, veja-se José Ramos Coelho, *Camões e Macedo*, loc. cit., que se pode dividir em duas grandes partes: a primeira incide sobre as críticas que José Agostinho de Macedo dirige a Camões; a segunda trata das alternativas que propõe para a resolução das censuras feitas. Nesta parte, iniciada sensivelmente a partir da página 68, o autor concede uma atenção especial ao contributo de Tasso, na medida em que Agostinho de Macedo considera que os seus ensinamentos evitariam as fraquezas antes apontadas no poema camoniano.

“Entre os Epicos de nome na Italia, fecundissima em Genios extraordinarios em todos os sentidos, eu contemplo tres de bom seculo, crédores de immortal Fama: Braciolini na Cruz Conquistada, Graciani na Granada, e Semproni no Boemundo; (este he o mais digno Rival do grande Tasso). Emfim conta a Italia mais de duzentos Poemas Épicos em lingua vulgar, mais de sessenta em Latim, dignos da Idade de ouro, como o de Vida, o de Sannazaro, o de Fracastoro, o de Alexandre Donati, intitulado *Constantinus*. [...] Entre tantos Poetas desde Dante até Bertola, e Conti, como a Arca em o Diluvio, aboia sobre as ondas do naufragio de todos o immortal Torquato Tasso; tenho e possúo como huma raridade litteraria a sua primeira Edição em 1581, vi a sua ultima Edição em 1810 e neste intervallo de quasi dois seculos e meio conto pelos Annaes da Historia Litteraria 230 Edições de Jerusalem.”<sup>1685</sup>

Vai mais longe até, ao descrever com uma dedicação de bibliófilo essa primeira edição, de que era detentor: “Esta Edição he em 24º feita em Leão de França na Officina de Pedro Roussin em 1581 sobre hum m.s. tirado ao Poeta em Turin: ainda não tinha concluido o Poema, pois lhe faltão muitas oitavas, e he esta edição anterior de alguns annos à de Cazzal-maggiore, que se fez em vida do mesmo Poeta.”<sup>1686</sup>

E, nesta panorâmica geral, depois dos Antigos, da França, Inglaterra, Alemanha e Espanha, conclui não carecerem as letras portuguesas de cultores deste tipo de poemas, lamentando, no entanto, que a qualidade não corresponder à quantidade:

“Depois dos Italianos, nenhuma Nação tem mais Poemas Épicos que a Portuguesa; até no total amortecimento do gosto produzio Poemas Épicos, o *Virginidos* de Barbuda, o *Viriato Tragico* de Braz Garcia de Mascarenhas, fazem desejar que estes homens tivessem nascido, ou antes de aqui vir Philippe II, ou depois que se criou, e estabeleceu a efémera Arcadia: foi culpa do seculo, e não sua o que escreverão ser tão máo; o mesmo digo de Miguel da Silveira no Macabeo, e de Francisco Botelho no *Alfonso*. Passão intactos por entre as sombras o *Naufragio de Sepulveda* por Jeronymo Corte-Real; e deve-se hum lugar entre os primeiros ao *Cerco de Dio* pelo grande Francisco de Andrade. Tem um throno muito distincto Francisco de Sá de Menezes na *Malaca Conquistada*, e D. Bernarda Ferreira de Lacerda na Hespanha Libertada: merecem grande respeito Gabriel Pereira de Castro, e Vasco Mouzinho de Quebedo: O *Condestavel* de Francisco Rodrigues Lobo he hum desdoiro de tão ameno engenho [...]”<sup>1687</sup>

---

<sup>1685</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, pp. 41-43.

<sup>1686</sup> *Idem, ibidem*, nota da p. 43.

<sup>1687</sup> *Idem, ibidem*, pp. 45-46.

Deste elenco, faz ainda questão esclarecer que não inclui, nem a *Insulana*, de Manuel Tomás, nem o *Templo da Memória*, de Manuel de Galhegos, por se tratar de poemas de espécie ambígua<sup>1688</sup>. Reserva para o fim Luís de Camões, de modo a poder alargar-se em considerações, declarando o devido reconhecimento pelo seu valor poético<sup>1689</sup>, e enumerando as traduções feitas, os comentários, as inúmeras edições, sinal do engrandecimento e exaltação do Poeta de que os Portugueses se vangloriam “como os modernos Italianos de Tasso”<sup>1690</sup>.

No entanto, depois deste discurso construído gradativamente, declara *ex abrupto*:

“Posso dizer que estes forão os meus sentimentos até huma certa idade em que a Filosofia me começou a ensinar, que o criterio da verdade não consistia no consenso unanime de muitos homens, e que o pezo da authority humana em materias de litteratura não devia impôr de tal arte á nossa razão, que a tornasse escrava da opinião, privando-a do recurso do proprio exame.”<sup>1691</sup>

E, a partir de então, propõe-se rever as opiniões anteriormente expostas sobre Camões e o seu Poema, pareceres que há muito alicerçava no seu espírito<sup>1692</sup>. Para tal, recorre a pressupostos teóricos e apresenta também a sua definição de Poema Épico, não sem deixar de referir, à partida, a dificuldade de construção de uma epopeia perfeita:

“Consideremos a mais difficil destas obras, que he huma Epopeia, á qual só se deve aventurar hum genio que se conheça original: Invenção da fabula, disposição das suas partes integrantes, e elocução. O

---

<sup>1688</sup> Cf. *idem, ibidem*, nota da p. 46.

<sup>1689</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 47: “Sobresae a estes, e a todos os que não digo, o grande Luiz de Camões: este he o suffragio publico da Nação, a quem por quasi tres seculos tem feito ecco o perenne testemunho dos estrangeiros.”

<sup>1690</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 48.

<sup>1691</sup> *Idem, ibidem*, p. 50.

<sup>1692</sup> Na *Biographia do Padre José Agostinho de Macedo* (Porto, Typ. De Francisco Pereira d’Azevedo, 1854), de Joaquim Lopes Carreira de Melo, declaro o autor a p. IV: “Os progressos de José Agostinho causaram assombro nos mestres, e nos condiscipulos inveja, não deixando algumas vezes de excitar a indignação dos primeiros, e o odio dos segundos com suas respostas, e ditos improprios d’aquelles tenros annos, principalmente

genio deve crear, o juizo deve dispor, e a fantasia deve anunciar-se pela vóz das imagens, e do estilo, que deve differir tanto da proza, quanto differe hum quadro, animado pelo colorido de Ticiano, de huma simples gravura.”<sup>1693</sup>

Justifica a partir deste enunciado, pois, toda a argumentação formulada sobre Camões e a sua obra épica:

“Ora com estes princípios comecei a contemplar as *Lusiadas*, e vi que a *Fabula* não era original, mas emprestada, e que ao Poeta faltava o genio da invenção, e que apenas se podia classificar entre os serviz imitadores: vi que a disposição, e simmetria do edificio era por extremo defeituosa, pela desproporção de suas partes constituintes, ou integrantes; vi finalmente, que a elocução era sobre maneira desigual, e que naqueles tractos do Poema, em que não tomava, ou copiava dos outros, cahia desleixadamente em termos baixos prosaicos, e dissonantes.”<sup>1694</sup>

Depois das polémicas entre camonistas e tassistas da primeira metade do século XVII, nunca mais Camões fora criticada de uma maneira tão severa. A seu ver, nenhum aspecto do poema camoniano estava a salvo de alguma censura sua. Com Agostinho de Macedo, o primado do código para a composição da epopeia era levado ao extremo e, num mundo dominado como nunca por leis científicas, tal código era entendido como um princípio inquestionável, que urgia cumprir. Reconhecendo, porém, que uma atitude virulenta se podia justificar por um certo sentido de emulação, que não condena, invoca o caso concreto de Tasso:

“Diz-se que Tasso fôra hum émulo de Ariosto; mas Ariosto era hum homem, e Tasso era outro.”<sup>1695</sup>

Baseando-se na individualidade de todo e qualquer Poeta, antecipa-se à acusação de poder não passar de um Zoilo ou Aristarco. Perante tais pressupostos, passa a elaborar a sua

---

um dia, em que fazendo-se a leitura do nosso immortal Camões, elle, cheio de ousadia, disse – Camões não presta – Seu mestre o reprehendeu, e como elle insistisse, o castigou, por tamanha blasphemia litteraria.”

<sup>1693</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, p. 52.

<sup>1694</sup> *Idem, ibidem*, pp. 52-53.

crítica a *Os Lusíadas* com base em conceitos de teoria poética, que em muito ainda bebem do contributo tassiano deixado nos *Discorsi*. Se começa pelo princípio da imitação, trata também da unidade de acção e, com particular cuidado, do modo de caracterizar o herói, que, como temos acentuado, eram tópicos por demais frequentes na discussão e exposição dos códigos próprios do género, e cuja feição fora moldada em parte pelo contributo legado pelo Poeta de Ferrara:

“Eu não intento julgar as *Lusiadas* pelas leis arbitrárias dos que até aqui se disserão mestres da Poética. Em todas as produções das Artes de imitação não ha se não huma lei, huma regra universal, e invariavel, que he a absoluta unidade, e simplicidade; lei que Horacio comprehendeo em hum só verso, e que se deve applicar não só á Poesia, mas á Pintura, e Architectura:

Denique, sit quodvis simplex dumtaxat, et unum.

Sejão os Heroes muitos, ou hum só, multipliquem embora os quadros, com tanto que resulte de sua união huma só perspectiva, como vemos na portentosa Thebaida de Estacio, onde os Heroes são sete, e formão aquella galaria de extraordinarias pinturas em que a alma anda sempre absorta, e satisfeita; não se possa assignalar, nem determinar o verdadeiro Heroe, como vemos no milagroso Milton; nada disto importa, com tanto que encontremos hum Poeta que em nós produza o que quer Horacio

... .. *Meum qui pectus inaniter angit,  
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.*”<sup>1696</sup>

Questionando, pois, os princípios aceites, também o conceito de herói passa a ser reexaminado<sup>1697</sup>. Já não se questiona se o herói deve ou não ser único ou colectivo, pois o que mais importava era o efeito alcançado. E denunciando a grande falha de *Os Lusíadas* no campo da *inventio*, colmatada pela imitação cega de Virgílio, adopta a estratégia de confrontar ambos os poemas<sup>1698</sup>, mostrando que a narração do poema camoniano era o decalque detalhado da *Eneida*, ao mesmo tempo que põe em relevo aspectos determinantes da

---

<sup>1695</sup> *Idem, ibidem*, p. 54.

<sup>1696</sup> *Idem, ibidem*, pp. 55-56.

<sup>1697</sup> A propósito do modo como Agostinho de Macedo trata do conceito de herói, partindo do modelo camoniano, veja-se J. Almeida Pavão, “O discurso épico em Camões e em José Agostinho de Macedo”, *loc. cit.*, pp. 43 – 46.

composição de uma epopeia, como a transfiguração da realidade histórica, o início *in medias res*, ou o recurso ao (“maquinismo infame e ridículo”<sup>1699</sup> do) maravilhoso pagão<sup>1700</sup>. Noutros momentos, quando parece que a originalidade Camões se afirma com maior eficácia, depressa verifica que o Poeta se serve de outros modelos, como é o caso do episódio do Velho do Restelo, que denota uma recepção produtiva do 6º Livro da *Guerra Púnica*, de Sílio Itálico<sup>1701</sup>, ou o do Adamastor, verdadeiro amálgama de díspares figuras de diversa proveniência<sup>1702</sup>. E ao fazer proceder do *Amadigi*, de Bernardo Tasso, o episódio do relato da História de Portugal, levado a cabo por Paulo da Gama ao Catual, precisamente no episódio em que um velho mostra a Floridante no Templo da Fama a pintura de Carlos V, situado no Canto 45<sup>1703</sup>, passa, depois, à Ilha dos Amores e seus modelos prévios<sup>1704</sup>. De igual modo procede para a *dispositio* – alegando falta de justa proporção e harmonia, considera que a Proposição é vaga, longa a dedicatória, alguns episódios descomunais, muitas as digressões, de modo que a verdadeira acção do poema e a fábula poética não ocupam sequer metade do total das oitavas<sup>1705</sup>. Quanto à *elocutio*, é semelhante o parecer, elevado o estilo do que é imitado, frouxo e fastidioso o que depende da criação própria<sup>1706</sup>.

Perante tal atitude, propõe-se o crítico cantar a viagem do Gama e a descoberta da Índia segundo novos cânones:

---

<sup>1698</sup> Cf. José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, pp. 59-83.

<sup>1699</sup> *Idem, ibidem*, p. 85.

<sup>1700</sup> Sobre este mesmo aspecto, o do maravilhoso, numa perspectiva comparatista, entre Camões e Macedo, veja-se J. Almeida Pavão, “O discurso épico em Camões e em José Agostinho de Macedo”, *loc. cit.*, pp. 37-43.

<sup>1701</sup> Cf. José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, pp. 68-69.

<sup>1702</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 72.

<sup>1703</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 77, onde conclui sobre este aspecto: “Nunca o Poeta Lusitano deo hum passo pelas *Lusiadas* sem se fazer escoltar dos dois, então famosissimos Poetas, Tasso pai, e o Ariosto, hoje não lidos em Portugal depois da contagação dos Livros Franceses.”

<sup>1704</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 78-80.

<sup>1705</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 87-88.

<sup>1706</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 88-97.

“Nunca me aparte da acção principal, e tudo o que fôrma, e constitue a Fabula do Poema, conserva com a acção os mais estreitos vinculos. Compõe-se o Poema de 12 Cantos, e segui como o Tasso a ordem natural da Historia, desde a sahida do Heroe até á entrada no Téjo. Os Episodios dimanão da acção, e a ella se referem; o Heroe apparece por todo o decurso do Poema, e julgo que he impossivel fecundar a materia de outra maneira; lutei sempre contra a sua natural esterilidade; e quem a não conhece, e confessa em huma sempre uniforme, e monóntona viagem de mar! Lancei mão daquellas maquinas, ou maravilhoso de agentes sobrenaturaes, de que me devia servir.”<sup>1707</sup>

Tasso é a sua matriz, a orientação que lhe permite refazer o Poema camoniano, recontar a História da viagem do Gama, nem que, para isso, seja necessário subverter o modelo que lhe serve de referência: Na realidade, também Torquato Tasso inicia o seu poema *in medias res*, mas não como Macedo pretende fazer crer<sup>1708</sup>. De qualquer modo, até, depois, na exposição perante o público e os leitores, evoca o modelo de Tasso, a fim de se resignar com a possível incompreensão que a recepção do seu livro possa encontrar:

“Ver-se-hão em mim as mesmas disposições que se virão no Tasso; censurarão-lhe a Jerusalem Libertada, sem o enxovalhar, fez a Jerusalem Conquistada. Tomara pois que soasse este meu brado pelo Universo: – Em tudo quanto escrevo, e componho, eu ão desejo senão msotrar ao Mundo, como o Grande Camões,

*Que a minha Patria amei, e a minha Gente.*”<sup>1709</sup>

E, assim, do *Gama* fez o *Oriente*, tendo presente não só o modelo que procura seguir e imitar, Tasso, como aquele que procura superar, Camões<sup>1710</sup>. De qualquer forma, parecia adivinhar o tumulto que provocaria o aparecimento do seu Poema, entendido como um desafio total lançado e uma correcção d’ *Os Lusíadas* <sup>1711</sup>. Ao defender-se, não só refere que a

---

<sup>1707</sup> *Idem, ibidem*, pp. 98-99.

<sup>1708</sup> Sobre esta matéria do início da acção, consulte-se J. Almeida Pavão, “O discurso épico em Camões e em José Agostinho de Macedo”, loc.cot., p. 46.

<sup>1709</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, p. 99.

<sup>1710</sup> Sobre este aspecto veja-se Odette Penha Coelho, “As Ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo”, *loc. cit.* pp. 143-147.

<sup>1711</sup> José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Vol. I, Lisboa, na Imprensa Regia, 1820, pp. 3-4: “Desde o momento em que na Republica das letras appareceo o Poema *Oriente*, de hum lado a outro lado da

mesma matéria épica pode ser objecto de diferentes Poemas, como remete para amargas censuras de que o poema camoniano tinha sido anteriormente objecto<sup>1712</sup>. Assim, para não assentar as suas críticas num juízo desprovido de fundamento, propõe-se, primeiro, examinar e comentar *Os Lusíadas*, para depois, fazer compreender a sua atitude. Constitui a *Censura* uma amplificação do “Discurso preliminar”, pretendendo continuar a demonstrar os erros, faltas, plágios, paradoxos, contradições e incoerências cometidos por Camões. Num discurso fundado num ideário que oscila entre conceitos marcadamente neoclássicos e uma mundivisão já proto-romântica, tenta definir as ideias que servem de traves mestras à sua argumentação<sup>1713</sup>, como adianta os conceitos bases da teoria do poema épico que elabora e com que trabalha. Antes de mais, urgia definir a Acção Épica:

---

Terra não se escutou mais do que hum grito uniforme, e universal que annunciava injurias e ultrajes ao Grande Luiz de Camões; porque (dizia este clamor) o Autor do *Oriente* quiz emendar as Divinas Lusíadas. Isto se disse, e se imprimio em Portugal, isto se publicou em Inglaterra, isto se declarou em Jornaes impressos em França com estas bem notaveis frases: “A Poesia Epica não renasceo com o Poema *Oriente*, cujo Autor *em vão intentou emendar* Camões, e desapossallo do eminente lugar, que por Nacionaes, e Estrangeiros lhe foi justa, e universalmente assignado no Parnaso”. A voz desrte Jornalistas he a voz geral de todos aquelles que buscárão hum *pretexto* para responder a ataques, que não tinham nem terão resposta. Parece que pedia a boa razão que se produzissem as provas desta livre, e absoluta assersão; ellas só podião ser tuiradas ou dos meus escritos, ou das minhas intenções manifestadas com algum sinal sensivel. Em nenhum dos meus escritos se descobre hum só vestigio desta resolução; encontrão-se, sim, a cada passo, louvores de Camões, como se pôde ver a cada pagina do *Oriente*.”

<sup>1712</sup> Cita, para o efeito, entre os Portugueses, Ignacio Garcez Ferreira, Luís Antonio Verney, Francisco da Silva Coelho, Pedro José da Fonseca, Jeronymo Soares Barbosa (Cf. José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Vol. I, *loc. cit.*, p. 7).

<sup>1713</sup> Cf. José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Vol. I, *loc. cit.*, pp. 11 –12: “Nesta Censura, não procurarei examinar o Poema á luz das leis arbitrarías dos Pedantes, nem das theorias que se não fizerão senão depois de apparecerem os Poemas que o Genio concebera, e executara. Não ha outra regra mais do que a Razão, e a Natureza; nada pode esta dictar que aquella contradiga. Tudo o que he opposto á raznao, e á Natureza, he contrario tambem ás primitivas, innatas, e invariaveis Leis do Bom, e do Bello ideal; e tudo o que não he isto, he monstruoso, e imperfeito; tudo o que não he verosimil, he absurdo; e o verosimil em Poesia deve ser tal, que em certas relações tenha não só a tintura, mas a essência da verdade. Eu reduzo toda a arte da Poesia e aestas unicos, e invariaveis principios de Horacio:

*Meum qui pectus inanniter angit,*

*Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.*

Se o Poeta consegue isto por meios dignos da Razão, e da Natureza, tem conseguido tudo: mas se a cada passo tropeça e cahe, falta a esta suprema Lei; nem he bom Poeta, nem o que produz he perfeito, e irreprehensivel. A tudo isto se falta em as Lusíadas; logo as Lusíadas são imperfeitas.”



“Diz a Razão, e a Natureza, que a Acção Épica, para ser perfeita, deve ser huma, e que huma acção para ser unica, e completa deve ter hum principio, hum meio e hum fim; que o Heroe que a executa seja hum, e que esta unica acção, e este unico Heróe sejam propostos pelo Poeta no introito de seus Cantos, para se saber desde logo o fim da acção que se annuncia. Poucos Poemas ha em que se veja desempenhada esta regra, ou se veja cumprida este dictame da Razão; e hum Filozofa Francez (Lemercier) em suas Prelecções de Literatura, impressas em 1817, só a encontra em Valerio Flacco, e Tasso, mostrando até á ultima raia da evidencia a duplicidade da acção em Virgilio, em Voltaire, e muito mais em Ariosto.”<sup>1714</sup>

E não descura sequer a justificação daquela sua atitude de crítico camoniano, ou de se orientar por um modelo épico que julga mais perfeito, em aberta contradição com a extensa galeria de camonistas que não ousavam pôr em dúvida o valor da epopeia nacional. Argumenta, assim, invocando o modelo de Tasso, não só enquanto paradigma épico, mas também como objecto da polémica travada com Academia da Crusca:

“Na classe dos Poemas Epicos, sempre se julgou o mais perfeito a Jerusalem de Tasso, e nem por isso deixou de o censurar a Academia da Crusca, e esta censura fez tanto pezo no juizo daquelle grande homem, e grande Poeta, que o obrigou a reformar o Poema. Ora qual dos dois Poemas terá maiores defeitos, a Jerusalem, ou as Lusíadas?”<sup>1715</sup>

Não declarando a filiação de parte das ideias expostas (que segue de muito perto) em Torquato Tasso, dele adopta, o princípio da unidade de acção e de herói. Apoiando-se na autoridade de Lemercier, reconhece na *Gerusalemme Liberata* um dos poucos poemas que conseguem apresentar uma acção épica bem estruturada e de acordo como os princípios previstos pelos teorizadores. E algo de semelhante acontece quando trata das características do Herói, objectando contra os traços que Camões incute à personagem de Vasco da Gama:

---

<sup>1714</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, pp. 13 – 14. Reincide nesta mesma ideia no comentário ao Canto VII, ao criticar precisamente a incapacidade do Poeta Português na construção de uma acção na *Os Lusíadas*, remetendo, de resto, sempre para o modelo tassiano (Vol. II, p 112): “Na impossibilidade de architectar huma Fabula que nascesse do seio da mesma acção, como fez Tasso da acção, simplicissima em si, da tomada de Jerusalem, lançou mão do mais facil recurso, que era coiza que estava feita, a Historia da Nação [...]”

“Quem poderá constituir na classe de virtudes heroicas a soberba, e a altivez? São dois vícios, e mui reprehensíveis; he a soberba a raiz de todos os males, e a altivez, ou o orgulho he huma verdadeira cegueira, que quasi sempre faz despenhar o homem. A magnanimidade, a fortaleza, a clemencia, o valor, a prudencia, estes são os predicados do verdadeiro heroismo. Muitas destas virtudes se descobrem em Enéas, todas em Godofredo, e o character de Henrique 4º he muito aproximado a esta perfeição. A soberba e a altivez degraão o verdadeiro Heroe.”<sup>1716</sup>

Godofredo é apresentado, pois, como paradigma do herói, que reúne todas as qualidades próprias de um homem de armas e de espírito. Mais adiante, e ainda sobre este assunto da unidade do herói, depois de abordar a longa exposição dos feitos dos Portugueses, nos cantos III, IV e V, refere, a concluir que, afinal, o herói do Poema é de constituição colectiva:

“Não era puramente a expedição de Vasco da Gama, era *todo o Lusitano feito* o objecto em que destinou empregar-se a Musa de Luiz de Camões, que depois de lembrar a ElRei D. Sebastião os Heroes que devia cantar, acrescenta: -

*Dou-vos tambem aquelle illustre Gama,  
Que para si de Eneas tóma a fama.*

Vindo por isto a ser como hum additamento, hum accessorio, e não o Heroe principal do Poema, a quem o Poeta na 1ª, e na 2ª edição do anno de 1572 não deo o titulo nem de Epopéa, nem de Poema Epico, o que dá bem a conhecer a sua intenção. Os Commentadores, que vierão depois, lhe derão o titulo de Poema Epico, e a nova Seita Camoniana o classifica acima de tudo quanto a antiga, e moderna idade tem produzido mais perfeito.”<sup>1717</sup>

Considerando este aspecto uma falha do Poema, em relação aos códigos, orienta a sua argumentação de modo a tentar mostrar que o próprio Poeta teria tido consciência dela, recusando-se por isso a considerá-lo uma epopeia nas edições de 1572, classificação genológica cuja responsabilidade cabia em exclusivo aos comentadores posteriores.

---

<sup>1715</sup> José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Vol. II, *loc. cit.*, pp. 6-7.

<sup>1716</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 51-52.

<sup>1717</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 294.

Seguindo esquemas de pensamento semelhantes, recorre à autoridade de Lemerrier, Boileau, Voltaire e Hugo Blair<sup>1718</sup>, para encontrar apoio quanto à condenação do uso da mitologia pagã num poema épico cristão, concluindo:

“Suppormos que em 1497 Baccho, e Venus influissem em huma navegação de Christãos Catholicos Romanos, he renunciar todos os principios da humana razão. Que interesse nos podem causar as acções de Entes, cuja existencia he para nós huma verdadeira Comedia fantastica, e irrisoria? Deoses que nada podem, que não conseguem o que querem, que obrão, contra o que entendem, e que por fim não existem; nenhum delles se mostra ao Heroe, o mesmo Heroe os não acredita: eis-aqui o grande maravilhoso das Lusiadas, que se começa a desenvolver, e obrar no primeiro Canto.”<sup>1719</sup>

Um caso flagrante desta mistura de planos tem lugar no episódio da tempestade desencadeada no Índico por intervenção de Baco junto de Neptuno (Canto VI). Verifica-se aí que, sendo invocada a protecção divina, os navegadores acabam por ser salvos graças ao auxílio de Vénus Citereia:

“Estas lembranças a deos nem são proprias de hum Christão, nem podem estar presentes a hum homem – Confuso de temor, cuja alma perturbada em extremo não podia em sua supplica lembrar-se de objectos de erudição da Fabula, e Historia antiga. Só que isto he mui reprehensivel esta passagem; porem a monstruosidade he mais escandalosa, quando vemos, que sendo a supplica feita a Deos para obrar hum milagre semelhante áquelle que livrou S. Paulo do naufragio, ou que o salvou naufrago do seio dos mares, o auxilio he trazido mais pela infame Divindade do Paganismo, isto he, a venus Cytheréa, que com torpezas amansa as furias dos personalizados ventos conforme as idéas do Paganismo [...]”<sup>1720</sup>

---

<sup>1718</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, pp. 31-35.

<sup>1719</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 86. Volta José Agostinho de Macedo a incidir sobre esta caracterização redutora dos deuses mitológicos em Camões no vol, II, p. 23: “Todos os Deoses de Camões são patétas, são ignorantes, nada sabem, tudo lhes he occulto, e escondido. Se assim representa hum Deos, como ha de representnar hum homem? Oiçamos o mesmo Camões;

Julgando já Neptuno, que seria  
Estranho caso aquelle, logo manda  
Tritão, que chame os deoses d’agua fria,  
Que o mar habitnao d’huma, e d’outra banda.

Pois Neptuno irmão de Jove, e deos como elle, não sabia com certeza o motivo da vinda de Baccho para dizer indeterminadamente, e como quem ignora, que algum estranho caso obrigava o Rei do Vinho a cometer tal caminho! Onde estea a presciencia, ou omnisciencia de hum Numen supremo? Os caracteres são a coiza mais ignorada nas Lusiadas.”

<sup>1720</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, p. 55-56.

Perante esta contaminação de planos<sup>1721</sup>, compreende-se a reacção dos críticos mais austeros – e que José Agostinho de Macedo igualmente assume como sua-, que encaravam a intervenção do maravilhoso neste momento da acção como absurdo e extravagante<sup>1722</sup>, pois apesar de Vasco da Gama agradecer a Deus a sua salvação, quem, na realidade, tinha actuado nesse sentido, for a Vénus<sup>1723</sup>.

Por um lado, se o comentário feito ao poema pressupõe a denúncia dos erros e falhas cometidos pelo autor, por outro, pontualmente, o crítico recorre a bases de suporte teórico, em que se detectam pressupostos de índole tassiana, ou invoca o exemplo da *Gerusalemme Liberata* a fim de comprovar as censuras anteriormente formuladas. Do mesmo modo faz para contrapor um modelo de actuação que considera perfeito ou condenar atitudes eventualmente assumidas pelo Gama, como acontece no Canto II, perante os presentes recebidos em Moçambique e Quíloa:

“He assim que Gofredo responde a Ismeno, e Argante? E são desta sorte duras as Orelhas dos fanaticos da seita camoniana?”<sup>1724</sup>

---

<sup>1721</sup> Outro exemplo flagrante deste facto, encontra-se no comentário ao Canto VIII, onde José Agostinho de Macedo volta a denunciar o mesmo “erro”, em *idem, ibidem*, Vol. II, p. 172: “[...] Quanto mais ridiculo será apresentar-nos hum Poeta em 1497 hum Heroe Christão, e Catholico Romano, ajudado por Venus, e perseguido por Baccho, sempre escondido, e sempre cobarde, e que no ponto em que o mesmo Heroe mais necessitava do socorro celeste, pois se via abandonado, e prezo entre Barbaros, fazer desatar este nó, por meio de instrumentos tão ordinários, ou digamos melhor, tão vis, sendo resgatado por dois fardos de fazenda!”

<sup>1722</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 57: “Chega pois o Gama felizmente a avistar a costa do Malabar pelo auxilio de Venus tendo pedido misericordia a Deos. Este he o absurdo que deo lugar e motivo a Blair para dizer, que o Maquinismo das Lusiadas era ridiculo, e extravagante, porque tal mistura só podia nascer de hum cerebro que necessitasse de helléboro, e de mais de huma Anticyra.”

<sup>1723</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 58: “Parece que se deve dar o agradecimento áquelle de cujas mãos se recebe o beneficio. Venus acodio a Vasco da Gama, applacou a furia dos Ventos, desarmando-lhe a sanha vingativa com os agrados, e requebros das Nereidas; o Heroe evita o naufragio com os socorros deste Numen tutelar; ou elle não fez beneficio, ou a elle deve ser dado o agradecimento, e he huma incoerencia manifesta, ou huma mistura sacrilega do sagrado com o profano.”

<sup>1724</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 94.

Confrontando cenas paralelas, neste caso a da recepção de mensageiros, exalta a actuação de um dos Heróis, ao mesmo tempo que o seu objectivo é evidenciar as fraquezas do outro. Algo de semelhante se passa também no Canto III d' *Os Lusíadas*, quando o Poeta se interrompe o discurso e invoca a Musa Calíope, a fim de melhor poder cantar os feitos dos Portugueses, mostrando como Tasso também havia procedido de modo semelhante, ao invocar “hum Musa celestial”.

“Este he o uso dos Poetas em suas invocações, no vestibulo de seus cantos, pedir socorro a hum Ente sobrenatural, e Divino: o mesmo Tasso invoca hum Musa celestial:

*“O Musa, tu, que de Celestes Louros.”*

*E o principe dos Poetas invoca as Tagides [...].”<sup>1725</sup>*

Sem entrar em mais pormenores sobre esta invocação das Tágides – que, aqui, de novo se tomam como sendo as Damas de Lisboa, na esteira de Faria e Sousa, e cuja sugestão José Agostinho de Macedo aceita sem grande contestação –, entra em considerações sobre a promiscuidade do maravilhoso pagão com a Fé Cristã, acentuada pela protecção divina invocada por Vasco da Gama perante a ameaça do Adamastor.

[...] O que ha de mais pasmoso, ridiculo, e extravagante em todas as Lusiadas, s’ao os quatro ultimos versos da Oit. 60:

*Eu, levantando as mãos ao Santo Coro*

*Dos Anjos, que tão longe nos guiou,*

*A Deos pedi, que movesse os duros*

*Casos que Adamastor contou futuros.*

Dirige-se Vasco da Gama ao Deos verdadeiro, e implora o auxilio dos Anjos da Guarda, que até alli o havião guiado. Logo o Gama cria verdadeiramente no apparecimento do Gigante, e reconhecia-lhe o dom de profecia em o annúncio dos casos futuros! E o Gama não era Christão? Invocar a Deos para remover os ameaços de uma fabula? He mais indecoroso a hum Heroe tal como este illustre navegador enganar

---

<sup>1725</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 136.

desta maneira hum Rei Mouro, inimigo, por Lei, das fabulas do Paganismo, e mais indecoroso, ter dito que seguia a Lei de Christo, e mostrar que simultaneamente admittia as quiméras do gentilismo.”<sup>1726</sup>

Tal abordagem do colosso era suficiente para que José Agostinho de Macedo considerasse inverosímil, e até inútil, todo o episódio do Adamastor<sup>1727</sup>. Fiel ao ensinamento tassiano, bastavam a intervenção celestial e a protecção divina para tudo se resolver, sem esta contaminação de planos, como aliás acaba por referir no comentário ao Canto IX, quando Vasco da Gama se vê “livre da danada tenção dos Mouros”<sup>1728</sup>. E, ainda neste âmbito, mas contemplando a dimensão do onírico, não podia o crítico passar sem se deter sobre o sonho de D. Manuel, de tão gloriosa memória nas polémicas dos séculos passados<sup>1729</sup>.

“Era de presumir que o Rei se deitasse quando naquelle tempo se deitava a outra gente. Deitou-se na cama, e seria por certo antes da meia noite, e começou quando pôz a cabeça no travesseiro a fazer o que costumão fazer os que trazem entre mãos algum negocio de importancia, meditem nelle, occuparem-se delle quando se deitão, e adormecer nestas considerações; nesta occasião adormecendo ElRei D. Manoel, sonhou então: e assim sem o discurso de João Franco Barreto, de Manoel Pires de Almeida, e exacticas contemplações do Padre Thomás de Aquino, sobre a importância do accento agudo posto em cima do – à – á luz clara, sabemos que foi de noite, porque o Rei: -

*Estando já deitado no aureo leito,  
Onde imaginações mais certas são.*

Era de noite, que he o que se póde colligir da embrulhada de palavras que fórmão os versos da commentada, e recommendada Oit. 68.

Morfeo em varias fórmas lhe apparece.”<sup>1730</sup>

---

<sup>1726</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 278-279. Volta a insistir nesta ideia no comentário ao Canto VI, declarando no Vol. II, p. 53: “Chegamos áquelle ponto do Poema que tem dado lugar á censura mais amarga dos Estrangeiros, e entre elles á do atilado Blair, de que já fizemos menção, e que dá a conhecer quão monstruoso seja o absurdo da mistura das Divindades do Paganismo com as verdades augustas, e sagradas da religião Christã.”

<sup>1727</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, p. 279: “Não só he inverosímil, mas absolutamente inutil, e ocioso o Episodio do Adamastor.”

<sup>1728</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, p. 178: “Ora assim, como o Poeta tem aqui tão ajustada lembrança do maravilhoso da Religião, porque se não servio delle em todo o Poema? Se póde ter lugar em huma parte delle, tambem o podia ter em todos. E se Venus lhe bastou até aqui, porque lhe não basta agora? Porque tudo são incoherencias, e imperfeições neste tão preconizado Poema.”

<sup>1729</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. I, pp. 230-234.

<sup>1730</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 230-231.

Não podendo faltar a alusão a Manuel Pires de Almeida e a João Franco Barreto, nem à solução algo rocambolesca indicada por este último (recorrendo apenas à introdução de um acento, a fim de resolver a polémica despoletada sobre este aspecto<sup>1731</sup>), desenvolve o assunto com a alegada confusão de Morfeu como deus do sono e não dos sonhos<sup>1732</sup>, a desnecessária subida do monarca à primeira esfera<sup>1733</sup>, o modo de apresentação dos dois rios, o Indo e Ganges, como dois anciãos<sup>1734</sup>, e outros mais pormenores, ainda contribuindo com mais detalhes dignos de crítica do que aqueles que anteriormente tinham sido aduzidos.

Na sequência dos sonhos, outros episódios são criticados, como o passo do Canto VII, quando Baco aparece em Moçambique, em Mombaça e em Calecute, a fim de levantar obstáculos aos Portugueses, para os impedir de concretizarem os seus objectivos comerciais<sup>1735</sup>. E a crítica vai, por vezes, ao ponto de considerar desnecessária a introdução do maravilhoso, como é aqui explicitamente o caso<sup>1736</sup>. Por outro lado, verifica também que, nesta parte do Poema, se acumulam outros aspectos ficcionais, como a previsão dos acontecimentos futuros mediante a análise das entranhas dos animais. Por este motivo, volta José Agostinho de Macedo a criticar abertamente Camões, tendo em vista o modo como o

---

<sup>1731</sup> Cf. supra 184-185.

<sup>1732</sup> Cf. José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar”, *loc. cit.*, p. 231.

<sup>1733</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 231.

<sup>1734</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 232 – 234.

<sup>1735</sup> Cf. José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Vol. II, p. 140: “Verdade seja que elle [Baco] não quer apparecer senão em sonhos. Apparece em sonhos em Moçambique, em sonhos em Mombaça, em sonhos em Calecut. Des de que o Gama chegou a Melinde, nunca mais foi perseguido por Baccho; talvez fosse cortezia neste Numen, que não quiz interromper a longa narração do Gama, porque só agora se calou. Mas isto merece hum tom serio. Toma Baccho a figura de Mafoma, que foi hum jurado inimigo, e perseguidor do Polytheismo.”

<sup>1736</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 148: “Nenhuma necessidade havia da introdução do maravilhoso, ou sobrenatural, e o que podia fazer hum Mouro, não era precizo que o fizesse hum Deos, e para este fim não só he ociosa mas inutil a introdução de baccho, nem que este Deos sugerisse por hum sonho aos Mouros aquillo mesmo, que elles sem sonhar podião, e até devião fazer, se consultassem os seus interesses como Commerçiantes, tão avaros, e tão sordidos como os Mouros.”

Poeta procede, dando a entender que acredita em tais práticas e as toma a sério<sup>1737</sup>, ao mesmo tempo que, se elas são interpretadas como a expressão da vontade diabólica, que desconhece o fluir dos acontecimentos futuros, mais uma vez o Poeta incorre no erro de misturar o maravilhoso pagão com o maravilhoso cristão<sup>1738</sup>.

Todas as considerações conduzem, pois, o crítico a reflectir sobre a natureza dos episódios numa epopeia e no seu modo de articulação com a linha estruturante da diegese, sobretudo quando tem em mente não pôr em perigo o princípio da unidade de acção.

“Servem os Episodios em huma Epopéa ou de retardar, ou de acelerar a conclusão da acção: mas estes Episodios, não porque o digão as Artes Poeticas, mas porque o persuade a boa razão devem dimanar immediatamente da mesma acção, e terem com ella não só referencia, porém intima ligação, e referem-se á acção.”<sup>1739</sup>

Para melhor confirmar as suas ideias, recorre a exemplos retirados da *Gerusalemme Liberata*, invocando episódios como o de Olindo e Sofrónia, que tinha agitado as hostes da

---

<sup>1737</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 138-139: “He tempo de apparecer algum maravilhoso nas Lusiadas, porque o Gama des de que chegou a Melinde até ao momento presente da hida do Catual para terra, não fez mais do que fallar. Aparece este maravilhoso na Oitava 45ª.: veja-se com attenção.

*Entretanto os Arúspices famosos*

*Na falsa opinião, que em sacrificios*

*Antevêm sempre os casos duvidosos*

*Por sinaes Diabolicos, e indicios.*

O Poeta comette hum erro palmar, em dar a entender que accreditava os vaticinios dos Agoirentos Gentios, e Idolatras, que pela inspecção das entranhas das victimas nenhum conhecimento podem ter dos acontecimentos futuros, e duvidosos. Note-se o falso principio em que elle está sobre estas infames superstições da Gentilidade.”

<sup>1738</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 139: “O Diabo não tem conhecimento claro dos futuros contingentes, nem pôde sobre elles dar hum sinal verdadeiro, como diz o Poeta: isto he hum absurdo nos infalliveis principios da Theologia Christã. Depois deste rasgo em que o Poeta introduzindo o Diabo, que isso quer dizer *Demo*, se serve do maravilhoso da Religião Christã, vem a ridicula, e infame mistura do Paganismo, nas mais baixas expressões, que huma desleixada prosa pôde ordenar.”

<sup>1739</sup> P. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 47.



Academia da Crusca contra Tasso, saindo Agostinho de Macedo ao campo, para, embora extemporaneamente, defender o Italiano<sup>1740</sup>.

“A Academia da Crusca, que fez em corpo a censura da Jerusalem Libertada, do Grande Torcato Tasso, nota, e reprova como alheio da acção principal o Episodio admiravel do 2º Canto, isto he, o caso de Olindo, e Sofronia, condemnados á morte pelo imputado crime de haverem escondido a imagem com que o Mago Ismeno pretendia fazer os seus sortilegios para defensão da Cidade sitiada pelo exercito de Gofredo, e livres do supplicio pela intervenção, e authoridade de Clorinda que apparece em Jerusalem para ajudar os sitiados. Esta Clorinda, o Ente mais interessante em todas as idades, e em todos os Livros tem creado, ou fingido a imaginação Poetica, deve figurar muito, e figurar sempre até ao fim do Canto 12º do mesmo Poema, na acção principal; e convinha, (e isto não podia esconder-se ao grande juizo de Tasso), e era preciso que se desse huma idéa da grandeza, da preponderancia, e da authoridade deste ser extraordinario quando, só a seu mandado, suspendem os Algozes o supplicio das duas amantes, e innocentes victimas, e pela sua influencia revoga o Rei de Jerusalem a sentença de morte. Tudo isto conserva relações com a acção, pois acontece depois della principiada, e com isto começa a obrar hum dos mais maravilhosos agentes daquelle immortal Poema; por tanto não he escusado, nem ocioso o Episodio de Olindo, e Sofronia, nem teve razão a Academia da Crusca em o censurar, e reconhece-se na censura o grande espirito de partido que dominava, ou cegava aquelles illustes Academicos pela gloria de Ariosto, a quem intentavão dar a preferênciã comparando-o com o Tasso.”<sup>1741</sup>

Ao comparar o caso invocado com o episódio dos Doze de Inglaterra, mostra que, apesar da perfeição que se detecta a vários níveis na concepção e estruturação, no que se refere à sua conexão com a acção principal, nada é mais defeituoso.

Ao nível da *elocutio*, também são numerosos os reparos, sobremaneira frequentes no comentário ao canto VII, como é o caso flagrante a seguir apontado:

“Quando lemos as magestosas narrações de muitos Poetas antigos, e modernos, especialmente as do Tasso, não podemos deixar de nos compadecer, por não dizer enjoar, da baixeza, e trivialidade a que desce, ou em que se precipita Luiz de Camões. Huma velha que contasse a outra velha no canto de huma

---

<sup>1740</sup> Sobre este aspecto veja-se Odette Penha Coelho, “As Ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo”, *loc. cit.* pp. 252-253.

<sup>1741</sup> Pp. José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Vol. II, pp. 48-49.

chaminé o que succedeo a Vasco da Gama depois da embaixada mercantil, que acabamos de ouvir, e admirar, não se exprimiria em mais rasteira prosa [...].”<sup>1742</sup>

E o objecto de confronto, a este nível, também teria de ser necessariamente Torquato Tasso e a sua obra, defendendo o crítico que a Epopeia deve ter um tom elevado e grandiloquente, mas criticando sempre o discurso camoniano<sup>1743</sup>.

Na *dispositio*, é também suficientemente acutilante quando desmonta todo o episódio das bandeiras. Apela, então, em tom irónico para outros exemplos, em cuja série não podia deixar de aludir a Torquato Tasso, visto como alternativa ao Poeta Português<sup>1744</sup>.

E quanto à conclusão, mostra-se como a epopeia camoniana foge aos cânones do género, apoiando-se em exemplos como a *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Eneida* e, por último, a *Gerusalemme Liberata*:

“[...] Depois da escalada e tomada de Jerusalem, morto Emireno, Generalissimo do Exercito alliado que viera sobre os sitiadores, acabou-se o Gofredo, ou Jerusalem Libertada, não ha mais que requerer, nem que esperar. Depois do descobrimento da India que era o fim da acção das Lusiadas, não ha mais que acrescentar: tudo o que daqui se seguir, he fóra da acção, e he alheio ao Poema. Luiz de Camões, como não soube passar a verdade historica para o verosimil poetico, em lugar de estender a têa dentro dos limites da acção faz hum estranho additamento ao seu Poema, que vem a ser huma nova acção de Vasco da Gama depois que descobrio a India.”<sup>1745</sup>

A partir daí, desenvolve toda a crítica dirigida ao episódio da Ilha dos Amores, que Agostinho de Macedo considera imitação de Ariosto, chegando a superá-lo até, mas ficando aquém, como seria de esperar dos Jardins de Armida:

---

<sup>1742</sup> P. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 101.

<sup>1743</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 102: “Não sei que se encontre nestas trovas o tom de huma Epopéa, que ainda em coizas pequenas deve apparecer qual he, grande; mas tal he a força do erro, e da preocupação successiva, que nem defeitos tão grandes conhece, e aclama por bellezas o que são verdadeiras monstruosidades.”

<sup>1744</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 115: “Lembrou-se divinamente o grande Torcato Tasso, como lhe costumão lembrar todas as coizas, de esculpir nas portas do Palacio dos Jardins de Armida a historia dos amores de Marco Antonio, e Cleopatra.”

“Aqui também imitou, mas vencendo com a cópia o original, que he Ariosto na pintura da Ilha de Alcina, tão victoriosamente excedida pelo Tasso na magestosa descripção da Ilha de Armida.”<sup>1746</sup>

Marcado pelo ambiente de libertinagem, segundo Agostinho de Macedo, é o episódio da Ilha dos Amores onde as incoerências se articulam com as extravagâncias, a imoralidade, os abusos e as relaxações<sup>1747</sup>. Criação de Vénus para reconforto dos nautas, é a Ilha uma recompensa que se esperaria ser de índole espiritual, tanto mais for a concedida com o beneplácito do “Padre Eterno” – expressão que leva de novo o crítico a tecer ásperas considerações contra o Poeta pelo sentido ambíguo de tal expressão.

“O Poeta era Christão, nós somos Christãos, o Heroe era Christão, e todos Catholicos Romanos pela graça de Deos, e quando fallamos no Padre Eterno, sabemos, e confessamos que he a primeira Pessoa da Santissima Trindade; e se não que nos digão, que devemos entender aqui pelo Padre Eterno? Dirão que o Deos Jupiter; peor ainda, e maior culpa do Poeta; porque este como Christão, ainda que huma vez resolvido a introduzir os Deoses do Paganismo, devia servir-se de termos que removessem todos os equívocos; nem seus mais pertinazes idolatras poderão negar aqui que a primeira intuição, e a primeira idéa que esta palavra – *Padre Eterno* – nos excita n’alma, he a que a Religião nos desperta quando nos diz quaes, e quantas sejam as pessoas da Santissima Trindade.”<sup>1748</sup>

Sempre incidindo na crítica contra a construção do maravilhoso, e recordando os reparos de Frei Bartolomeu Ferreira<sup>1749</sup>, não só desmonta a interpretação alegórica que deste episódio adiantara Faria e Sousa, como vai mais longe, questionando a validade do

---

<sup>1745</sup> Pp. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 184-185.

<sup>1746</sup> P. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 210.

<sup>1747</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 190-191.

<sup>1748</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 186-187.

<sup>1749</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 228: “Bem se vê que a desculpa vem fóra de tempo, e eu fico, que o seguinte Dilemma nunca tenha resposta. Ou Camões entendia que estas Divindades existião, ou entendia que não existião. Se entendia que não existião, não se devia servir dellas, porque o que não existe, não póde obrar: se entendia que existião, então não se devia contradizer, e devia sustentar até ao fim o character, e a realidade de tais Personagens, sem declarar que erão suppostas, e puramente allegoricas. Declara que os Deoses do Paganismo, de que se tem servido como Agentes no Poema, não existem, porque esses a quem a Gentilidade reconhecia Deoses immortaes, não erão mais, ou não forão mais que homens; não fiquemos em dúvida porque Camões bem claro falla [...]”

maravilhoso pagão e confrontando este passo com o da Ilha de Armida, de Tasso, a fim de consolidar o seu parecer:

“Isto são mais pinturas do Aretino, que imagens de huma Epopéa. Toda a lubricidade que se nota em o Canto 16.º da Jerusalem, não offerece semelhantes quadros: apenas nos representa Rainaldo recostado no collo de Armida á sombra de huns myrtos, e nesta acção se lhe apresenta Ubaldo, e seu companheiro que offerecem ao novo Hercules em o regaço de Onfale hum espelho em que elle mesmo descubra o aviltamento a que o reduzira o Amor: e parece-se isto com o que se diz na Oitava 71.<sup>a</sup>?

*Accende-se o desejo, que se ceva*

*Nas alvas carnes subito mostradas.*”<sup>1750</sup>

Sem nunca esquecer o modelo que lhe serve de confronto, tudo em Camões é excessivo, sobretudo se os costumes, tão apreciados na epopéia são postos em causa. Considera excessiva, por exemplo, a introdução da “Sirena cantora com dom de profecia”<sup>1751</sup>, pura imitação da figura virgiliana de Iopas, na *Eneida*, que apresenta de modo proléptico os feitos que os Portugueses haviam de praticar no Oriente e exalta até os milagres que lá terão lugar<sup>1752</sup>. E a narrativa encerra depois outros pormenores que revelam bem como a dita *Sirena* chegava a ser versada no Martirológio Romano, como Agostinho de Macedo refere, salientando a contradição – o que se torna uma pedra de toque na montagem do discurso do crítico, através da qual o maravilhoso pagão se encontra perfeitamente desenquadrado da acção do Poema<sup>1753</sup>. De modo idêntico, “esta extravagante Thetis, tão Christã, tão zelosa da

---

<sup>1750</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 213-214.

<sup>1751</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 257.

<sup>1752</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, p. 247: “He uma Sirena que canta, hum Numen do Paganismo em hum congresso de Nereidas presidido pela Deosa Thetis: mas a cantora, as companheiras, e a Presidente, todas a oito são feitas Catholicas Romanas por Luiz de Camões, nas suas Lusiadas, pois em fim a *Sirena* cantando, e contando o milagre visto (dizem os nossos Historiadores) na tomada de Ormuz por Affonso de Albuquerque, que vem a ser a settas que despedião os Persas, e os Turcos, virarem-se no ar contra os mesmos que as atiravão, se desembésta com este edificante e enternecido Epifonema, como o *Tantæ molis erat*.”

<sup>1753</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 249: “Vimos na Oitava 40.<sup>a</sup> feita Catholica Romana huma das filhas do velho Nereo, e agora a admiraremos instruida na Folhinha de porta ou d’algibeira, sabendo muito bem que o dia 25 de Novembro he aquelle em que a Igreja reza da Virgem Martyr Santa Catharina. Ora as Nynfas do Oceano lidas, e instruidas no Martyrologio Romano! Isto só nas Lusiadas!”

dilatação da Fé”<sup>1754</sup> fala acerca “do Empireo, da gloria dos Bemaventurados, principal Dogma da Religião Catholica”<sup>1755</sup>, assim como da crença e do martírio de S. Tomé<sup>1756</sup>. E, praticamente, inicia a sua intervenção negando a real existência dos deuses mitológicos, quando afirma serem eles “fabulosos, / Fingidos do mortal, e cego engano” (*Os Lusíadas*, X, 82, 3 – 4) – declaração que leva o crítico a reagir<sup>1757</sup> e a questionar uma vez mais não só a natureza dos próprios deuses, como também a sua função no Poema<sup>1758</sup>.

No entanto, e ainda a propósito do Canto X, considera o Agostinho de Macedo que, apesar de tudo quanto o acusa, não mereceria o Poeta o esquecimento a que fora votado no seu tempo, mostrando que igual sorte tinha cabido a outros grandes poetas, nomeadamente a Tasso:

“[...] Peor, e muito peor pagou Affonso II, Duque de Ferrara, ao Tasso, que não só o não remunerou por lhe dedicar a obra mais perfeita do engenho humano, que he a Jerusalem, mas abertamente o perseguio, metendo-o no Hospital dos doidos, e obrigando-o a peregrinar de Cidade em Cidade tão pobre, e tão miseravel, que os Guardas-barreiras de Turim o não quizerão deixar entrar na Cidade, cuidando que era hum apéstado, e hindo a pé, e coberto de trapos a Surrento sua Patria, no Reino de Napoles, mendigar humas sôpas a huma sua pobre irmã. Nunca o Mundo vio tanto merito com tanta desventura!”<sup>1759</sup>

---

<sup>1754</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, p. 269.

<sup>1755</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, p. 263.

<sup>1756</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, pp. 267-268: “A Deosa Thetis, hum Numen Pagão, hum Ente Mythologico, fallando dos mysterios da Religião Christã, vista em os passos do Sagrado Evangelho, conhecedora da incredulidade, e dos poderosos motivos da crença de S.Thomé! Isto he imprprioissimo; monstruoso, e inverosimil; e muito mais fazer annunciar por thetis a vida, e martyrio do Santo Apostolo. O que excede todos os apuros do ridiculo, he a enternecida apóstrofe que Thetis, Numen do Paganismo. Faz ao Apostolo, depois de contar ao Gama como for a morto de huma lançada, na Oitava 118.”

<sup>1757</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 263: “Pois Thetis está não só fallando, mas ensinando Vasco da Gama, e discorrendo na sua presença sobre materias Metafysicas, e Theologicas, e diz, e afirma, que he hum Ente ideal, fingido, fabuloso, não existente, parto apenas do erro, da ignorancia, e da cegueira dos mortaes? Pois o que não existe, póde fallar, póde discorrer, póde tornar-se visivel, e escutavel? Ha destempero assim?”

<sup>1758</sup> Cf. *idem, ibidem*, Vol. II, p. 264: “Ou Thetis he huma Deosa do Paganismo, e hum Ente creado pela Mythologia, ou he a Sabedoria Divina, como nos dizem alguns dos Commentadores, e os modernos Apologistas? Escolhão. Se he hum Ente Mythologico, ella diz que não existe, e quem não existe não póde fallar. Se he a Sabedoria Divina, pois está dizendo que não existe, que he fabulosa, e que não he mais que huma ficção do cégo entendimento dos homens! Isto não tem resposta, nem sei que sahida lhe darão os fanaticos pertinacissimos.”

<sup>1759</sup> *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 241-242.

Depois deste excuro, plenamente justificado pela sequência em que se insere no Canto X, retoma o comentário das estâncias que a seguir se apresentam.

Em suma, nesta *Censura das Lusiadas*, alinha José Agostinho de Macedo casos de incoerência, inverosimilhança, imoralidade, relaxação, extravagância, abuso, indecências, infâmia, obscenidade e outras incorrecções, que detecta no Poema, declarando:

“Não são precisos os Canones das Poeticas para vermos os erros do Principe dos Poetas, basta que escutemos os brados de boa razão para se patentear em toda a sua luz tantas incoherencias.”<sup>1760</sup>

Mas não se tratava exclusivamente de combater a glória do autor do Poema nacional. Macedo empenhava todos os esforços para salvar um género que sentia por demais moribundo e desfasado em relação ao seu tempo. Promete ainda uma Dissertação sobre “o decantado, porem absurdo Machinismo das Lusiadas: coisa perfeitamente monstruosa”<sup>1761</sup>, a fim de acabar “de lançar por terra este fantasma da opinião”<sup>1762</sup> da beleza resultante do uso do maravilhoso pagão. Não consta que tal dissertação tivesse sido dada à estampa. Talvez porque, como vimos, já antes havia explorado em profundidade a questão no “Discurso” introdutório ao *Gama. Poema narrativo*, de 1811.

Nesse “Discurso”<sup>1763</sup> defende inicialmente que a viagem à Índia nada de heróico possui, se confrontada com as acções das epopeias mais conhecidas. Entre os exemplos citados, refere, naturalmente Torquato Tasso a par de Lucano, Sílio Itálico, Valério Flaco, Trissino, Milton e Voltaire, já para não falar de Homero e Virgílio. Todavia, é em Tasso que se detém para dali aduzir argumentos para as suas afirmações:

---

<sup>1760</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 174.

<sup>1761</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, pp. 30-31.

<sup>1762</sup> *Idem, ibidem*, Vol. I, p. 31.

“Sem me lembrar da Illiada, e Eneida, Lucano achou mais vasto campo na Farsalia, Silio Italico na guerra Punica, Valerio Flaco na expedição dos Argonautas, (porque tudo quanto vião pelas costas da Grécia até ao Phasis era Poezia), Trissino na Italia libertada, Tasso na Jerusalem, Milton no Paraíso ou perdido, ou conquistado, Voltaire na Henriade. Qualquer destas acções, considerada como o centro de hum círculo, pode o Poeta tirar do centro para a circunferencia as linhas, ou raios, que quizer; por exemplo, Torcato Tasso leva seu Heróe ao cerco de Jerusalem, assenta seus arraiaes defronte desta Cidade; eis-aqui o Poeta constituido em relação com toda a Natureza, e fixo no centro de uma circunferencia immensa de acontecimentos, que elle póde fingir, e crear a seu sabor; todos parecerão verosimeis, todos conservarão relações íntimas com a principal acção.”<sup>1764</sup>

E alarga as considerações que tece sobre Tasso a três outros poetas épicos portugueses: Gabriel Pereira de Castro, Vasco Mouzinho de Quevedo e Francisco de Sá de Meneses. A seu ver, é, pois, a acção d’*Os Lusíadas* deveras pobre, porque apenas se desenrola entre o céu e o mar e deveria concluir-se com a chegada a Calecut, onde, na realidade passa a abundar a matéria histórica, mas cujo revestimento poético se revela débil – o que contribui para que os contornos da acção épica não sejam assim tão transparentes. Para melhor corroborar as suas afirmações, Tasso é sempre um dos modelos invocados e mais uma vez a *Gerusalemme* se afirma como um poema perfeito na sua concepção<sup>1765</sup>. Pelo facto, dispõe-se José Agostinho de Macedo a analisar detalhadamente a acção da epopeia portuguesa e a apontar-lhe as fraquezas, permitindo-lhe, deste modo, reflectir sobre a essência da poesia, e mais concretamente do Poema Épico, equacionando de novo a questão, de acordo com os três princípios da retórica, da *inventio*, *dispositio* e *elocutio*:

“Constituida esta acção nas mãos da Poezia, pede-se-lhe hum Poema Epico, ou Narrativo, que he o mesmo. A Poezia tem só tres funções; a primeira, inventar; a segunda dispôr; a terceira, annunciar. À invenção pertence a fabula, á disposição pertence a ordem symetrica, á annunciação pertence o estilo. A

---

<sup>1763</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso”, in José Agostinho de Macedo, *Gama. Poema narrativo*, Lisboa, na Impressão Régia, 1811, pp. III-XV.

<sup>1764</sup> *Idem, ibidem*, pp. III-IV.

fabula deve ser maravilhosa, e verosimil; a ordem deve ser regular, e natural; o estilo deve ser sublime, e poetico. Ora a essencia da Epopoea constitue-se por duas unicas cousas, pelo que retarda, e pelo que apressa a conclusão, ou o complemento da acção.”<sup>1766</sup>

Caracterizadas as partes do Poema Épico, enunciados os respectivos traços individualizantes, se bem que de modo já muito depurado, os princípios gerais apontados são, fundamentalmente, de matriz tassiana. Sem que se invoque a sua proveniência, ou seja, os *Discorsi*, e apenas através do modelo preferencial da *Gerusalemme* que constantemente é apontado, pretende o crítico que o leitor deduza com facilidade o modelo que o inspira. Torna-se mais transparente a filiação desta matéria, quando passa a centrar-se em aspectos que, no passado, tinham merecido a atenção dos críticos, como é o caso do uso ou rejeição da mitologia na composição do Poema Épico<sup>1767</sup>, acima abordado:

“Este apressamento, ou este retardamento da conclusão he executado por agentes sobrenaturaes, a que se chama maravilhoso, ou pelas circunstancias incidentes na marcha da acção na ordem natural, que se chamão episodios. O maravilhoso deve ser tirado do seio da Religião, seguida pelo Heróe, e pelo Poeta; e os episodios naturaes devem conservar íntima, e estreita ligação com a acção principal. Tudo isto, a que eu chamo a Poetica da razão, se conhecerá melhor com hum exemplo, como he o da Jerusalem. A Religião de Gofredo, e do Tasso, he a Religião Christã; do seio desta he tirado o maravilhoso do que retrata, ou apressa a conclusão d’acção. Temos alli o ministerio dos Anjos, e o dos Demonios, conforme aos infalliveis principios do Christianismo. Deos faz executar sua vontade pelo ministerio dos Anjos: o

---

<sup>1765</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. VI: “A materia da Eneida finda apenas expira Turno; a mateira da Jerusalem finda, apenas Gofredo adora o sepulcro; a materia do descobrimento da India finda, e deve acabar apenas Vasco da Gama vê Calecut.”

<sup>1766</sup> *Idem, ibidem*, pp. VI-VII.

<sup>1767</sup> Este aspecto aparece adiante reiterado, em *idem, ibidem*, p. XI e ss., fundamentando-se o autor na tradução do parecer de Racine sobre *Os Lusíadas*: “Este Poema he a relação de huma viagem, na qual as Divindades representão papeis ridiculos, e absurdos – Bacco apparece em Moçambique feito Clerigo, e capellão de huma Ermida do Espírito Santo, na qual os Portuguezes descobrem hum painel em que está pintado o profundo mysterio da descida do Espírito Divino; Bacco com os paramentos Sacerdotaes, sustenta o thuribulo na mão, e adora o Deos verdadeiro: “O Tioneo, e assim por derradeiro, / O falso Deos adora o verdadeiro.” Isto he ridiculo, he absurdo, he ímpio. A Deosa Thetis conta a Vasco da Gama a vida, os milagres, e o martírio de S. Tomé, e esta mesma Deosa Thetis que faz esta longa, e verdadeira relação, diz em termos expressos, ao mesmo Gama, que ella não existe, e que he huma figura de Rhetorica com que se podem enfeitar os versos: isto he louco, e extravagante.”



Demonio se oppõe á santa empreza ou por si, ou pelo ministerio dos magicos, como Ismeno, e Armida.”<sup>1768</sup>

Outras matérias são ainda afloradas, sem que abertamente Agostinho de Macedo assumia uma posição clara, se bem que ao traduzir e transcrever o parecer de Racine sobre o poema camoniano, acabe por manifestar alguma cumplicidade e convergência com a sua opinião, nomeadamente quando este trata do herói<sup>1769</sup>, e das partes constituintes da acção<sup>1770</sup>. Estreitamente articulado com o plano do maravilhoso, que mais uma vez converge com os pressupostos enunciados por Tasso e por ele exemplificados no seu poema, levanta-se a questão dos episódios, que, segundo Macedo é o espaço de eleição onde se projecta o maravilhoso na composição de toda e qualquer epopeia.

“Os episodios, ou incidentes, nascem da natureza da acção, como discordia entre os Capitães; separação de Rainaldo pela morte de Gernando; secca universal que atormenta o exercito; sortidas, escaramuças, ataques, pelejas, ou geraes, ou singulares como a de Clorinda, e Tancredo; a morte de Gildippe e Odoardo, a de Solimão, a de Emireno, e outros incidentes, que emanão da mesma acção.”<sup>1771</sup>

Enunciados estes pressupostos, que Agostinho de Macedo considera tão simples e evidentes, que mais parecem espontâneos, “tirados da luz da natureza”, e que, depois, exemplifica através do poema de Tasso, volta a concentrar a sua atenção na matéria épica

---

<sup>1768</sup> *Idem, ibidem*, pp. VII-VIII.

<sup>1769</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. XII-XIII: “O Heróe, além de ser quasi sempre nullo, conserva tão pouca dignidade, que mettido na cadêa pública de Calecut consegue a sua soltura por hum fardo de panno Portuguez, “escreve a seu Irmão que lhe mandasse / A fazenda com que se resgatasse”. E, effectivamente este rolo de panno he levado pelos dois Caixeiros, Alvaro, e Diogo. Isto he ignirancia pueril. Vasco da Gama implora o auxilio de JESU-CHRISTO em huma tempestade, condoe-se a misericordia divina, Venus, e as Ninfas do mar são os seus instrumentos, e Venus em termos claros promete aos ventos boas noites em companhia das Nereidas, se se applacassem; isto he execrando, e abominavel. Vasco da Gama imbuta ao rei de Melinde toda a historia de Portugal, sem omittir hum só facto, isto he inverosimil, e absurdo. Offerece ao Catual bordada em huma bandeira da não a mesma historia, isto he huma miniatura mais irrisoria, que a do escudo de Achilles. “Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.”

<sup>1770</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. XIII-XIV: “Nas Lusiadas a proposição he vaga, o maravilhoso absurdo, a ordem episodica; pois tirado o alheio da acção, e o superfluo, o Poema se póde reduzir a huma quarta parte; e o estilo pela maior parte he glacial, e perfeitamente prosaico.”

<sup>1771</sup> *Idem, ibidem*, p. VIII.

camoniana. E não tendo a possibilidade de aplicar nenhum destes aspectos à acção da viagem do Gama, conclui que nada há de mais estéril e monótono que esta navegação, por se achar unicamente confinada às estreitas dimensões de uma navio. Ainda alvitra que o termo da acção pudesse ter sido enriquecido, se o objectivo da viagem fosse a conquista, mas como nem isso tem lugar, apenas verifica tratar-se de uma simples descoberta<sup>1772</sup>. Deste modo, explica o soneto de Tasso a Camões sua intenção encomiástica<sup>1773</sup>.

Contudo, no momento em que Macedo redige este “Discurso”, é já marcante a atitude crítica e distanciada em relação a Camões e ao modelo que ele representava, assim como a aproximação, quase diria intimidade, com o modelo tassiano, tanto mais que não se trata de uma involução, mas de uma recuperação, justificada em termos de uma sensibilidade e de uma estética que também já entrara em agonia:

“Vivo em hum seculo, em que o Imperio da Razão tem dilatado quasi infinitamente seus limites. Na Filosofia, nas Sciencias exactas, no conhecimento da Natureza, temos progredido prodigiosamente. Spinosa, Newton, La Place, Locke, dilatarão os confins do entendimento. E porque não ha de igualmente progredir o Imperio da Imaginação? Porque havemos de ficar áquem dos que nos precedêrão nas obras de puro engenho? A servil imitação, e a estúpida admiração dos Antigos, nos encadeia desgraçadamente. Se eu não transgredir felizmente as vergonhosas ballizas, que a nossa indolencia tem plantado no campo immenso das boas Artes, com a minha mesma quêda realizarei a possibilidade que ha de as passarmos. “Quem si nos tenuit, magnis tamen excedit ausis.”<sup>1774</sup>

E assim justifica o poeta a composição do *Gama*, que em termos muito simples, trata da matéria épica d’*Os Lusíadas*, à luz de uma teoria poética de matriz tassiana, também ela já ultrapassada.

---

<sup>1772</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. X.

<sup>1773</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. X-XI: “[...] E se Torcato Tasso disse em seu Soneto que as navegações de Ulisses, e de Enêas não derão tão ampla materia à culta penna, elle o disse como elogiador, e não como tão profundo conhecedor da theoria da sua arte.”

<sup>1774</sup> *Idem, ibidem*, pp. XIV-XV.

Ao reescrever esse poema, agora intitulado *O Oriente*, o Poeta reformula o texto introdutório<sup>1775</sup>, não se centrando na vertente literária de modo tão alargado, nem valorizando a composição do Poema Épico de modo tão específico. Prefere mostrar que as grandes nações do passado e da modernidade, a Grécia e Roma, a Itália, a Grã-Bretanha, a França, se brilharam em todos os aspectos da cultura, das armas e da política, bem como no das ciências, sempre tiveram, a par grandes nomes do mundo das Letras. É, pois, com base neste raciocínio que Agostinho de Macedo, ao enunciar o caso de Portugal, enumera os nomes mais célebres dos portugueses que se haviam distinguido nos mais diversos âmbitos das ciências e da cultura. No campo literário, merecem-lhe especial referência Sá de Miranda, António Ferreira, Luís de Camões, Vasco Mouzinho de Quevedo, e é nessa sequência que insere a composição d' *O Oriente*. Em todo este contexto uma única vez, se alude a Torquato Tasso, se bem que de forma bem encomiástica, como não poderia deixar de ser, atendendo a tudo quanto antes havia antes afirmado sobre ele afirmado:

“Paris na aurora da sua literatura já escutava como Oráculos, e como Mestres hum Antonio, e um Marçal de Gouvêa; e antes que o Grão Tasso fizesse remontar ás estrellas a terrestre Jerusalem, já pelas margens, não só do Tejo, mas do orgulhoso Tibre resoavão as sobrehumanas vozes de Luiz de Camões, e fallava Sá de Miranda a lingoagem da razão, e da virtude, como hum Antonio Ferreira a do gosto, e a do sentimento.”<sup>1776</sup>

Pelo tom enfático do texto, não só se exaltam os feitos dos portugueses, como Camões deixa de ser objecto da mais acerada crítica, passando a ser reconhecido como precursor e desbravador de caminhos para que o “Grão Tasso fizesse remontar ás estrellas a terrestre Jerusalem”.

---

<sup>1775</sup> José Agostinho de Macedo, “Á Nacão Portuguesa, Dedicatória”, in: *O Oriente. Poema Épico*, Porto, Typ. de Francisco Pereira de Azevedo, 1854 (1ª ed.: Lisboa, na Impressão Regia, 1814), pp. 5-20.

<sup>1776</sup> *Idem, ibidem*, pp. 8-9.

Mesmo assim, apesar do significado que este seu trabalho vem ocupar na globalidade da sua produção poética, disso não estão tão seguros os responsáveis pela edição de 1854, que julgaram vantajoso inserir um outro texto, apenas intitulado “Os Editores”<sup>1777</sup>, com o fim exclusivo de desculpabilizarem o Poeta perante alguma falha que o poema revele, tendo em conta os rigorosos códigos por que a Composição de um Poema épico se deve orientar:

“Hum Poema Epico de acabada perfeição, he a produção mais difficultosa do engenho humano. Apontão-se defeitos na Illiada, na Odissêa, na Eneida: apontarão-se na Jerusalem, quando passou pelo rigoroso exame da Academia da Crusca. Os Discursos de Adisson não salvão da Censura o Paraiso Perdido. Todos os empenhos do Partido Filosofante não poderão defender a Henriade da severa, e illustrada Critica de Freron, e Beaumelle. Os auctores destes entre todos mais distinctos Poemas são grandes homens; mas são homens: e querer a extrema perfeição em suas obras, he querer o que se não compadece com a natureza humana.”<sup>1778</sup>

Ao aludir à decantada polémica de Tasso com a Academia da Crusca e ao remeter para todas as críticas formuladas ao longo dos séculos sobre eventuais deslizes na composição das epopeias mais apreciadas e reconhecidas de acordo com seu grau de perfeição, deixa-se em aberto a possibilidade de eclosão de uma polémica acesa acerca dos princípios sobre os quais assenta a estruturação d’*O Oriente*. Por outro lado, reconheçamos que este texto dos editores é já bastante tardio, dos alvares da segunda metade do século XIX, e a concepção desse género literário tinha-se profundamente modificado. Já não era um edifício de beleza apolínea com validade acrónica, mas um organismo vivo que evoluía e se adaptava de acordo com leis que se podiam traçar com rigor científico, com um final previsto, como qualquer ser orgânico. Pelo facto, e tendo em conta um profundo conhecimento do passado, as alterações

---

<sup>1777</sup> *Idem, ibidem*, p. 1. Presumo que os editores seriam Francisco Pereira de Azevedo, uma vez que, em cada volume, aparece no verso da página do título a seguinte declaração: “Mandado imprimir por Francisco Pereira de Azevedo”, e, supostamente, Joaquim Lopes Carreira de Melo, responsável pela *Biografia*, publicada no volume que inclui igualmente *O Oriente*.

<sup>1778</sup> *Idem, ibidem*, p. 1.

introduzidas no cânone da epopeia por Agostinho de Macedo justificar-se-iam em função do seu tempo e numa tentativa desesperada de salvar o género do estado agonizante a que tinha chegado, mas que necessariamente a distanciavam desse edifício perfeito que havia sido construído por regras, princípios e códigos acumulados ao longo dos séculos.

Por esse motivo, Macedo abre novas vias, procura saídas, alternativas que infundam vitalidade à epopeia. Num texto de síntese, que é a apresentação ao poema *A Natureza*<sup>1779</sup>, expõe em traços muito genéricos a evolução da poesia desde os seus primórdios. Quando aborda o poema épico, sobretudo quando trata do florescimento das letras no Renascimento e se centra no contexto inglês, adopta um tom crítico e distanciado em relação ao tipo de epopeia que havia seguido e defendido, afastando-se, por conseguinte, daquela atitude que assumira quando compusera o *Gama* e *O Oriente*:

“Os Inglezes são Originaes. Newton descobriu ou o verdadeiro, ou o verosimil Sistema do Mundo: os Poetas procurárão tambem descobrir hum Paiz novo em Poesia, ou aquella Poesia, que a sombra dos Seculos, a corrupção do Gosto, a mania de hum maravilhoso, não só inverosimil, mas absurdo, havião sepultado. Cansárão da enfadonha uniformidade dos Poemas Epicos, todos formados sobre hum mesmo exemplar. A Iliada, a Eneida, a Jerusalem, quasi são hum mesmo Corpo, mas com diversas attitudes. Sahio deste circulo o Genio Inglez, e Milton deu hum Poema que não tem similhante, nem teve modelo. Com elle vimos que os limites da Poesia erão muito mais dilatados do que se imaginava.”<sup>1780</sup>

Não é acidental a exclusão de Camões do habitual grupo de poetas heróicos enumerados como os grandes paradigmas da épica de todos os tempos. Já vimos os motivos por que Agostinho de Macedo se mostrava tão crítico, em relação a ele. No entanto, preserva Tasso e acrescenta-lhe Milton, este como o Poeta épico dos novos tempos. E se os limites da Poesia se abriram como autor do *Paraiso Perdido*, assiste-se, na sua perspectiva, a uma verdadeira revolução que implica uma nova fase na evolução do género. Depois, Thompson,

---

<sup>1779</sup> José Agostinho de Macedo, *A Natureza. Poema*, Porto, Typ. De Francisco Pereira d’Azevedo, 1854.

com *O Poema das Estações*, abre a via para a composição de poemas didáticos, onde a Filosofia e a Ciência contaminam e inspiram a própria Poesia, privilegiando a componente descritiva, outrora relegada para um plano secundário<sup>1781</sup>, de modo que o entusiasmo se inflama na contemplação das maravilhas da natureza. Em Portugal, depois, das épocas anteriores, ricas de produção épica, reconhece Agostinho de Macedo a lacuna que ao presente existia no género, pelo que pretende preenchê-la com a composição de *A Natureza*. Partindo ainda de um codificação poética de matriz épica, o novo poema afirma-se, pois, como um género bem diferente.

“O compasso frigidissimo das estereis, e infecundas regras, com que nos opprimem alguns pedantes, não tem aqui lugar. Com tudo o Poema conserva aquella unidade, aquelle todo simetrico, que se observa na congerie dos Seres sensíveis. O Espectaculo da Natureza he hum em si, mas vario em suas partes integrantes. Este he o modelo, esta he a regra invariavel do Poema. Com tudo, o Tedio nasceo hum dia da uniformidade; para interromper a monotonia descriptiva, lhe ajuntei continuadas digressões, que dimanão do objecto principal. A cada passo se encontrão reflexões moraes, porque os Poemas devem ter um fim moral. Este tem por fim estabelecer com argumentos sensiveis, e pela Contemplação das Causas finaes a existencia de Deos.”<sup>1782</sup>

Apesar de tudo, persistem determinados princípios herdados da teoria de matriz tassiana, como a unidade de acção ou as digressões enquanto variantes da diversidade outrora conseguida através dos episódios, mas que deviam necessariamente visar a unidade do poema e, mais do que tudo, o fim moral e edificante da obra literária.

Mas Agostinho de Macedo não é poeta que se acomode. Animado por uma *vis* polémica constante, nunca se exime a intervir, sempre que lhe ocorrem novas ideias ou descobre novos elementos acerca da necessidade de revitalizar a epopeia. Numa invectiva

---

<sup>1780</sup> *Idem, ibidem*, pp. 6-7.

<sup>1781</sup> Refere a este fim outros exemplos, como *As Estações*, de S. Lambert, a *Agricultura*, de Rosset, os *Meses*, de Roucher, os *Jardins* e *Camponês*, de Delille (Cf. *idem, ibidem*, p. 7).

<sup>1782</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

contra a cultura neoclássica portuguesa que endeusava o “Quinhentismo”<sup>1783</sup>, prefere falar no “século” da Razão e da Natureza, e nele incluir nomes que vão da Antiguidade aos tempos mais recentes. Partindo desses pressupostos, tenta renovar as bases da épica, que já anteriormente começara a designar por poesia narrativa, fundamentando-se depois em argumentos de carácter conteudístico, não sem ter acentuado aspectos de índole predominantemente estética e formal.

“Posso asseverar, e attestar por experiencia propria, e pelo meu proprio tacto (e porque hei de ter a modesta hypocresia de dizer, que o não tenho em versos?) que encontro mais Poesia nos Poemas scientificos, e didascalicos, que abração huma parte de Fisica, ou de Historia natural, que em todos os Romances chamados Poemas Epicos, todos elles fundidos em huns mesmos moldes, e nos quaes se não encontra outra differença, que não seja a das pessoas, e dos lugares.”<sup>1784</sup>

Como paradigmas deste novo tipo de poesia recorda as *Estações*, de Thompson, os *Jardins*, de Rapin, o *Prédio Rústico*, de Vaniere, a *Guerra e navegação*, de Geanetazzio, o poema sobre a *Filosofia* de Newton, a *Botânica*, de Stay, o *Enxofre*, de Sevastano, de Roberti, os *Teares da seda*, de Signorelli, ou a *Física*, de Barrotti, assim como já antes encontra na *Syphilide*, de Fracastoro, nas *Abelhas*, de Ruccellai, ou na *Cultivação*, de Alamanni os mais directos antecessores no género. Chega mesmo a reabilitar a acção dos Jesuítas, que neste campo, fizera florescer o génio de tantos dos seus membros<sup>1785</sup>. Mas, mesmo que o paradigma épico já divirja do tradicional, ainda é a *Gerusalemme* que lhe serve de referência. Nos momentos em que tece considerações sobre o poema *O Vidro*, do P.<sup>e</sup> Brumois, afirma:

---

<sup>1783</sup> José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar: A Física, ou alguma de suas partes, he, ou póde ser digna materia da poesia sublime?”, in: José Agostinho de Macedo, *Newton. Poema*, Porto, Typ. De Francisco Pereira d’Azevedo, 1854, pp. 3-25.

<sup>1784</sup> *Idem, ibidem*, p. 8.

<sup>1785</sup> Cita, para o efeito, *Iris* e a *Aurora Boreal*, do P.<sup>e</sup> Noceti, os *Banhos Quentes de Ischia*, de Camillo Eucherio, os poemas de José Boscovick, os *Cometas*, de Souciet, e o *Chocolate*, de Strozzi, (cf. *idem, ibidem*, pp. 12-13). A essa série junta, depois, o *Vidro*, de Brumois, as *Fontes*, de Lagomarsini, ou as *Pérolas* e *Os Morangos*, de João Baptista Roberti.

“A Jerusalem não tem hum enredo mais complicado em accidentes, e incidentes do que tem o Poema do Vidro.”<sup>1786</sup>

E continua com a longa enumeração de poemas que, nos tempos mais recentes, procuraram a inspiração em temas de Filosofia Natural e de Física<sup>1787</sup>, pois, segundo o seu parecer, souberam escapar ao “tedioso andamento épico”, porque os Poetas foram “capazes de fitar os olhos no quadro da Natureza Física”<sup>1788</sup>. É nesta longuíssima série que Macedo procura inserir as suas mais recentes produções, a *Meditação* e *Newton*. Representam estes poemas outro estágio de evolução da epopeia, porque, segundo o autor afirma, “depois de haver tratado dos assumptos da Poesia Épica, senti por experiencia que a fantasia se me exaltava, e accendia mais, quando contemplava o Quadro do Universo, e as opiniões dos Filósofos”<sup>1789</sup>. Busca uma aliança entre a Poesia e a Filosofia, e por esse motivo, *Newton* representa esse novo paradigma de poesia, até porque nele se encontram interrelacionadas erudição, poesia e domínio da linguagem<sup>1790</sup>. É desta forma que, por sua iniciativa, surge o Poema Filosófico como resultado da evolução modernizante do Poema Épico<sup>1791</sup>.

Na “Prefação”<sup>1792</sup> que antecede a *A Natureza*, trata Macedo da mortalidade dos livros, subentendendo-se também, desse modo, a mortalidade dos géneros, que parecem ter uma vida

---

<sup>1786</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

<sup>1787</sup> Cita, a esse fim, *A Cultivação*, do Abade Monti, os *Barómetros*, do Abade Lupi, os *Sonhos*, do P.<sup>e</sup> Oudini, *O Vôo das Aves*, do P.<sup>e</sup> Borgondi, o *Arroz*, do Marquês Spolverini, *O Mundo de Descartes*, de Pedro de Candeios, o *Magnete*, de Bernardo Felloni, o *Café*, de Massieu, a *Cerveja*, de Philips, a *Hypocondria* e os *Flatos*, de Fleming, *Os Prazeres da Imaginação*, de Akenside, *Os Canários*, do Conde Pérsico, o *Terremoto*, de Le Faubre (que já tinha composto *A Música* e o *Oiro*), o *Bicho da Seda*, de Vida, a *Lógica*, de Adão Fumani, *De principis rerum*, de Scipião Capece, para concluir apenas com a indicação de *Os cinco sentidos*, *A arte de procrear filhos formosos*, e a *Declamação Theatral*.

<sup>1788</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>1789</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>1790</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 24.

<sup>1791</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 24: “Não tinha Portugal hum Poema Filosofico, dei a Portugal hum Poema Filosofico.”

<sup>1792</sup> José Agostinho de Macedo, “Prefação”, a José Agostinho de Macedo, *A Natureza. Poema*, *loc. cit.*, pp. 12-13.



de acordo com os ciclos biológicos da existência, aliás, uma ideia antes aflorada sobre as leis por que se rege a natureza:

“A fatal, e continua mortalidade dos Livros, parece, que devia suspender o furor de os publicar: mas os Livros tem a mesma condição dos homens; nascem, vivem, morrem; de huns he mais longa, de outros mais curta a duração da vida. Ora assim como a huns homens se succedem outros, e os que derão maior brado são substituidos por outros com que o Mundo se dá por satisfeito, deve seguir-se a mesma regra a respeito dos livros; huns adquirem maior fama, outros são apenas conhecidos, e todos vem a acabar; esta he a condição da mortalidade, e das suas obras [...]”<sup>1793</sup>

Se, por um lado, lhe fica o consolo de ter contribuído para o aparecimento de um novo género poético, o Poema Filosófico, que ao tempo não sabia se iria ter vida duradoura ou não, por outro lado, talvez não tivesse consciência de estar a contribuir para a certidão de óbito ao género épico. Assim, na “Advertência”<sup>1794</sup> introdutória à *Viagem Extática ao Templo da Sabedoria*, integra o poema nesse género inteiramente novo, que procurava introduzir na poesia portuguesa. Por esse motivo, ao lançar um olhar sobre as suas obras anteriores, insere-o numa série específica de poemas que necessariamente faz derivar da epepeia.

“He alguma cousa o Poema – A Meditação; – he alguma cousa mais o Poema Epico – O Oriente, – ao menos provarão que eu procurei dar ao talento da Poesia hum emprego digno da sua grandeza, elevação, e magestade; porque esta Arte, verdadeiramente Divina, nunca deve ser baixamente empregada.”<sup>1795</sup>

Todavia, nesse novo género, os aspectos a contemplar permanecem fiéis aos códigos que inspiram a composição do poema épico, não fugindo muito ao que Tasso tinha estabelecido. A título de exemplo, vejamos alguns desses pressupostos. Quando se trata de abordar a ficção, o verosímil e o modo de apresentação dos factos, Macedo respeita os

---

<sup>1793</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>1794</sup> José Agostinho de Macedo, “Advertencia”, in: José Agostinho de Macedo, *Viagem Extática ao Templo da Sabedoria. Poema em Quatro Cantos*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d’Azevedo, 1854, pp. 3-17.

<sup>1795</sup> *Idem, ibidem*, pp. 3-4.

ensinamentos dos *Discorsi*, na medida em que recorre ao mesmo confronto com o método seguido pelo historiador:

“A Ficção, mas verosimil, he mui propria da Poesia, e da grande Poesia; nella não he admissivel aquella ordem, e encadeamento de cousas, que os Historiadores seguem, quando nos offerecem o Quadro dos humanos acontecimentos. O fogo, que escalda a alma de hum Poeta, não he a regoa, e o compasso, que dirige a penna do Historiador [...]”<sup>1796</sup>

Apesar de introduzir no seu discurso conceitos já próprios do seu tempo, como quando se refere à inspiração poética “que escalda a alma do Poeta”, o autor enuncia uma série de obras<sup>1797</sup>, que eventualmente poderão conter algumas semelhanças, ainda que remotas, com este novo género, embora elas não consubstanciem todas as características que o poeta para ele pressupõe. Suficientemente perspicaz para compreender o risco em que está a incorrer, sabe que a ousadia de fazer inspirar poemas em temas de Filosofia Natural ou de carácter puramente científico não representa uma tarefa fácil. E desabafa:

“Ardua, e difficil composição! Como he possivel vestir com as roupas da Posia materias tão aridas, e tão graves? Et angustis his addere rebus honorem? Hum Poema não he a Historia das Sciencias, nem o Quadro da Literatura. Vencer esta difficuldade he comprovar plenamente hum grande esforço de engenho, ou hum desmedido excesso de trabalho; delle ajuizará a imparcial Posteridade, e talvez confesse, que este Poema suspendêo por algum tempo mais o precipicio da Poesia Portuguesa do presente seculo no abysmo da irrisão, e do desprezo.”<sup>1798</sup>

Neste sentido, justifica-se a sua atitude ao construir um quadro em que trata da História Literária das Idades da Língua Portuguesa e, em simbiose, aborda as vicissitudes do Idioma, mostrando como a especificidade da Literatura Portuguesa é o resultado das

---

<sup>1796</sup> *Idem, ibidem*, p. 4.

<sup>1797</sup> Refere, para o efeito, o *Itinerario extactico*, de Kirker, a *Viagem ao Mundo de Descartes*, *A Pluralidade dos Mundos*, de Bernardo de Fontenelle, e até invoca o *Templo da Memoria*, de Manuel de Galhegos para mostrar que pouco ou muito pouco possuem em comum com o seu *Templo da Sabedoria*.

<sup>1798</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

condicionantes históricas que sobre ela actuaram. Depois do lirismo medieval, centra-se na eclosão da épica e aborda a questão do respectivo contexto histórico:

“A passagem do Mar, a conquista de Ceuta, a tomada, e a entrada de tantas Fortalezas na Mauritania Tingitana, os continuos, e sanguinosos recontros com os Ismaelitas, e os Troféos do valor alli ganhados, que hum ou outro ainda conservado titulo nos faz conhecer; e depois deste memorando feito, as longas navegações por todos os mares, o conhecimento, e a conquista de tantas Nações, e tão diversos Povos, a luta continua com Elementos, as sanguinosas batalhas no Mar, e na Terra, os tufões medonhos, as tempestades espantosas, os naufragios miserandos, as victorias estrepitosas, e mais do que as de Alexandre ( quem fizerão maior as paginas de Quinto Curcio, e os pinceis de Le-Brum), os prodigios da Natureza observados nas montanhas além das nuvens, e em Rios de oitenta legoas de foz, as viagens, e irrupções em tão remotos climas, chegando a armar Cavalleiros no mais alto cume do Monte Sinay, fizerão os Portugueses de hum character verdadeiramente Epico: então apparecêo o *Cerco de Diu* por *Francisco de Andrade*, as *Lusiadas* de *Luiz de Camões*, a *Malaca Conquistada* de *Francisco de Sá de Menezes*, o *Naufragio de Sepulveda* de *Jeronymo Cortereal* [...].”<sup>1799</sup>

No entanto, esse furor inspirado na experiência dos grandes feitos, que mais tarde haveria de alimentar o modo como Fidelino de Figueiredo explicaria o aparecimento e florescimento da épica no Renascimento português, pouco iria durar. A perda da independência nacional teria os seus reflexos nefastos na produção literária e José Agostinho de Macedo, muito lúcido no modo como traça todo esse panorama, reconhece que bem poucos eram os nomes que mereciam ser alinhados com os que atrás eram referidos:

“Quando entrou em eclipse a gloria da Nação, passando a dominio estranho, tambem entrou, para nunca mais emergir, o Astro brilhantissimo da sua Poesia. Cahio tudo a impulso da corrupção estranha nesta divina Arte. Periodo funesto, em que se contão mais Poetas, e os piores Poetas pela depravação, e contaminação do gosto. Quanto foi apparecendo na classe dos Épicos he péssimo. Já he o seiscentismo antes do seiscentismo. São intoleraveis (no todo) o *Machabeo* de *Miguel da Silveira*, o *Alfonso* de *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcellos* (susteve-se neste tempo *Vasco Mouzinho de Quevedo* no *Affonso Africano*), o *Virginidos* de *Barbuda*, o *Viriato Trágico* de *Braz Garcia de Mascarenhas*, a *Hespanha Libertada* de *D. Bernarda Ferreira de Lacerda*, etc. Algum alento de vida neste desgraçado

---

<sup>1799</sup> *Idem, ibidem*, pp. 9-10.

periodo *Paulo Gonçalves de Andrade*, e eu não sei que tropôr dêo no mesmo *Francisco Rodrigues Lobo* no seu *Condestabre*, porque hum tão valente não mercia versos tão frôxos. Tudo cahio em inanição, e não sei como escapárão deste contagio de pulmonia *Gabriel Pereira de Castro*, e *Antonio de Sousa de Macedo* no seu *Ulyssipo*, que a rivalidade fez apparecer, mas não igualou a *Ulyssea!* Digamos que por cento e cinquenta annos a Poesia Portugueza não foi Poesia, foi delirio, ou foi vergonha.<sup>1800</sup>[...] Ajunte-se-lhe a *Henriqueida* de D. Francisco Xavier de Meneses, Conde da Ericeira, que apparecêo no meio do diluvio de Versos em grossos volumes á morte da Infanta D. Francisca, e nos farão rebentar lagrimas de dôr, ou huma grande estalada de riso á vista de tanto despropósito, e de tanto vilipendio da humana rasão, tanto mais para lamentar, quanto mais perto estavam da vista dos Portuguezes os seus magnificos, e originaes Exemplares, galeria que se fechou com o *Ulyssipo* de *Antonio de Sousa de Macedo*.”<sup>1801</sup>

Deste panorama negro da produção épica portuguesa, que passou para a posteridade e pouca alteração tem sofrido ao longo dos tempos, há a salientar o modo como o historicismo romântico enforma os esquemas mentais do autor na exposição desta síntese literária, e que se encontrava anteriormente ausente em textos desta natureza; por outro lado, explica-se esta atitude de censura disfórica, precisamente porque o gosto tinha mudado profundamente e os paradigmas literários foram coagidos a acompanhá-lo. A recusa de um tipo de literatura ultrapassada, tema por demais desgastado durante o Romantismo faz-se aqui sentir, e a visão da épica barroca é perspectivada de maneira tanto mais negativa, quanto mais urge desqualificar os paradigmas que representam uma literatura esgotada que se torna necessário regenerar. A ausência de qualquer alusão a Torquato Tasso, neste contexto, justifica-se por se tratar de uma síntese da literatura portuguesa, sendo apenas referido enquanto filho de Bernardo, estranhamente considerado como um dos poetas que, a par de Petrarca, mais contribuíram para moldar o gosto literário dos portugueses da época clássica<sup>1802</sup>. Da épica posteriormente produzida, salvam-se ainda o *Caramurú*<sup>1803</sup>, de Frei José de Santa Rita Durão,

---

<sup>1800</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10-11.

<sup>1801</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>1802</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 12 – 13: “A leitura, e estudo dos antigos Italianos fez os nossos antigos Poetas; por certo *Luiz de Camões* lia as *Rimas de Petrarcha*, e o *Amadiz de Bernardo Tasso*, Pai do grande *Torcato*.”

<sup>1803</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 13.

e, com todas as reservas, a *Joanneida*, de Corrêa de Melo, porque representam já uma concepção diferente de Épica – que pretende superar o neoclassicismo –, e uma tentativa de fazer renascer a Poesia<sup>1804</sup>. Por isso, ainda que apostando numa vertente marcadamente épica, considera José Agostinho de Macedo que a revitalização do género passaria pela imposição desse seu novo modelo: o do Poema Filosófico.

“[...] Não he muito vulgar o enlace da Poesia com a Filosofia. Por certo dirão, que he de hum genero novo, e não encontrado, nem na Poesia Romantica dos Alemães, nem na Descriptiva dos Francezes, nem na Erotica dos Italianos. Os petrificados Regeneradores Politicos, os subversores dos Povos olharão para o trabalho de tantos conhecimentos com aquella fria indiferença, com que os salteadores costumão olhar para hum cadaver, quando o despem, e despoção; ou com aquella sorriso maligno, com que contemplão as ruinas de huma Nação por elles regenerada, e roubada: mas eu tanto os desprezo em Letras, como os tenho desprezado na Politica.”<sup>1805</sup>

Com semelhante atitude, não seria muito favorável a esta sua proposta de recuperação da epopeia, como na realidade acabou por se verificar. No entanto, o gigantesco esforço de regenerar a epopeia desgasta-o e nem o alento que lhe dá o facto de ter contribuído para o aparecimento do novo género literário o impede de confessar:

“A mesma difficuldade da empresa desalenta o espirito mais determinado, e o genio poetico, naturalmente preguiçoso, e que só por imperceptivel e involuntario impulso dispõe da sua veia, não emprehende sem muito trabalho uma tão penosa carreira: a idéa de um trabalho longo o amedronta, intimida-se com a necessidade de rimar materias puramente abstractas, e raciocinios philosophicos, para o que é preciso ser não só poeta, mas physico. Eis-aqui se eu me não engano, os principaes motivos que até agora tem embaraçado os poetas o emprego de um assumpto o mais digno certamente de os occupar para gloria da sua arte, e para lustre de seus talentos.”<sup>1806</sup>

---

<sup>1804</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 14: “Desde a morte destes homens [Cruz e Silva, Correia Garção, Reis Quita, Fr. José de Santa Rita Durão] começou a apparecer outra vez aos solavancos a Poesia. Morrêo apenas nascida a *Joanneida* de *Corrêa de Melo*; e o Poema chamado *O Terremoto de 1755* he huma tontice da decrepitude do seu Auctor, e huma prova de quanto pode a metromania.”

<sup>1805</sup> *Idem, ibidem*, pp. 16-17.

Os obstáculos sentidos<sup>1807</sup> agudizam-se mais ainda, perante a dificuldade de selecção de um sistema científico que explique o funcionamento do universo, optando o Poeta, por permanecer no plano da física geral<sup>1808</sup>. No entanto, não deixa de reconhecer as limitações que tal matéria implica, na medida em que reserva muito pouco espaço à transfiguração poética e à criatividade do autor.

“Estes escriptores se veem obrigados indispensavelmente a se conformar com os principios ja estabelecidos, e assim esta conformidade tornada uma necessidade absoluta, não se pode chamar plagiato, e o physico que explicasse o phenomeno dos mares, ou a origem das fontes, seria sem razão reputado servil copista do physico, que antes d’elle tivesse tratado estas materias.”<sup>1809</sup>

E a tudo isto urge depois aliar os dotes poéticos, submetendo-se os assuntos científicos ao “insupportavel jugo da oitava rima”<sup>1810</sup>.

Ao fim e ao cabo, o P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo havia empenhado todas as suas faculdades para recuperar o irrecuperável. A epopeia passara de moda e era necessário aceitar a situação como um facto consumado. No novo paradigma cultural e literário, não havia voz para a celebração épica do Homem, nem para a visão aristocrática do Herói, tanto ao nível das armas como do espírito ou da religião. É verdade que Almeida Garrett<sup>1811</sup> ainda se inicia na

---

<sup>1806</sup> “Prefacção”, VI, a *A Creação. Poema*, de José Agostinho de Macedo, Lisboa, Typographia do Panorama, 1865, pp. V- IX.

<sup>1807</sup> Estas dificuldades voltam a ser referidas mais adiante, em *idem, ibidem*, p. IX: “[...] O trabalho incrível que me custou este genero de composição merece que me deixem gosar em paz da pequena aura popular que póde nascer do feliz vencimento de tantas difficuldades. Não é coisa facil, ou para melhor dizer, é quasi impossivel dar a materias tão abstractas como as astronomicas, um tom que as faça preceptiveis, e sobretudo exprimi-las poeticamente.”

<sup>1808</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. VII-VIII.

<sup>1809</sup> *Idem, ibidem*, p. IX.

<sup>1810</sup> *Idem, ibidem*, p. IX.

<sup>1811</sup> João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, escritor e político, nasceu no Porto, em 1799. Frequentou a Universidade de Coimbra, onde obteve o grau de Bacharel em Direito, e, devido a questões ideológicas, foi obrigado a exilar-se em Inglaterra e em França. Liberal convicto, foi Deputado, Membro do Conselho de Sua Magestade, Vogal do Conselho Ultramarino, Ministro de Estado, Cronista-Mor e Par do Reino e, em 1852, desempenhou, por alguns meses, o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros. Criou o Conservatório de Arte Dramática e o Teatro Nacional. São algumas das suas obras que servem de referência para a introdução do Romantismo em Portugal: *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826). *Frei Luís de Sousa* (1844) e *As*

épica: a *Afonseida, ou fundação do império lusitano*<sup>1812</sup>, ou até mesmo *O X, ou a incógnita*<sup>1813</sup>, são tentativas que apontam neste sentido, embora não passem de exercícios poéticos de um jovem escolar<sup>1814</sup>. Com *Camões*<sup>1815</sup>, Almeida Garrett põe fim a um ciclo.

No prefácio que redige para a sua primeira edição<sup>1816</sup>, o autor alerta o leitor para a nova índole do Poema que a seguir apresenta. Na senda da épica, está já longe dos códigos que haviam presidido à composição das epopeias durante os séculos passados, muito embora ainda procure apoiar-se em esteios sólidos e, entre eles, o modelo tassiano<sup>1817</sup>. Além disso, não era veleidade sua pretender restaurar e revitalizar o género, mas tão só de o aproveitar para um novo tipo de Poesia:

“A índole deste poema é absolutamente nova; e assim, não tive exemplar a que me arrimasse, nem norte que seguisse

*Por mares nunca dantes navegados.*

---

*Viagens na Minha Terra* (1846) representam o passo determinante na renovação do drama e da prosa portuguesa no romance, respectivamente, ao mesmo tempo que *Folhas caídas* (1853) é a expressão do lirismo confessional romântico. Além destas, muitas outras composições se tornaram obras de referência, como *O Retrato de Vénus* (1821), *Flores sem Fruto* (1845), a *Lírica de João Mínimo* (1829), *O Arco de Santana* (1845 – 1850), ou *O Alfageme de Santarém* (1842). Faleceu em Lisboa, em 1854.

É vasta a bibliografia sobre este autor, pelo que remetemos para a que vem indicada em Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Vol. II, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 361-396, e Ofélia Paiva Monteiro “Garrett, (Almeida), in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, loc. cit., Col. 779-798.

<sup>1812</sup> Almeida Garrett, *Afonseida, ou fundação do império lusitano*, Poema Heróico por Josino Duriense, in: Almeida Garrett, *Poesias Dispersas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1985, pp. 193-250 (Angra, 1815). Constitui o Doc. 49 do Espólio Literário de A. Garrett.

Sobre este poema, veja-se Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Vol. I, Coimbra, Centro de estudos Românicos, 1971, pp. 86-96, assim como Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto Costa Dias, “Poemas Épicos. Afonseida”, in: Almeida Garrett, *op. cit.*, pp. 329-332.

<sup>1813</sup> Almeida Garrett, *O X, ou a incógnita*, Poema Herói-Cómico, in: Almeida Garrett, *Poesias Dispersas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1985, pp. 253-275 (1821). Constitui o Doc. 50 do Espólio Literário de Poeta.

A propósito desta obra, veja-se Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto Costa Dias, “Poemas Épicos. *O X, ou a incógnita*”, in: *idem, ibidem*, pp. 333-337.

<sup>1814</sup> Cf. Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Vol. I, loc. cit., p. 87

<sup>1815</sup> Almeida Garrett, *Camões. Poema em Dez Cantos*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973 (1ª ed.: 1825).

<sup>1816</sup> Almeida Garrett, “Na Primeira Edição”, in: *idem, ibidem*, pp. 29-30.

<sup>1817</sup> Cf. Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Vol. I, loc. cit., p. 88.

Conheço que ele está for a das regras; e que, se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos. Porém declaro desde já que não olhei a regras nem a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito. Também o não fiz por imitar o estilo de Byron, que tão ridiculamente aqui macaqueiam hoje os franceses a torto e a direito, sem se lembrarem que para tomar as liberdades de Byron, e cometer impunemente seus atrevimentos, é mister haver um tal engenho e talento que, com um só lampejo de sua luz, ofusca todos os descuidos e impede a vista deslumbrada de notar qualquer imperfeição. Não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia (assim como em coisa nenhuma); e por isso me deixo ir por onde me levam minhas ideias boas ou más, e nem procuro converter as dos outros nem inverter as minhas nas deles: isso é para literatos de outra polpa, amigos de disputas e questões que eu aborreço.<sup>1818</sup>

Chegava, assim, ao ocaso um arco de tempo que testemunhara o florescimento do género épico. Não reconhecendo modelos a seguir e afirmando-se como um marco a partir do qual brotariam uma nova poesia e um novo género, afirma Garrett a sua independência perante os códigos consagrados, apesar de o assunto, o herói escolhido e o tom épico ainda remeterem, em última instância para um talvez incosciente predomínio do género. Muito menos se até às *Artes poéticas* de Aristóteles ou de Horácio, representativas de uma concepção estética e literária que se pretende superar. A sua inspiração funda-se na emotividade, no coração e no sentimento da natureza, nas agruras do exílio e na identificação que o Poeta sente com aquele que lhe serve de tema e de inspiração. Camões, mais do que um símbolo, afirma-se já como um mito nacional romântico e como tal é encarado neste poema<sup>1819</sup>. E dessa identificação resulta outro aspecto, que bem pode ser visto como infracção aos preceitos do poema épico – ou, noutra acepção, um modo de afirmação deste Poema como um novo tipo de poesia: a alta interferência do Poeta no discurso poético. Camões já havia introduzido a sua voz no canto épico, mas agora assistimos à constante sobreposição de

---

<sup>1818</sup> *Idem, ibidem*, pp. 29-30.



Garrett e Camões, sobremaneira sensível nas primeiras páginas da obra, que faz com que o discurso se construa de modo sinuoso e ambíguo pelo equívoco verificado entre narrador e protagonista<sup>1820</sup>. Deste modo, melhor será não avaliar o poema de acordo com os princípios clássicos, como o autor aconselha, a fim de não se elaborar uma longa lista de irregularidades e supostos defeitos, já que o autor declara abertamente não pretender inscrever-se nas fileiras dos clássicos, nem nas dos românticos.

Apesar do seu esforço no sentido de preservar essa equidistância, a única referência literária recai sobre um longo poema narrativo, em que a marca da experiência e das vivências do poeta se fazem vivamente sentir: o *Child Harold's*, de Lord Byron. No entanto, a par desse eventual modelo, o autor não deixa de confessar o “tom e ar de romance”<sup>1821</sup> que imprime ao seu poema e o leitor não deixa de reconhecer a perfeita reescrita d’*Os Lusíadas* nos cantos VII e VIII, onde se reconhece o estilo camoniano e, em simultâneo, um esforço de modernização do discurso épico<sup>1822</sup>. No que respeita à acção, esclarece o Poeta:

“A acção do poema é a composição e publicação d’*Os Lusíadas*; os outros sucessos que ocorrem são de facto episódicos, mas fiz por os ligar com a principal acção. Tão sabida é a fábula ou enredo d’*Os Lusíadas* e a vida de seu autor, que nem tenho mais explicações que fazer a este respeito, nem será difícil

---

<sup>1819</sup> Cf. José-Augusto França, “Introdução”, p. 10, a Almeida Garrett, *Camões. Poema em Dez Cantos*, loc. cit., pp. 27.

<sup>1820</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 21: “Garrett confessa-se através de *Camões* – ou de Camões. A sua ausência da pátria revê-se na imaginada presença do seu herói – entre o Tejo e Sintra, o rio e serra da sua recordação nostálgica. E ante a morte do Poeta, e a desapareição, simbólica também, do seu corpo, no seio desta “raça de ingratos” que usa ainda o “envilecido nome” lusitano, Garrett resolve desaparecer tambeem: o jovem poeta suicida-se, ou imola-se sobre o túmulo do seu modelo...”

<sup>1821</sup> Almeida Garrett, “Carta do Havre, de 27/7/1824, a Duarte Lessa, in *Obras Completas*, Vol. II, Lisboa, 1904, p. 779.

<sup>1822</sup> Cf. José-Augusto França, *op. cit.*, p. 18: “Na carta já citada, Garrett apresentara o seu próprio poema a um amigo dizendo que “grande parte (dele) era uma análise poética do (de Camões)” e esta parte de *Camões* é um poema sobre um poema, recriado em outros termos que jogam estilisticamente com os de Quinhentos, num arcaísmo subtil onde entra a cultura clássica de Garrett e o seu instinto de modernização. O poema cresce e decresce como uma sinfonia, e as últimas estâncias resolvem-se num largo e repousado ritmo que ee o da própria viagem de regresso do Gama.”

ao leitor o distinguir no meu opúsculo o histórico do imaginado: mas não separará decerto muita coisa, porque das mesmas ficções que introduzi têm sua base verdadeira as mais delas.”<sup>1823</sup>

Ainda respeitando a unidade de acção, curiosamente encarada de uma forma que não pode deixar de nos lembrar lembrar Tasso, num momento em que os códigos da épica são já um esbatido património histórico, aflora-se o uso de episódios que, devem confluír para o desenlace final, igualmente de acordo com a mesma concepção do poema heróico. E algo de semelhante se passa com a perfeita conjugação da componente histórica com a fantasia, a substituir o maravilhoso, mesmo que este aspecto em muito seja contrabalançado pelo verosímil. Neste sentido, não deixamos de reconhecer e sublinhar a linhagem barroca em que *Camões* ainda se insere, quer pela vertente formal, quer pelo tratamento da personalidade e da obra do Poeta de Quinhentos<sup>1824</sup>. No entanto, tudo é perspectivado de acordo com o modo como Camões é então apreciado – um poeta romântico antes de tempo, tendo em conta a sua vida aventurosa e a obra que dela resultara –, imagem que o elevou ao pedestal de símbolo da pátria, tomado como exemplo empático por outro Poeta que pretendia seguir-lhe as pisadas.

Deste modo se encerra o ciclo da épica clássica nas letras portuguesas, mesmo depois dos esforços empreendidos para a revitalizarem ou reformarem. Até este momento, o rigoroso código de normas próprias do género representava um paradigma de beleza ideal que raramente era atingido. Qualquer poema épico tinha de submeter-se a esse criterioso crivo para poder ver reconhecido o seu valor. Decisiva para a elaboração desse apertado sistema de princípios fora o contributo de Torquato Tasso. Contestado ou aceito acriticamente, algumas das normas por ele expostas e defendidas, foram acatadas até por Garrett, mesmo depois de

---

<sup>1823</sup> Almeida Garrett, “Na Primeira Edição”, *loc. cit.*, p. 30.

<sup>1824</sup> José-Augusto França, *op. cit.*, p. 14: “[...] *Camões* situa-se numa linhagem barroca que convém ao romantismo ‘monstruoso’ dos Byrons e dos poetas suicidas da época. E se, no sistema retórico do poema, podemos vislumbrar certo teor maneirista, é preciso entender que a personalidade e a obra do poeta de

este proclamar a morte do género. Contudo, a sua presença das letras portuguesas não estaria condenada a desaparecer com facilidade. A par de Camões, se o Tasso teorizador dos *Discorsi* vai eclipsar-se, o épico ainda vai persistir, alimentando a fantasia e a imaginação dos leitores oitocentistas, transportando-os para o mundo cavaleiresco das cruzadas, do universo da Idade Média. E nem sequer faltou, nessa linha, a valorização da sua biografia que, tal como a de Camões, oferecia uma aventura tão rica quanto aliciante.

---

Quinhentos, do poeta sebastianista, o justifiquem senão o exigem. Nisso podemos ver Garrett assumir uma responsabilidade formal que o romantismo não enjeita.”



## Conclusão

A recepção portuguesa da teoria tassiana do poema épico foi um fenómeno que se prolongou com vitalidade constante e profícua durante cerca de dois séculos. Dos finais do século XVI até aos alvares do século XIX, é, pois, possível rastrear entre nós a presença das ideias e dos códigos que haviam marcado a génese e composição desse texto referencial da literatura europeia, a *Gerusalemme Liberata*, entre uma admiração incondicional, de total rendição, e uma atitude crítica, de aceso debate.

De uma maneira ou outra, o certo é que a grelha dos pressupostos teóricos expostos e sistematizados à partida nos *Discorsi dell'Arte Poetica* se tornaram um marco de referência para quantos aspiravam à imortalidade através da composição de um poema épico que atingisse a perfeição e constituísse motivo de admiração e de imitação. Ao longo deste extenso lapso de tempo, apesar da sucessão de períodos em que a mudança do gosto, da mentalidade ou dos códigos se ia operando, de acordo com o fluir da História, houve múltiplas oportunidade para submeter essa herança a um constante reexame ou até a profundas revisões críticas. Naturalmente que nem todos foram aceites do mesmo modo. Se alguns não levantavam qualquer dúvida quanto à sua necessidade, quase sempre aqueles em

que a matriz aristotélica era mais evidente, outros havia que eram objecto de longos e acirrados debates ou que, embora em escasso número, nem sequer eram tidos em grande conta.

Pelo percurso assim delineado, não podemos, pois, deixar de concluir que a recepção dos códigos tassianos respeitantes à teorização do poema épico, vem consolidar as ideias que serviram de suporte, não só a uma intensa produção de epopeias, como à corrente de teorização e de hermenêutica que então começa a afirmar-se reconhecendo o valor do poema camoniano.

Assistimos, em simultâneo a uma profunda reflexão que, durante esse espaço de tempo, ocupou muitos dos homens de letras, num esforço contínuo de definirem o modelo mais acabado de epopeia, elaborando regras e, sem disso se aperceberem, contribuindo ao mesmo tempo para o estrangulamento e morte do género. A componente tassiana que, como vimos, cedo ganhou defensores, afirma-se num momento em que o regresso ao aristotelismo se notava de modo particularmente sensível, mediante a apropriação do aparelho escolar pelos Jesuítas, apostados na defesa e divulgação das ideias da Contra-Reforma. Com a difusão e consequente recepção da matriz épica tassiana, assistimos, por outro lado, a uma substituição de paradigma: ao modelo épico-demonstrativo predominante no século XVI, segundo a terminologia proposta e defendida por Hélio Alves, afirma-se outro por ele designado como aristotélico-tassiano<sup>1825</sup>. No entanto, é visível, através das polémicas aqui analisadas que essa transição não é pacífica, nem tão linear, uma vez que os dois modelos ainda vão perdurar, lado a lado, contaminando-se mutuamente, num enriquecimento crescente, até à neutralização das posições extremadas que tinham dado origem a uma dialéctica plena de tensões entre as

---

<sup>1825</sup> Cf. Hélio J. S. Alves, Camões, *Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, loc. cit., pp. 125 – 137.

## Conclusão

---

tendências que os representavam. De um modo ou de outro, a teoria tassiana do poema épico passa a ser uma referência para todos quantos, aceitando-a ou contestando-a, se ocupam do género que se havia afirmado durante o Renascimento como o mais sublime entre todos os restantes. Contudo, a análise, porventura demasiado pormenorizada dos textos que serviram de suporte ao nosso trabalho, não deixará por certo de ser também um contributo para melhor se conhecer um período da nossa história literária, que inclui o Barroco e o Neoclassicismo, assim como para melhor se definir a evolução dos códigos que enformaram o respectivo gosto.

A partir dessa análise dos textos de natureza teórica, predominantemente, verificamos, pois, que quase todos os autores portugueses interessados no género seguem a estratégia utilizada por Torquato Tasso na exposição dos códigos poéticos, distribuindo-os de acordo com a tradicional tripartição proposta pelos estudos de retórica, em *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Além disso, ao nível dos princípios expostos, verifica-se que alguns deles nunca são postos em causa, embora sejam abordados desde que as ideias tassianas se difundem em Portugal, a partir de Manuel Severim de Faria. Ao nível da *inventio*, compreende-se que o conceito de acção épica seja aquele que mais tentativas de abordagem teve e nem sempre de forma unânime. Se grande parte dos autores seguiam a ideia da imitação de uma acção heróica, de Severim de Faria a Inácio Garcês Ferreira e Pedro José da Fonseca, passando por Manuel Pires de Almeida, João Soares de Brito ou Francisco José Freire, outros procuravam, a partir do segundo quartel do século XVII, associar a ideia de acção épica a um feito de algum modo situado nos domínios do religioso, como é o caso de Miguel da Silveira; e outros ainda identificam a acção épica com uma vida exemplar, numa perspectiva religiosa e doutrinal, como Manuel Tomás ou Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, quando não estabelecem nexos entre a acção épica e o martirológio (Frei Manuel de Itaparica).

Em estreita relação com esse conceito, o modelo de herói levou igualmente a uma constante reflexão: desde Severim de Faria a Faria e Sousa, ou Pires de Almeida, até D. Francisco Xavier de Meneses, Pina e Melo ou José Agostinho de Macedo, procuravam estes autores ver no protagonista um homem de armas exemplar, embora já enriquecido com outros dotes éticos e religiosos, que um capitão católico exemplar devia possuir. A evolução no tratamento deste conceito desenrola-se em paralelo com a da noção de acção, devido à aproximação da epopeia em relação à hagiologia, processo que se verificava desde a Idade Média, muito embora agora com um pendor mais acentuado, pelo que, devido à vertente piedosa e devota do herói, passam a ser dignos do canto épico santos como S.Tomás, a Rainha Santa, a Virgem Maria ou Santo Eustáquio.

Todavia, muito mais polémica foi a controvérsia acerca do uso do maravilhoso. Desde que Torquato Tasso havia defendido o uso de um maravilhoso cristão em vez da mitologia pagã, cedo se perfilaram, a favor ou contra, nomes de mérito. Apologistas da aplicação de ficções relacionadas com o ideário cristão são Manuel Pires de Almeida, Manuel de Galhegos, Troilo de Vasconcelos da Cunha, Francisco de Moraes e Vasconcelos, Luís António Verney, Cândido Lusitano, Pina e Melo, o P.<sup>o</sup> Teodor de Almeida, ou Agostinho de Macedo, entre outros. Contra, pronunciaram-se João Soares de Brito ou António de Melo da Fonseca, enquanto outros, ainda, procuraram estabelecer um compromisso entre os dois tipos de maravilhoso, como Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos ou D. Francisco Xavier de Meneses. No entanto, sobre esta matéria, não houve propriamente uma evolução linear; pois a opção resultava das ideias que partilhavam sobre a própria ideia de poema épico.

Na área da *inventio*, foram ainda debatidos outros aspectos, embora sem a disparidade de atitudes e adequando-se ao que o Poeta italiano havia defendido. Conta-se entre esses temas, a extensão do poema, relacionada com a inteireza da acção, e optando sempre por um



## Conclusão

---

tamanho razoável ditado pela bom senso, pronunciaram-se Severim de Faria, Manuel Pires de Almeida, Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos ou Francisco de Pina e Melo. A antiguidade da matéria épica, que deverá ser nem muito antiga nem muito recente, mereceu a atenção de Faria e Sousa, Francisco José Freire e Pina e Melo. O contributo da acção para exaltação da glória de Deus e exaltação da religião foi uma ideia partilhada por Faria e Sousa, Francisco de Sá de Meneses, D. Francisco Xavier de Meneses, ou pelo P.<sup>e</sup> Teodoro de Almeida. Sobre a natureza da alegoria, exprimiram-se André Rodrigues de Matos, António de Melo da Fonseca, Inácio Gracês Ferreira e D. Francisco Xavier de Meneses, todos eles, curiosamente, situados num contexto barroco já amadurecido ou na transição para o neoclassicismo.

Quanto à *dispositio*, verificou-se haver maior consenso. É geral a aceitação do princípio da verosimilhança, embora algumas vozes exijam até o respeito pleno da realidade dos factos, como é o caso de Manuel Tomás. O mesmo acontece com a unidade de acção. Desde Severim de Faria a Agostinho de Macedo, aos participantes na polémica entre Camonistas e Tassistas e, depois, aos neoclássicos, representa tal princípio uma ideia indiscutível. Decorrente deste, associam alguns a unidade de herói, como João Soares de Brito, Faria e Sousa, Miguel da Silveira, Cândido Lusitano, D. Francisco Xavier de Meneses ou Pina e Melo, embora nem todos sejam unânimes.

Sobre a natureza dos episódios, enquanto processo de amplificação e ornamento da acção principal, são igualmente numerosos, sem que oscilassem profundamente entre a concepção de cada um. As divergências surgiam quando aos episódios se associava o maravilhoso. Do mesmo modo, a ideia de Fábula não provocou grande celeuma, se bem que fosse mais tratada e distinta da acção, apenas na segunda metade do barroco e no neoclassicismo. A disposição, e mais concretamente a defesa do início *in medias res*,

contraposto à ordem natural, contou com defensores como Faria e Sousa, D. Francisco Manuel de Melo, Frei André de Cristo, António de Melo da Fonseca, Francisco José Freire, Pina e Melo ou Agostinho de Macedo.

A par de todos estes aspectos, a noção de decoro atravessa toda teorização portuguesa sobre a epopeia sem grande oscilação, de Severim de Faria e João Soares de Brito a Verney. Contudo, o mesmo não podemos dizer da função da épica, que começa por oscilar entre o *docere* e o *delectare*, de Manuel Severim de Faria e Manuel de Galhegos, passando por André da Silva Mascarenhas e António de Melo da Fonseca, até chegar a Frei Manuel de Itaparica, D. Francisco Xavier de Meneses ou Pina e Melo. Porém, a ideia que valoriza o fim edificante e formativo da epopeia acentua-se com o avançar do tempo, de modo mais expressivo a partir de Fr. André de Cristo, até se naturalizar com os autores que servem de transição para o neoclassicismo e com os neoclássicos, na sua generalidade. E talvez porque a teorização do poema épico se tornava cada mais normativa, também as partes de quantidade da epopeia eram cada vez mais objecto de tratamento dos textos de teorização, cujos autores, curiosamente, *coincidem* com os mesmos que acentuam a marca pedagógica do poema épico.

Por último, as questões da *elocutio*, se bem que importantes, mereceram menos a atenção dos autores portugueses. A maior parte sustenta que o estilo deve ser sublime e elevado; este é o parecer de Faria e Sousa, Frei André de Cristo, Brás Garcia de Mascarenhas, D. Francisco Xavier de Meneses, Pina e Melo ou José Agostinho de Macedo. No entanto, Severim de Faria, Faria e Sousa e Manuel de Galhegos preferem um estilo deleitoso, enquanto João Soares de Brito e António de Melo da Fonseca valorizam a função dos tropos e Vasco Mouzinho de Quevedo Castelo Branco defende um estilo suave e, simultaneamente, grave. E se Francisco Leitão Ferreira elabora toda a teoria relacionada com o poema épico com base na

## Conclusão

---

noção de conceito deleitoso, Luís António Verney e Inácio Garcês Ferreira consideram que só mediante um sólido conhecimento de Retórica, o Poeta épico pode ser bem sucedido.

Verificamos, por conseguinte, que a recepção dos códigos do poema épico de matriz tassiana não obedece a um critério uniforme, mas oscila de acordo com a valorização de um dado conceito, ou de acordo com ao contexto cultural em que se vive e escreve. O certo é que, com o passar do tempo, assistimos a um endurecimento da teoria do poema épico. Ao mesmo tempo que o género perde vitalidade, torna-se mais normativo e formal, adquire um pendor mais edificante e é contaminado por características de outros géneros, como a hagiologia.

Desde a altura em que se divulgavam as primeiras ideias, porventura ainda de modo algo hesitante e impreciso, apreendidas através da leitura atenta da *Gerusalemme*, por Manuel Severim de Faria, que a crítica portuguesa se apercebera que um novo modelo épico se afirmava. De modo mais explícito, esse processo acaba por ter lugar mediante a incondicional rendição de Manuel Pires de Almeida, cujas declarações não só provocaram a reacção por parte daqueles que viam nas novas teorias uma ameaça à glória e prestígio alcançado pel' *Os Lusíadas*, pensando que, desse modo, destituíssem Camões do pedestal a que o haviam elevado, como geraram polémicas condenadas a perdurarem por décadas, em consequência do contexto histórico-político vivido e em que nomes representativos das letras portuguesas se viram envolvidos: João Soares de Brito, João Franco Barreto, Manuel de Faria e Sousa, Manuel de Galhegos, D. Francisco Manuel de Melo e outros, cujos testemunhos não chegaram aos nossos dias, como Francisco Rodrigues de Silveira, D. Agostinho Manuel de Vasconcelos e de D. Francisco Child Rolim de Moura.

Apesar deste ambiente conturbado, é sem surpresa que se verifica que os códigos tassianos começam a ser aceites sem grande controvérsia. Alguns poetas tentam até conciliar os modelos tassiano e camoniano, como Vasco Mouzinho de Quevedo Castelo Branco, com

*Alfonso Africano*, pelo que nos paratextos antepostos aos poemas, se torna possível rastrear com mais facilidade a ocorrência de pressupostos em que é indiscutível o reconhecimento da sua proveniência: são desse fenómeno particularmente representativos o prólogo do autor ao poema citado, o *Alfonso Africano*, as licenças que precedem não só essa obra, bem como os textos semelhantes antepostos aos poemas de Bernarda Ferreira de Lacerda, D. Francisco Child Rolim de Moura, Manuel Tomaz, Manuel Bocarro Francês, Francisco de Sá de Meneses, Miguel da Silveira, António de Sousa de Macedo ou, mesmo, Manuel de Galhegos.

Com o avançar da roda do tempo, as tensões tendem a diluir-se. Torquato Tasso passa a ser considerado em termos de igualdade com Luís de Camões e ambos são apreciados como os poeta épicos da modernidade que melhor souberam elevar o poema heróico a um grau de perfeição apenas comparável aos da Antiguidade. Daí que a atitude mais corrente seja a de se apreciarem e imitarem de ambas as obras os aspectos que de melhor elas evidenciam. Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos e Fr. André de Christo, Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos e Brás Garcia de Mascarenhas, Pedro de Azevedo Tojal e Troillo de Vasconcellos da Cunha, que emparceiram, em termos cronológicos com André Rodrigues de Matos, o primeiro tradutor da *Gerusalemme*, ou poetas mais humildes, como João de Pavia, são porventura os poetas que melhor representam esta linha da conciliação de paradigmas. Naturalmente, essa atitude não era exclusivo de atitudes isoladas. Nas instituições de cultura por excelência da época, as Academias, a admiração de Tasso era um dado aceite. Prova desse facto, constitui o *Certamen Poético*, realizado na Academia dos Generosos, em 2 de Fevereiro de 1662, sob o patrocínio de D. António Alvares da Cunha; as lições proferidas sobre Camões, em 1686, por Inácio da Silva Valadares, na mesma instituição, ou as que o P.<sup>e</sup> Francisco Leitão Ferreira, leu na Academia dos Anónimos, e que reuniu, posteriormente na *Nova Arte de Conceitos*. Essa popularidade atesta-se ainda através de uma verdadeira paródia

## Conclusão

---

às lições académicas incluída por Francisco Botello de Moraes e Vasconcelos, no romance pícaro intitulado *Historia de las Cuevas de Salamanca*.

No entanto, ao reconstituir todo este processo, José de Macedo, recorrendo ao pseudónimo de António de Melo da Fonseca, em o *Antídoto da Língua Portuguesa*, não deixa de sucumbir de modo apaixonado às posições extremadas vividas um século antes e deixa-se contagiar por uma atitude anti-tassiana, que não deixou de ser interessante analisar, por valorizar os aspectos representativos da teoria do poema épico que mais se apreciavam no seu tempo. Só que os tempos eram outros e não demoraria muito que outras vozes se fizessem sentir. A posição de António de Melo da Fonseca ficaria isolada no que respeita a esta matéria, com o sabor de um balanço de tempos passados.

Os alvares do iluminismo anunciavam-se e a teoria do poema épico passava a ser abordada numa outra perspectiva. A sobrecarga do ornato barroco é condenada, o bom gosto neoclássico, como Aníbal Pinto de Castro salienta em *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*<sup>1826</sup>, obriga a uma revisão dos códigos que presidem à composição de uma epopeia. Inácio Garcês Ferreira, o Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, e Francisco de Pina e Melo são os actores dessa viragem. Harmonizam a teoria barroca com os pressupostos neoclássicos e Tasso é sempre um modelo presente, estimulante e representativo, fonte de inspiração para situações, episódios e caracterização de personagens. Pelo facto, está sempre presente nos textos teóricos. No caso de Garcês Ferreira, é essa presença que aguça o rigor crítico com que comenta o poema camoniano.

---

<sup>1826</sup> Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, loc. cit., pp. 441 e ss..

Quando Verney expõe a sua teoria épica, já bem pouco vem acrescentar. É Francisco José Freire, na *Arte Poética*, que leva a cabo a tarefa de rever as regras até aí enunciadas e equacioná-las à luz de uma nova estética. Tasso mantém um papel determinante, menos como teorizador, mas como modelo a seguir. E algo de semelhante se passa nos *Elementos de Poética*, de Pedro José da Fonseca, em que a *Gerusalemme* se integra de modo harmonioso no cânone épico, e, depois, na *Analyse dos Lusíadas de Luiz de Camões*, de Jerónimo Soares Barbosa.

Os novos ventos do Romantismo, começaram, no entanto, a agitar as últimas décadas do século XVIII e as duas primeiras do século XIX. Apesar do culto ainda partilhado pelo poema épico, era sensível uma ideia de crise nos paradigmas literários até então apreciados. A expressão angustiada desse contexto encontra-se nos prólogos às epopeias de José Correia de Melo e Brito d'Alvim Pinto ou Francisco de Paula Medina e Vasconcelos. O P.<sup>o</sup> Teodoro de Almeida tentar revitalizar a epopeia, apoiando-se num saber mais científico, revendo o tipo de maravilhoso, a exposição dos acontecimentos e o discurso poético. Contudo é ao P.<sup>o</sup> José Agostinho de Macedo que se devem os maiores esforços para fazer reviver o que de antemão estava condenado: quer através de diferentes poemas, quer pelos textos teóricos que os acompanha, pretende fazer reflorescer a épica, revestindo o assunto do poema camoniano com a forma do tassiano, primeiro, e, depois, recorrendo ao cientismo predominante no seu tempo, com a criação do Poema Filosófico. Ao longo da sua vida de escritor, a presença de Tasso foi constante e, podemos afirmar sem dúvida alguma, a sua fonte de inspiração. Mas quando Garrett compõe a *Afonseida*, se ainda recorre ao modelo tassiano nalguns passos, depressa se apercebe que já não possuía a vitalidade de tempos idos. A epopeia cedi o seu espaço a novos géneros.

## Conclusão

---

Tasso, no entanto, resiste ao passar dos tempos. Se a *Gerusalemme Liberata* e toda a teoria do poema épico parecia ceder a ribalda a outros modelos e géneros, é a sua vida que entusiasma o leitor. O mito tassiano sobrepõe-se à sua glória literária...

Com este panorama, fácil se tornará, pois, passar a compreender como o poema de Tasso foi lido e assimilado pelos poetas portugueses. Não é apenas nos aspectos mais formais que se rastreia a recepção da *Gerusalemme*, como no modo de construir o título, a proposição, a invocação ou a disposição dos acontecimentos; mas na presença da alegoria, na construção de personagens, do herói (qual novo Godofredo, Rinaldo ou Tancredo), das mulheres guerreiras (como Gildipe, Clorinda ou Armida), em episódios relacionados com a tomada das cidadelas; noutros em que os fantasmas do homem se projectam, compostos à imagem da Floresta Encantada; noutros de sabor mais sensual, como o que é evocado nos jardins da Ilha Encantada; ou ainda naqueles em que o amor é apresentado no seu tom mais sublime, decalcando-se o episódio de Olindo e Sofrónia. A esta projecção, que harmoniosamente completa esta evolução da teoria, consagramos já a devida atenção. Só que a apresentação imediata dos resultados desse estudo não se tornou por agora compatível com as presentes circunstâncias. Tasso foi uma das grandes fontes de inspiração durante os séculos que se seguiram à publicação da sua obra e, por esse motivo, ficaria condenado a tornar-se um “clássico” — sem que, para isso, fosse importante o critério com que Calvino o pudesse qualificar.





## Bibliografia

### 1.1. Bibliografia activa<sup>1827</sup>:

TASSO, Torquato, *Alle Signore Principesse di Ferrara*, Ferrara / Roma, Gabriele Corbo Editore, 1995.

TASSO, Torquato, *Aminta e Rime*, a cura di F. Flora, Torino, Einaudi, 1976.

TASSO, Torquato, *Aminta. Una favola boschereccia*, Cremona, Appresso Christoforo Draconi, 1580.

TASSO, Torquato, *Aminta*, edizione critica a cura di B. T. Sozzi, Padova, Liviana Editrice, 1957.

TASSO, Torquato, *Aminta*, a cura di M. Fubini e B. Maier, Milano, Rizzoli, <sup>3</sup>1987.

TASSO, Torquato, *Appendice alle opere in prosa*, a cura di A. Solerti, Firenze, Le Monnier, 1892.

TASSO, Torquato, *Dialoghi*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1858.

---

<sup>1827</sup> Proliferam as edições de algumas das obras de Tasso, como, por exemplo, da *Gerusalemme Liberata* ou do *Aminta*, pelo que remetemos para o longo elenco contido em Luigi Chiodi et alii, *La raccolta Tassiana*, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, 1960, para uma informação mais completa sobre este aspecto.

- TASSO, Torquato, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'Arte Poetica e del Poema Eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, Torquato, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Palermo, Sellerio Editore, 1997.
- TASSO, Torquato, *Galealto*, a cura di B. T. Sozzi, in: *Studi Tassiani*, II, 1952, pp. 27-62.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Conquistata*, edizione critica a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di C. Guasti, Firenze, Barbèra, 1859.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di A. Solerti, Firenze, Barbèra, 1895-1896.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Ferrara, Panini, 1991.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, 2 vol., a cura di Bruno Maier. Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Rizzoli, 1994 (1ª ed. 1982).
- TASSO, Torquato, *Gioie di Rime e Prose, Quinta e Sesta Parte*. In Vinetia, ad istanza di Giulio Vasalini Libraro in Ferrara, 1586.
- TASSO, Torquato, *I carmi latini*, a cura di F. Pavone, Catania, Giannotta, 1968.
- TASSO, Torquato, *Il Conte ovvero de l'Imprese*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1993.
- TASSO, Torquato, *Il Gierusalemme*, a cura di A. Di Pietro, Milano Vita e Pensiero, 1951.
- TASSO, Torquato, *Il Gierusalemme*, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Zara, 1993.
- TASSO, Torquato, *Il Goffredo ovvero La Gerusalemme Liberata*, in Venezia, appresso Tommaso Bettinelli, 1747.
- TASSO, Torquato, *Il Goffredo. Poema Eroico*, in Lucca, per Salvat. e Giandom. Marescand. e Comp., 1774.

## Bibliografia

---

- TASSO, Torquato, *Il Mondo Creato*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.
- TASSO, Torquato, *Il Re Torrismondo*, a cura di Vercingetorige Martignone, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Guanda Editore, 1993.
- [TASSO, Torquato], *Intrichi d'Amore*, edizione critica a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1976.
- TASSO, Torquato, *Le Rime "eteree"*, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Zara, 1990.
- TASSO, Torquato, *Le Rime d'Amore*, a cura di Franco Gavazzeni, Marco Leva, Vercingetorige Martignone, Ferrara, Panini, 1993.
- TASSO, Torquato, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994.
- TASSO, Torquato, *Lettera dalla Francia*, Ferrara / Roma, Gabriele Corbo Editore, 1995.
- TASSO, Torquato, *Lettere d'umor malinconico*, Genova, ECIG, 1992.
- TASSO, Torquato, *Lettere Poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Guanda Editore, 1995.
- TASSO, Torquato, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855.
- TASSO, Torquato, *Lettere*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1978.
- TASSO, Torquato, *Note a "De Caelo" di Aristotele*, Ferrara / Roma, Gabriele Corbo Editore, 1993.
- TASSO, Torquato, *Opere minori in verso*, a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891-1895.
- TASSO, Torquato, *Opere*, a cura di G. Rosini, 33 vol., Pisa, Capurro, 1821-1832.
- TASSO, Torquato, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1965.
- TASSO, Torquato, *Opere*, a cura di B. T. Sozzi, Torino, UTET, <sup>3</sup>1981.
- TASSO, Torquato, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1952.
- TASSO, Torquato, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1958.

TASSO, Torquato, *Rime*, Divise in sei Parti. In Vinetia, Appresso Gio. Batta. Pulciani, 1608.

TASSO, Torquato, *Rinaldo*, Veneza, appresso Francesco Senese, 1562.

TASSO, Torquato, *Rinaldo*, edizione critica a cura di M. Sherberg, Ravenna, Longo, 1990.

TASSO, Torquato, *Teatro*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1983.

TASSO, Torquato, *Tre scritti politici*, a cura di Luigi Firpo, Torino, UTET, 1980.

### 1.2. Bibliografia passiva<sup>1828</sup>:

AQUILECCHIA, G., “La prosa del Tasso e la tradizione stilistica medievale”, in: *Cultura neolatina*, 1951.

AQUILECCHIA, G., “Nota sulla prosa del Tasso”, in: *Cultura neolatina*, 1949.

AQUILECCHIA, G., “Precisazioni sulla prosa del Tasso e la retorica medievale”, in: *Studi Tassiani*, 1958.

ARDISSINO, Erminia, “*L’Aspra Tragedia*”. *Poesia e Sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.

---

<sup>1828</sup> É vasta a bibliografia crítica sobre este poeta italiano. Pelo facto, apenas destacamos os títulos que nos foram mais úteis no estudo das obras de Tasso e na composição da presente dissertação. No entanto, não podemos deixar de remeter para os repertórios bibliográficos existentes, que se tornam um auxílio fundamental de trabalho: FERRAZZI, G., T. Tasso, *Studi biografici, critici, bibliografici*, Bassano, Pozzato, 1880; SOLERTI, A., “Bibliografia”, in: *Vita di Torquato Tasso*, vol. III, Firenze, Loescher, 1895; SOLERTI, A., “Bibliografia delle pubblicazioni tassiane in occasione del terzo centenario della morte del poeta”, in: *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, VI, 1895; TORTORETO, A. – FUCILLA, J. G., *Bibliografia analitica tassiana (1896-1930)*, Milano, Bolaffi, 1935; TORTORETO, A., “Nuovi studi sul Tasso. Bibliografia analitica (1931-1945)”, in: *Aevum*, XX, 1946; CARETTI, L., “Studi critici e bibliografici sul Tasso”, in: *La vita e il libro*, I, 1947; TORTORETO, A., “Bibliografia Tassiana (1945-1951)”, in: *Studi Tassiani*, 2, 1952; TORTORETO, A., “Rassegna bibliografica dei recenti studi tassiani”, in: *Studi Tassiani*, 3, 1953, assim como nos anos sucessivos, até 1983; TORTORETO, A., “Bibliografia essenziale tassiana”, in: *Torquato Tasso*, a cura del Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso (Ferrara, 1954), Milano, Marzorati, 1957, pp. 757-803; CARETTI, L., “Bibliografia”, in: TASSO, T., *Gerusalemme Liberata*, Milano, Mondadori, 1983, pp. LXXVII-LXXXIX; DI CARLO, Franco, “Nota Bibliografica”, in: *Invito alla lettura di Tasso*, Milano, 1990, pp. 151-158; PUPPO, Mario e BARONI, Giorgio, *Manuale Critico-Bibliografico per lo Studio della Letteratura Italiana*, Torino, SEI, 1994, pp. 368-371. A partir do nº 3 da Revista de *Studi Tassiani*, correspondente ao ano de 1953, Luigi Locatelli encarregou-se de publicar com regularidade uma “Bibliografia tassiana”, ordenada alfabeticamente.

## Bibliografia

---

- BALDASSARRI, Guido (a cura di), *La biblioteca del Tasso. I postillati "barberiniani"*. I. *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1983.
- BALDASSARRI, Guido, *"Inferno" e "Cielo". Tipologia e Funzione del "Meraviglioso" nella "Liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977.
- BALDASSARRI, Guido, "Introduzione ai Discorsi dell'Arte Poetica del Tasso", in: *Studi Tassiani*, 26, 1977, pp. 5-38.
- BALDASSARRI, Guido, "Ancora sulla Cronologia dei *Discorsi dell'Arte Poetica* (e filigrane tassesche)", in: *Studi Tassiani*, 32, 1984, 99-110.
- BALLERINI, Carla (a cura di), *Atti del Convegno di Nimega sul Tasso. 25-26-27 Ottobre 1977*, Bologna, Pàtron Editore, 1978.
- BALDASSARRI, Guido, "Interpretazioni del Tasso. Tre momenti della dialogistica di primo Seicento", in: *Studi Tassiani*, 37, 1989, pp. 65-86.
- BALLERINI, Carlo, *Il blocco della guerra e il suo dissolversi nella Gerusalemme Liberata*, Bologna, Pàtron Editore, 1979.
- BASILE, Bruno, *Poëta Melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini Editore, 1984.
- BENEDETTI, Laura, *La Sconfitta di Diana. Un percorso per la Gerusalemme liberata*, Ravenna, Longo, 1996.
- BERTINI, Giovanni Maria, "Torquato Tasso e il Rinascimento Spagnolo", in: *Torquato Tasso*, Ferrara-Milano, Comitato per la Celebrazione di Torquato Tasso / Marzorati Editore, 1954, pp. 607-671.
- BERTONI, G., *Lucrezia Bendidio e T. Tasso*, in: *Poeti e poesie del Medio Evo e del Rinascimento*, Modena, Orlandini, 1922.
- BIANCHINI, G., *Il pensiero filosofico di T. Tasso*, Verona-Padova, Drucker, 1897.
- BLACK, J., *Life of T. Tasso*, London-Edinburg, 1810.
- BONIFAZI, N., *G. B. Pigna il Tasso e il "Ben divino"*, in: *Studi tassiani*, 1960.
- BOWRA, C. M., "Tasso and the Romance of Christian Chivalry", in: *From Virgil to Milton*, London, MacMillan, 1945, pp. 139-193.

BOWRA, C. M., *La Poesia Eroica*, Vol. I e II, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979.

BRAGHIERI, Paolo, *Il Testo come soluzione rituale. Gerusalemme Liberata*, Bologna, Pàtron Editore, 1978.

BRIGGS, H. M., “Tasso’s Theory of Epic Poetry”, in: *Modern Language Review*, 1930.

BRUNI, Francesco, *Prospettive sul Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1969.

BRUSCAGLI, Riccardo, *Stagioni della Civiltà Estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

CAMPORI, E. – SOLERTI, A., *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino, Loescher, 1888.

CAPASSO, Aldo, *Commento al “Rinaldo” di T. Tasso*, Genova, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1939.

CAPASSO, Aldo, *Il “Tassino”. L’Aurora di Torquato Tasso: 1544-1565*, Genova, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1939.

CAPASSO, Aldo, *Il “Tassino”. L’Aurora di Torquato Tasso: 1544-1565*, Genova/Roma/Napoli/Città di Castello, Società Anonima Dante Alighieri, 1939.

CAPASSO, Aldo, *Studi sul Tasso Minore*, Genova, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1940.

CAPASSO, B., *Tasso e la sua famiglia a Sorrento*, Napoli, 1866.

CARAVAGGI, Giovanni, “La Fortuna di Bernardo Tasso in Spagna”, in: ROTA; Daniele (a cura di), *Tasso e l’Europa (Con Documentazione Inedita). Atti del Convegno Internazionale (IV Centenario della Morte del Poeta), Università di Bergamo, 24-25-26 Maggio 1995*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 1996, pp. 337-356.

CARAVAGGI, Giovanni, “Scoperte e Conquiste nelle Dispute Accademiche sul Poema Eroico”, in: BERCHEM, Theodor, LAITENBERGER, Hugo (Coord.), *Lengua y Literatura en la Época de los Descubrimientos*, Léon, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, s. d., pp. 147-155.

CARETTI, L., Le tre “corone” estensi, in: *Ferrara*, Vol. I, Bologna, Ed. Alfa, 1969.

CARETTI, Lanfranco, “Studi Critici e Bibliografici sul Tasso” in: *La Vita del Libro*, I, 1947, pp. 13-21.

CARETTI, Lanfranco, “Sul ‘Gerusalemme’”, in: *Studi Tassiani*, 3, 1953, pp. 3-23.

## Bibliografia

---

- CARETTI, Lanfranco, *Antichi e Moderni*, Torino, Einaudi, 1976.
- CARETTI, Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1971.
- CATTANEI, M. C., “Tasso e Monteverdi. Dai madrigali al ‘Combattimneto’”, in: *Studi Tassiani*, 35, 1987, pp. 59-99.
- CATUCCI, Marco, *Il Viaggio del Cavaliere*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993.
- CERVONE, Anna Teresa Romano, *Gli eccentrici del Rinascimento e altri saggi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979.
- CHIAPELLI, Fredi, *Il Conoscitore del Caos. Una “vis abdita” nel Linguaggio Tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981.
- CHIAPELLI, Fredi, *Studi sul Linguaggio del Tasso Epico*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- CHIODI, Luigi et al., *La raccolta Tassiana*, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, 1960.
- CHIODO, D., “Il mito dell’età aurea nell’opera tassiana”, in: *Studi Tassiani*, 35, 1987, pp. 31-58.
- COPPO, Alessandra, *All’ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- COTTAZ, J., *Le Tasse et la conception épique*, Paris, Foulon, 1942.
- CRASSO, Lorenzo, “Vita del Signor Torquato Tasso, estratta dagli Elogj del Sig. Lorenzo Crasso”, in: TASSO, Torquato, *Il Goffredo ovvero La Gerusalemme Liberata*, in Venezia, appresso Tommaso Bettinelli, 1746.
- D’ OVIDIO, F., “Il carattere, gli amori e le sventure di T. Tasso”, in: *Opere*, XI, Roma, 1926.
- DA POZZO, Giovanni, *L’Ambigua Armonia. Studio sull’Aminta del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983.
- DA POZZO, Giovanni, “A proposito dei ‘Discorsi’ del Tasso”, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLII, 1965, 437, pp. 34-51.
- DANIELE, Antonio, *Capitoli Tassiani*, Padova, Editrice Antenore, 1983.
- DANIELE, A., “La Canzone al Metauro”, in: *Studi Tassiani*, 27, 1979, pp. 91-117.

- DI BENEDETTO, Arnaldo, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970.
- DI CARLO, Franco, *Invito alla Lettura del Tasso*, Milano, Mursia, 1990.
- DI PIETRO, *Il 'Gierusalemme' nella Storia della Poesia Tassiana*, Milano, Società Editrice "Vita e Pensiero", 1951.
- DIONISOTTI, C., "La guerra d 'Oriente nella letteratura italiana", in: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- DIONISOTTI, C., "La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento", in: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- DOMENICHELLI, Mario, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla Cultura Aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- DONADONI, E., "La Poetica del Tasso", in: *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1954.
- DONADONI, Eugenio, *Torquato Tasso. Saggio Critico*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1936.
- DURLING, R., "Tasso's Epic Rhetoric", in: *The Romanic Review*, L, 1959, pp. 81-94.
- FALASCHI, Giovanni, *La favola di Rinaldo*, Firenze, Le Lettere, 1994.
- FIRETTO, G., *T. Tasso e la Controriforma*, Palermo-Milano, Sandron, 1939.
- FIRPO, L., "Tasso e la politica dell'età sua", in: *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 1- 28.
- FLORIANI, Piero, *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981.
- FUSCO, Mario, "La question des 'Obstacles' dans la 'Jérusalem délivrée'", in: *Les Langues Néo-Latines*, n° 248, 1984, pp. 53-76.
- GALLINARO, Ilaria, *Non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della 'Liberata' nei secoli XVII-XIX*, Milano, Angeli, 1994.
- GAVAZZENI, Franco (a cura di), *Sul Tasso. Studi di Filologia e Letteratura Italiana offerti a Luigi Poma*, Roma /Padova, Editrice Antenore, 2003.



## Bibliografia

---

- GETTO, G., *La corte estense di Ferrara*, in: *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954.
- GETTO, Giovanni, *Interpretazioni del Tasso*, Napoli, ESI, 1967.
- GETTO, Giovanni, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1979.
- GETTO, Giovanni, *Nel Mondo della "Gerusalemme"*, Firenze, Vallecchi Editore, 1968.
- GIAMPIERI, Giampiero, *Il Battesimo di Clorinda. Eros e Religiosità in Torquato Tasso*, Firenze, Edizione dell'Erba, 1995.
- GIAMPIERI, Giampiero, *Torquato Tasso. Una Psicobiografia*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- GIRALDI, Giovanni, "Sul 'Rinaldo' di T. Tasso", in: *Litterae. Quaderni di Filologia e Filosofia*, Torino, Gheroni, 1959, pp. 19-42.
- GIRARDI, M., "Dalla Gerusalemme Liberata all Gerusalemme Conquistata", in: *Studi Tassiani*, 33, 1985, pp. 5-68.
- GÜNTERT, Georges, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Pisa, Pacini Editore, 1989.
- JAVION, M., "A propos du séjour en France du poète T. Tasso", in: *Cahiers Algériens de Littérature comparée*, 1966.
- KRAUSS, Henning, *Epica Feudale e Pubblico Borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Padova, Liviana, 1980.
- LARIVAILLE, Paul, *Poesia e Ideologia. Letture della "Gerusalemme Liberata"*, Napoli, Liguori, 1987.
- LAZZARI, A., *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense ai tempi di T. Tasso*, Rovigo, Ster, 1952 (*Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria*, n. s., vol. VI).
- LAZZARI, A., *T. Tasso e la ferrarese Lucrezia Bendedei, Gli Estensi nella "Gerusalemme Liberata" di T. Tasso*, in: *Studi tassiani*, Rovigo, Ster, 1958 (*Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria*, n. s., vol. XII).
- MALATO, Enrico, *Lo Fedele Consiglio de la Ragione*, Roma, Salerno, 1989.
- MANSO, G.B., *Vita di T. Tasso*, Venezia, Deuchino, 1621 (2<sup>a</sup> ed.: Roma, Cavalli, 1634).

- MARTINELLI, Alessandro, *La Demiurgia della Scrittura Poetica. Gerusalemme Liberata*, Firenze, Olschki, 1988.
- MAZZALI, E., *Cultura e Poesia nell'opera di T. Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957.
- MOLINARI, Carla, “Torquato Tasso, ‘Il Gierusalemme’, a cura di Lanfranco Caretti, Parma, Edizioni Zara, 1993”, in: *Studi Italiani*, nº 12, Edizioni Cadmo, 1994, pp. 221-224.
- MOLINARI, Carla, “Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Ferrara, Panini, 1991, in: *Studi Italiani*, nº 12, Edizioni Cadmo, 1994, pp. 225-229.
- MOMIGLIANO, Attilio, “I Motivi del Poema del Tasso”, in: *Introduzione ai Poeti*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 97-124.
- MONTANARI, Fausto, *Riflessioni sulla Poesia del Tasso*, Savona, Sabatelli Editori, 1974.
- MONTANELLI, Indro, e GERVASO, Roberto, *L'Italia della Controriforma*, Milano, Rizzoli, 1971.
- MONTANO, L., “Il Tasso e la Controriforma”, in: *Umanesimo*, 1968.
- MORETTI, Walter, e PEPE, Luigi, *Torquato Tasso e l'Università*, Firenze, Olschki, 1997.
- MORETTI, Walter, *Torquato Tasso*, Bari, Laterza, 1974; F. Pittorru, *T. Tasso*, Milano, Bompiani, 1982.
- MORETTI, Walter, *Torquato Tasso*, Bari, Laterza, 1990.
- OLDCORN, Anthony, *The Textual Problems of Tasso's "Gerusalemme Conquistata"*, Ravenna, Longo Editore, 1976.
- PASOLINI, P. D., *I genitori di T. Tasso*, 3 Vol., Torino, Loescher, 1895.
- PASTORE PASSARO, M., “‘Il Re Torrismondo’ del Tasso”, in: *Studi Tassiani*, 38, 1990, pp. 129-141.
- PATTERSON, A. M., “Tasso and the Neoplatonism. The Growth of his Ethic Poetry”, in: *Studies in the Renaissance*, XVIII, 1971.
- PETROCCHI, G., “Virgilio e la poetica del Tasso”, in: *Giornale italiano di filologia*, 1971 (também incluído in: *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972).

## Bibliografia

---

- PIERANTOZZI, Decio, "La 'Gerusalemme Liberata' come Poema religioso", in: *Studi Tassiani*, 32, 1984, pp. 29-42.
- PITTORRU, Fabio, *Torquato Tasso. L'uomo, il poeta, il cortegiano*, Milano. Bompiani, 1982.
- POMA, L., "I manoscritti dei 'Discorsi dell'Arte Poetica'", in: *Studi Tassiani*, 1961.
- PRINZIVALLI, V., *T. Tasso a Roma*, Roma, 1895.
- PRISI, A., *La retorica di T. Tasso*, Tip. Gallizzi, 1911.
- PROTO, E., *Questioni tassesse: G. M. Verdizzotti e il 'Rinaldo'*, in: *Saggi critici*, Ravenna, Longo, 1969, pp. 259-272.
- RAIMONDI, E., *Dalla natura alla regola in Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.
- RAS, Matilde, "Torcuato Tasso", in: *Estudio*, n°. 82, Tomo XXVIII, 1919, pp. 38-52.
- RIMA, Beatrice, *Lo Specchio e il suo Enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Editrice Editore, 1991.
- RUGGERI, M. R., "Aspetti linguistici della polemica tassessa", in: *Lingua nostra*, VI, 1944-1945, pp. 44-51.
- SANSONE, M., "Le polemiche antitassesse della Crusca", in: *Torquato Tasso*, Milano, Marzoratti, 1957, pp. 527-574.
- SBERLATI, Francesco, *Il Genere e la Disputa. La Poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- SCARPATI, Claudio, e BELLINI, Eraldo, *Il Vero e il Falso dei Poeti. Tasso, Tesaurus, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- SCIANATICO, Giovanna, *L'Arme Pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*, Venezia, Marsilio, 1990.
- SERASSI, B., *La vita di T. Tasso (1705)*, Firenze, Le Monnier, <sup>3</sup>1858.
- SOLERTI, A., *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del sec. XVI*, prefazione alla ristampa dei *Discorsi* di A. Romei, Citta di Castello, Lapi, 1891.

- SOLERTI, Angelo, *Vita di Torquato Tasso*, 3 Vol., Torino-Roma, Loescher, 1895.
- SOZZI, B. T., “La poetica del Tasso”, *T. Tasso*, Milano, Marzoratti, 1957, pp. 55-114.
- SOZZI, B. T., *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.
- SOZZI, B. T., “M. Vailati: *Il tormento artistico del Tasso dalla Liberata alla Conquistata*”, in: *Studi Tassiani*, 1, 1951, pp. 95-96.
- SOZZI, B. T., “Nota sui *Discorsi* del Tasso”, in: *Studi Tassiani*, 2, 1952, pp. 107-114.
- SOZZI, B. T., “Il magismo nel Tasso”, in: *Studi Tassiani*, 3, 1953, pp. 25-50.
- SOZZI, B. T., “G. Ragonese: La poesia e la poetica del Tasso dal ‘Gerusalemme’ alla ‘Liberata’”, in: *Studi Tassiani*, 3, 1953, pp. 69-72.
- SOZZI, B. T., “Tasso contro Salviati”, in: *Studi Tassiani*, 1, 1951, pp. 37-66.
- STAROBINSKI, Jean, *Rousseau e Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- TELLINI, Gino, “Tasso e Properzio (a proposito di G. L. VI, 104)”, in: *Studi Italiani*, 12, Edizioni Cadmo, 1994, pp. 71-79.
- TOFFANIN, G., *Il Tasso e l'età che fu sua*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1945.
- Torquato Tasso*, Milano, Comitato per le Celebrazioni di Torquato Tasso. Ferrara 1954 / Marzoratti, 1954.
- ULIVI, Ferruccio, “Il Manierismo del Tasso”, in: *Il Manierismo del Tasso e altri Studi*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 117-297.
- URBANI, Brigitte, “Le Tasse entre Homère et la Grèce. Paradoxe des schémas homériques dans la *Jérusalem délivrée*”, in: *Cahiers d'Études Romanes*, Aix-en-Provence, n° 16, 1990, 99-123.
- VARESE, Claudio, *Torquato Tasso. Epos – Parola – Scena*, Messina / Firenze, D'Anna, 1976.
- VENTURI, Gianni (a cura di), *Torquato Tasso e la Cultura Estense*, 3 Vol, Firenze, Olschki, 1999.
- VENTURINI, G., *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, Longo, Ravenna, 1970.

## Bibliografia

---

VOLPE, Paula, “Un Opuscolo Plutarchesco nella Lettura di Tasso” in: *Humanitas*, Vol. LV, 2003, pp. 193-222.

WILLIAMSON, E., *Bernardo Tasso*, Roma Ed. di Storia e Letteratura, 1951.

ZATTI, Sergio, *L'Ombra del Tasso*, Torino, Bruno Mondadori, 1996.

### 2. OUTROS AUTORES:

ALAMANNI, Luigi, *Avarchide*, Firenze, nella Stamperia di Filippo Giunti, e Fratelli, 1570.

ALAMANNI, Luigi, *Girone, il cortese*, Parigi, da Rinaldo Calderio, & Claudio suo figliuolo, 1548.

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di G. Giacalone, Roma, Angelo Signorelli Editore, <sup>15</sup>1985.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, a cura di Marcello Turchi e Edoardo Sanguineti, Milano, Garzanti, 1982 (1.<sup>a</sup> ed.: 1516).

BOCCACCIO, Giovanni, *Teseida*, a cura di Alberto Limentani, Milano, Oscar Mondadori, 1992 (1.<sup>a</sup> ed.: 1341).

BOIARDO, Matteo Maria, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, Milano, Garzanti, 1978 (1.<sup>a</sup> ed.: 1495).

BYRON, George Gordon, *Childe Harold's Pilgrimage*, London, John Murray, 1812.

CALVINO, Italo, “Perché leggere i Classici”, in: *Perché leggere i Classici*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

CHATEAUBRIAND, François Auguste, *Génie du Christianisme ou beautés de la Religion Chrétienne*, Paris, Chez Migneret, 1802.

COMPAGNONI, Giuseppe, *Le veglie del Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 1992.

FENELON, François Salignac de la Mothe, *Les aventures de Télémaque*, La Haye, A. Motjens, 1699.

- GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Dell'Hercole*, Modena, nella stamperia de Gadaldini, 1557.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Italienische Reise. I. und II. Teil*, München, DTV, 1962.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Torquato Tasso*, Venezia, Marsilio, 1988.
- GOLDONI, Carlo, *Commedie. Il Torquato Tasso*, Tomo XXXVIII, Venezia, co' Tipi di Girolamo Tasso Edit., 1826.
- LEOPARDI, Giacomo, “Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare”, in: *Operette Morali*, Milano, Feltrinelli, 1992 (1ª ed.: 1824).
- MANZONI, Alessandro, *I Promessi Sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia, 1966 ( 1ª ed: 1827; 2ª ed.: 1842).
- PETRARCA, Francesco, *Familiars*, in: *Opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1975.
- PULCI, Luigi, *Morgante*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989 (1.ª ed.: 1478).
- ROTA, Lodovico, *Il Re Gernando*, Venezia, Sarzina, 1624.
- SCHILLER – GOETHE, *Briefwechsel, I. Band: 1794-1797*, München, Verlag C. H. Beck, 1984.
- TASSO, Bernardo, *Amadigi*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1560.
- TORRIANI, Leonardo, *Descrição e História do Reino das Ilhas Canárias antes ditas Afortunadas. Com o parecer das suas fortificações*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.
- TRISSINO, *Italia liberata dai Goti*, Roma, per Valerio e Luigi Dorici a petizione di Antonio Macro Vincentino, 1547.

### 3. RECEPÇÃO DE TASSO:

#### 3.1. Textos manuscritos:

##### Do Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

ALMEIDA, Manuel Pires, *Testas. Viagem do Parnaso. Pintura, e Poezia. Rosa. Peregrinação. Contra os Cultos. Exame do Disc. Hero. do Cr' / Discurso Heroico do Crítico / Assumpto dos Lusíadas. Varias Acções. Disc. em favor da politica de Dios. Hymno ao Arco. D. Joseph. Exame ao Juizode Galle' / Gallegos / . Extactos, ou Recopilaçoés de Varios Authores: De fracast. De Pinciano. De Nores. De benio. De Tasso. Definiçam de Epopeica. De Bonamico. De Mazonio. Do Romanço. Do Dialogo de Carlos Ligonio. Das lições de Agnolo Segni. Traduçam da Poetica de Aristoteles. Do Discurso ao Adonis. Discurso sobre o Poema Heroico. Homero defendido de Cantero. Argumento de Heliodoro. Da Tradução dos Poetas. Definição da Poesia de Picolmineo.*(ms. 1096-A).

ALMEIDA, Manuel Pires, *Eloquencia, Rhetorica, e Poetica. Poeta. Regimento Poetico. Idea de la Fabula representativa, I, Arte de ponerla en tablado. O Forma de la Tragedia, Comedia, Tragicomedia, ett. I, modo de representalas. Tomo Terceiro de la Poetica del Licenciado Manoel Pirez d' Almeida. Modelo de la Epopeia, o imagem del Poema Eroico. Juizo critico sobre a Visam do Indo, e Ganges, rios da India a el rey Dom Manoel, representada nos Lusíadas de Luis de Camões, em o canto quarto. Resposta a Manoel de Faria, e Sousa Ett. Deffendendo a Luis de camões de alguns descuidos, que lhe imputamos, no sonho, que teve el Rey D. Manoel, apparecendolhe o Indo, e o Ganges. Exercicio Poetico do Ldo. Manoel Pirez d'Almeida. Resposta ao juizo critico do Ld. Mel. Piz' d'Almeida sobre a Visam do Indo, e do Ganges, representada nos Lusíadas de Luis de Camões, Cant. 4 da est. 61. ate 75. Por Joam Soares de Brito. Resposta do Apologista. Replica apologetica á resposta do Licenciado Joam Soares de Britto do Juizo da Visam do Indo, e Ganges, escrita com a penna do Author do mesmo Juizo. Defensam do Apenso ao Juizo Critico. Exame... Episodio: sua natureza, e seus significados.* (ms. 1096-B).

ALMEIDA, Manuel Pires, *Os Lusíadas de Luis de Camões. Canto I. Estância 1-2-3. Comentados por Manoel Pirez d'Almeida. Cançoés. Os vestidos de Elisa revolvida. Sobolos rios que vão.* (ms. 1096- C).

ALMEIDA, Manuel Pires, *Elegia de Luis de camões á morte de Dom Tello, q' mataram na India. Rimas Varias de Luis de Camões. Tomo terceiro. Cantem Cançoés, Odes, e Sextinas.* (ms. 1096-D).

### Da Biblioteca Nacional de Lisboa

*Orações, Certamen e Versos / Que se fizeraõ â Colocação da Aula Noua / Da Academia dos Generozos de Lix.<sup>a</sup>.* / (Assinado por:) António Alvares da Cunha (cod. 6374).

*Carta ao Secretario da Academia dos Renascidos, do Recife, 15 de Outubro de 1759, in: Estatutos e outras muitas memórias, em original e cópia, da Academia Brasílica dos Renascidos.* (cod. 630, fls. 140–145).

### Da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

MELO, D. Francisco Manuel de, *Apostrofe panegirico oração suasoria donde se celebraõ os felicissimos progressos da generosa Academia dos Generozos de Lisboa donde se incitaõ a mayores premios os Academicos Generozos de Portugal. Vltimo Abraço Litterario com que se despede da sua científica May, de seus Doctissimos Congregados Condiscipulos, Companheiros, seu sempre humilimo Filho, oje Vosso desmeritissimo Presidente D. F. M.*, incluída em *Discursos Vários Académicos da Academia dos Generosos.* in: *Papéis Vários* (ms. 114, fls. 415-423v).

TORRIANI, Leonardo, Cremonese, *Descrittione et historia del regno de l'isole Canarie gia dette le fortunate con il parere delle loro fortificationi* (ms. 1594, Res. Cod. 314).

### Da Biblioteca Pública de Évora

*Folheto de Lisboa, 1742, n° 37* (cod. CIV/1-10d, n° 37).

*Paródia d' Os Lusíadas feitas por um Coronel* (cod. CXXX / 1-17, fls. 221-224).

*Imitação ou remedado do primeiro Canto dos Lusíadas de Camões feitos à boracheira por Manuel Luiz Freire.* (cod. CXII / 1-36, fls. 60-64).

*Lições e Discursos sobre o Cisne Lusitano Luis de Camões, Que leo nas Academias dos Generosos, em Lx<sup>a</sup>, de 13 de Janeiro a 19 de Março de 1686. Convocadas em Caza de D. António Alv'es da Cunha, Ignacio da Silva Valladares.* (cod. CIX/1-2).

### 3.2. Poemas épicos portugueses:

ALMEIDA, P.<sup>o</sup> Theodoro de, *Lisboa Destruída. Poema*, Lisboa, na Off. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1803.



## Bibliografia

---

- ANDRADA, Francisco de, *O Primeiro Cerco que os Turcos puserão há fortaleza de Diu nas Partes da India, defendida pollos Portugueses*, Coimbra, [por João de Barreira], 1589.
- ANDRADE, Diogo de Paiva de, *Chauleidos. Libri Duodecim. Canitur Memoranda Chaulensis urbis expugnatio, et celebris Victoria Lusitanorum aduersus copias Inizæ Maluci*, Ulysipone, apud Georgium Rodriguez, 1628.
- BOCARRO FRANCÊS, Manuel, *Anacephaleoses da Monarchia Luzitana*, em Lisboa, por Antonio Alvarez, 1624.
- BRANDÃO, Luiz Pereira, *Elegíada*, Lisboa, na Of. de Joze da Silva Nazareth, 1785 (1ª ed.: 1588).
- CAMOENS, Luigi, *I Lusiadi*. Traduzione di Antonio Nervi, Milano, dalla Società Tipog. dei Classici Italiani, 1821.
- CAMÕES, Luis de, *Lusiada. Poema Epico*, com os argumentos de João Franco Barreto, illustrados com varias e breves notas por Ignacio Garcez Ferreira, Tomo I: Nápoles, na Officina Parriniana, 1731.
- CAMÕES, Luís de, *Lusíadas... comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972 (Ed. facsimilada da de Madrid, por Ivan Sanchez, 1639).
- CAMÕES, Luís de, *Obras Completas*, Com prefácio de Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 31968 (1ª ed.: 1947).
- CAMÕES, Luís de, *Obras precedidas por um ensaio biographico e alguns factos não conhecidos da sua vida pelo Visconde de Juromenha*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860.
- CAMÕES, Luís de, *Obras*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1669.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas do grande Lvis de Camoens, Principe da Poesia Heroica*. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa [...]. Em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1613.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1663.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Cultura Portuguesa, 1989.

- CAMÕES, Luis de, *Rimas várias*, comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Lisboa, en la Imprenta Craesbeeckiana, 1637.
- CAMÕES, Luís de, *Rimas Várias*[...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa [...]Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972 (Ed. facsimilada da Lisboa, en la Imprenta de Theotónio Damaso de Melo [...] Año de 1685).
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*, Braga, Universidade do Minho, 1980 (Reprodução facsimilada da edição de 1598).
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*, Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Melo, 1666-1669.
- CAMÕES, Luís de, *The Lusiad or Portugals Historical Poem*, Now newly put into English by Richard Fanshaw, Esq., London, Printed for Humphrey Moseley, 1655.
- CAMÕES, Luís de, *The Lusiad; or, The discovery of India. An Epic Poem*. Translated from the Original Portuguese by William Julius Mickle, Oxford, Pined by Jackson and Lister, 21776 (1ª ed.: 1755).
- CASTELBRANCO, Vasco Mouzinho de Quevedo, *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e outras várias Rimas*, Lisboa, por Manoel de Lira, 1597.
- CASTELO BRANCO, Vasco Mousinho de Quevedo, *Alfonso Africano*, Lisboa, 1611.
- CASTRO, Gabriel Pereira de, *Ulyssea ou Lisboa edificada* , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000 (1.ª ed.: Lisboa, por Paulo Crasbeeck, 1636).
- CAYRASCO, Bartolomeo, *Templo militante, Triunfos de Virtudes, Festividades e y Vidas de Santos*, Lisboa, por Pedro de Crasbeeck, 1615.
- CORTE-REAL, Jerónimo, *Felicissima Victoria concedida del cielo al señor don Juan d' Austria, en el Golfo de Lepánto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572*, Lisboa, por Antonio Ribero, 1578.
- CORTE-REAL, Jerónimo, *Navfragio e Lastimoso Svcesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulueda, & Dona Lianor de Sá sua molher & filhos, vindo da India para este Reyno na nao chamada o galião grande S. Ioão que se perdeo no cabo de boa Esperança, na terra de Natal. E a perigrinação que tiuerão rodeando terras de Cafres mais de 300. Legoas tè sua morte. Composto em verso heroico, & octaua rima*, Lisboa, na oficina de Simão Lopez, 1594.

## Bibliografia

---

- CORTE-REAL, Jerónimo, *Sucesso do segundo cerco de Diu: Estando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza. Año de 1546*, Lisboa, por Antonio Gonçalves, 1574.
- CUNHA, Troilo de Vasconcellos da, *Espelho do Invisivel, em que se expoem a Deos, Hum, e Trino, no Throno da eternidade, as Divinas Ideas, Christo, & a Virgem, o Ceo, & a Terra. Poema Sacro*, Lisboa, na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, 1714.
- DURÃO, José de Santa Rita, *Caramuru*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 2000 (1ª. ed.: Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1781).
- GALHEGOS, Manuel de, *Gigantomachia*, Lisboa, por Pedro de Crasbeeck, 1628.
- GALHEGOS, Manuel de, *Templo da Memoria*, Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1635.
- GAMA, José Basílio da, *Uruguay*, in: Ivan Teixeira, *Obras Poéticas de Basílio da Gama*, São Paulo, EDUSO, 1996, pp. 187- 244 (1ª. ed.: Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1769).
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *Afonseida, ou fundação do império lusitano*, Poema Heróico por Josino Duriense, in: Almeida Garrett, *Poesias Dispersas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1985, pp. 193-250 (Angra, 1815).
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *Camões. Poema em Dez Cantos*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973 (1ª ed.: 1825).
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *O X, ou a incógnita*, Poema Heróico-Cómico, in: Almeida Garrett, *Poesias Dispersas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1985, pp. 253-275 (1821).
- ITAPARICA, Fr. Manuel de Santa Maria de, *Descrição da Ilha de Itaparica, Termo da Cidade da Bahia*, 1769.
- ITAPARICA, Fr. Manuel de Santa Maria de, *Eustachidos. Poema Sacro e Tragicomico, em que se conteèm a Vida de S.to Eustachio Martyr Martyr, Chamado antes Placido, e de sua Mulher, e Filhos*, 1769.
- LACERDA, Bernarda Ferreira de, *Hespaña libertada*, Parte I, en Lisboa, en la Officina de Pedro Crasbeeck, 1618; 2ª Parte 1673.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Condestabre*, Lisboa, por Pedro de Crasbeeck, 1601.
- MACEDO, Antonio de Sousa de, *Ulyssippo. Poema Heroico*, Lisboa, por Antonio Alvarez, 1640.

- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *A Criação*, Lisboa, Typ. do Panorama, 1865.
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *A Meditação*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d'Azevedo, 1854 (1.<sup>a</sup> ed.: Lisboa, na Impressão Regia, 1813).
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *A Natureza. Poema*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d'Azevedo, 1854 (1.<sup>a</sup> ed.: Lisboa, na Typografia Rollandiana, 1846).
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *Gama. Poema narrativo*, Lisboa, na Impressão Régia, 1811.
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *Newton. Poema*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d'Azevedo, 1854 (1.<sup>a</sup> ed.: 1813).
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *Novo Argonauta*, Lisboa, na officina de António Rodrigues Galhardo, 1809.
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *O Oriente*, Lisboa, na Impressão Regia, 1814.
- MACEDO, P.<sup>o</sup> José Agostinho de, *Viagem extática ao Templo da Sabedoria*, Porto, Typ de Francisco Pereira d'Azevedo, 1854.
- MASCARENHAS, André da Silva, *A Destruição de Espanha, Restauração Summaria da Mesma*, Lisboa, por António Craesbeeck de Melo, 1671.
- MASCARENHAS, Brás Garcia de, *Viriato Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996 (1.<sup>a</sup> ed. : Coimbra, Na Officina de Antonio Simoens, 1699).
- MELO, Francisco de Pina e, *A Conquista de Goa por Affonso de Albuquerque; com a qual se fundou o Imperio Lusitano na Asia: Poema Epico*, Coimbra, no Real Collegio das artes da Companhia de Jesus, 1759.
- MELO, Francisco de Pina e, *Triunfo da Religião*, Coimbra, na Oficina de António Simões Ferreira, 1756.
- MENEZES, D. Francisco Xavier de, 4.<sup>o</sup> Conde de Ericeira, *Henriqueida. Poema Heroico*, Lisboa Occidental, na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741.
- MENEZES, Francisco de Sá de, *Malaca Conquistada por o Grande Afonso de Albuquerque*, Lisboa, por Mathias Rodrigues, 1634.
- MOURA, Francisco Child Rolim de, *Dos Novissimos do Homem. Poema em Quatro Cantos. Dirigido a este Reino*, Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1623.

## Bibliografia

---

- NOGUEIRA, P.<sup>o</sup> João, S.J., *Socorro que de moçambique foi a S. Lourenço contra o rei arrenegado de Mombaça fortificado na Ilha Massalagem sendo Capitão-Mor Roque Borges e vitória que do Rei se alcançou este Ano de 1635. Poema Épico*, Lourenço Marques, Edição do Autor / Moçambicana, 1971.
- [PAVIA, João de], *Descrição da Cidade de Viseu. Suas antiguidades e cousas notáveis que contém em si e seu Bispado, composta por um Natural*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, 2002.
- PINTO, José Correa de Melo e Brito d'Alvim, *Joanneida, ou a Liberdade de Portugal defendida pelo Senhor Rey D. João I. Poema Epico*, Coimbra, na Real Officina da Universidade, 1782.
- SARAIVA, José Joaquim de Figueiredo, *Lysia Victoriosa*, Lisboa, 1823.
- SILVEIRA, Miguel da, *El Macabeo. Poema Heroico*, Nápoles, por Egidio Longo, 1638.
- SILVEIRA, Miguel da, *El sol vencido*, Nápoles, por Egidio Longo, 1639.
- SILVEIRA, Miguel da, *Parténope ovante*, Nápoles, por Egidio Longo, 1639.
- TEIXEIRA, Bento, *Prosopopeia*, Rio de Janeiro, Álvaro Pinto, Ed., s. d. (1.<sup>a</sup> ed.:1601).
- TELES, Domingos da Silva, *Brasileida*, 1759, in: J. Lucio d'Azevedo, "Academia dos Renascidos. A Historia. 'Desagravos do Brasil' e o poema 'Brasileida'", p. 86, in *Revista da Lingua Portuguesa. Archivo de Estudos Relativos ao Idioma e Litteratura Nacionaes*, N<sup>o</sup> 19, Anno IV, Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, Setembro de 1922, pp. 85-95.
- TOMAZ, Manuel, *El Angelico Doctor S. Thomaz de Aquino, sv Vida, Excellencias, y Muerte*, Lisboa, por Iorge Rodrigues, 1626.
- TOMAZ, Manuel, *Insulana*, Amberes, por Ioam Meursio, 1635.
- TOMAZ, Manuel, *Phenix da Lusitania*, Rvam, Lourenço Mazery, 1649.
- VASCONCELOS, Francisco Botelho de Morais e, *El Alphonso, o la Fundacion del Reino de Portugal, assegurada, y perfecta en la Conquista de Lysboa. Poema Epico*, Salamanca, en la Imprenta de Antonio Villargordo, 1731.
- VASCONCELOS, Francisco Botelho de Morais e, *El Nuevo Mundo. Poemna Heroico*, Barcelona, en la Imprenta de Iuan Pablo Marti, 1701.

VASCONCELOS, Francisco Botelho de Morais e, *Panegyrico Historial Genealogico de la Familia de Sousa*, Cordoba, por Diego de Valverde y Leyva y Acisclo Cortès de Ribera, 1696.

VASCONCELOS, Francisco de Paula Medina e, *Georgeida. Poema*, Londres, Stephen Couchman, 1819.

VASCONCELOS, Francisco de Paula Medina e, *Zargueida, Descobrimento da Ilha da Madeira, Poema Heróico*, Lisboa, na Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1806.

VASCONCELOS, Manuel Mendes de Barbuda e, *Virginidos ou Vida da Virgem Senhora Nossa. Poema Heroico*, Lisboa, na Officina de Diogo Soares de Bulhoens, 1667.

### 3.3. Críticos e Leitores de Tasso:

ABREU, Manuel Fernandes de, *Tasso no hospital dos doidos*, Lisboa, 1891.

*Academias dos Singulares de Lisboa. Dedicadas a Apollo. Primeira Parte*, Lisboa, na officina de Manuel Lopes Ferreyra, 1692, e *Academia dos Singulares de Lisboa, dividida em dezoyto Concursos, em que se inclui um Certamen Academico. Tomo Segundo*, Lisboa, na officina de de Manuel Lopes Ferreyra, 1698.

BARRETO, João Franco, *Eneida Portuguesa*, Lisboa, 1981.

BARRETO, João Franco, *Ortographia da Lingua Portugueza*, Lisboa, por João da Costa, 1671.

BARRETO, João Franco, *Relação da Embaixada a França em 1641*, editada por Carlos Roma do Bocage e Edgar Prestage, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.

BERNARDES, Diogo, *Rimas várias. Flores do Lima*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945 (1.<sup>a</sup> ed.: 1596).

BRAGA, Teófilo, *Visão dos Tempos*, Vol. IV, Porto, Livraria Internacional, 1894-1895.

CÂMARA, Rodrigo de Azevedo Sousa da, *Torquato Tasso*, Lisboa, Imp. C. A. da Silva Carvalho, 1842.

CAMPOS JÚNIOR, António de, *Discurso Proferido no sarau em que o Gremio Recreativo de Leiria solemnizou o tricentenário de Camões*, Lisboa, 1880.

## Bibliografia

---

- COELHO, José Maria Latino, *Panegyrico de Luiz de Camões*. Lido na sessão solenne da Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 9 de Junho de 1880, Lisboa, 1880.
- COMPAGNONI, *Vigílias de Torquato Tasso*, Paris, F. Didot, 1828.
- CORDEIRO, António Xavier Rodrigues, *Esparsas. Ensayos Lyricos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1889.
- COUTO, Diogo do, *Décadas da Ásia*, Lisboa Ocidental, na officina de Domingos Gonsalves, 1736.
- Fénix Renascida*, 5 Volumes, Lisboa, por José Lopes Ferreira, 1716, 1717 e 1718 (1º, 2º e 3º Vol., respectivamente); por Mathias Pereira da Silva e João Antunes Pedroso, 1721 (4º Vol.); e na off. de Antonio Pedroso Galrão, 1728 (5º Vol.).
- FIGUEIRA, Francisco da Silva, *Discurso pronunciado na solenidade religiosa mandada celebrar pela Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguezia da Pena pelo Prior da mesma Freguezia, por ocasião do Tricentenario do grande épico Luiz de Camões*, Lisboa, 1880.
- FIGUEIREDO, Cândido de, *Tasso. Poema dramático*, Lisboa, Lallemand Frères, Typ., 1870.
- FONSECA, José Corregedor da, *Ruinas: sonhos d'um cataléptico*, Viana, Typ. Silva Braga, 1897.
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, 1963.
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *Poesias Dispersas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1985.
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983 (1ª ed.: 1846).
- GUIMARÃES, Francisco José Pinheiro, *Torquato Tasso*, Rio de Janeiro, Typ. Americana de I. P. da Costa, 1844.
- HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos*, Lisboa, Presença, 1986.
- MADRE DE DEUS, Frei Gaspar da, *Memórias para a Historia da Capitania de S. Vicente, hoje chamada de S. Paulo, do Estado do Brasil*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1797.

MARRECAS, Manuel Martiniano, *Conferência sobre Camões, ou Dissertação didáctica em que a uma ligeira analyse das bezas do poema Os Lusíadas se junta o paralelo entre os dois famosos epicos Torquato Tasso e Camões para desaffrontar o poeta portuguez da injusta apreciação que da sua epopeia fez Mr. de Voltaire*, Lisboa, 1880.

MIRALES, D. José, *História Militar do Brasil*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1900.

ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 (1ª.ed.: 1607).

*Postilhão de Apolo*, título abreviado de *Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apolo montado no Pegazo, girando o Universo para divulgar ao Orbe Literario as Peregrinas Flores da Poezia Portuguesa com que vistosamente se esmaltão os Jardins das Musas do Parnazo...*, 2 Volumes, Lisboa, na Offic. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762.

SOARES, António Álvares, *Rimas várias*, Lisboa, por Matheus Pinheiro, 1628.

TOJAL, Pedro de Azevedo, *O Foguetário*, Coimbra, França Amado-Editor, 1904.

TÚLIO, António da Silva, “Camões e Garrett”, in: *Semana*, Lisboa, 1851, Vol. II, nº 2. pp. 18-20.

VASCONCELOS, Francisco Botello de Morais e, *Historia de las Cuevas de Salamanca*, Salamanca, 1733.

VEIGA, Tomé Pinheiro da, *Fastigimia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

### 3.4. Traduções:

TASSO, Torcato, *O Godfredo ou Hiervsalem Libertada*, tradução de André Rodrigues de Matos, Lisboa, na Officina de Miguel Deslandes, 1689.

TASSO, Torcato, *Godfredo ou Jervsalem Libertada*, tradução de Pedro de Azevedo Tojal, Lisboa Ocidental, na Officina de Bernardo da Costa, 1738.

SILVA, André Nunes da, ms. 50-XI-42 da Biblioteca da Ajuda.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du, “Latino e seus Filhos (Episódio da ‘Jerusalem’ de Tasso, Canto IX)”, in: Bocage, *Obras*, Porto, Lello & Irmão, 1968, pp. 1380-



## Bibliografia

---

1383; “Gildipe e Eduardo (Episódio da ‘Jerusalem’ de Tasso, Canto XX)”, in: *idem, ibidem*, pp. 1384-1386.

SISMONDI, Luís Vicente de, *Ramalhete poético do Parnaso Italiano*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve, e Comp., 1843, pp. 302-487.

TASSO, Torcato, *O Godofredo ou Jerusalem libertada: poema heroico...*, traduzido na lingua portugueza por André Rodrigues de Mattos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1859.

TASSO, Torquato, *A Jerusalem Libertada*, vertida em Oitava Rima Portuguesa por José Ramos Coelho, Lisboa, Typographia Universal, 1864.

TASSO, Torquato, *A Jerusalem libertada*, trad. João Félix Pereira, Lisboa, Typ. Comercial, 1877.

TASSO, Torcato, *O Godfredo ou Jerusálem libertada: poema heróico*, trad. André Rodrigues de Mattos, prólogo de João Joaquim d'Almeida Braga, Coimbra, Livraria da Universidade, <sup>3</sup>1882.

#### **4. Teoria e crítica literária (Literatura Comparada, Estética da Recepção e Teoria da Tradução):**

BENJAMIN, Walter, “História da Literatura e Ciência da Literatura”, in: *História Literária. Problemas e Perspectivas*. Organização e introdução de João Barrento, Lisboa, Apáginastantas, 1982, pp. 137-145.

BENJAMIN, Walter, “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” [1931], in: *Gesammelte Schriften*, Vol. III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 283-290.

BENJAMIN, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 156-179.

BRUNEL, P. – PICHOS, Cl. – ROUSSEAU, A.-M., *Que'est-ce que la Littérature Comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983.

BÜRGER, Peter, *Vermittlung- Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

CHEVREL, Yves, *La Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989.

- CRUZ, Teresa, “Prefácio” a Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação (A História da Literatura como provocação literária)*, Lisboa, Vega, 1993, pp. 5-18.
- DÄLLENBACH, Lucien, “Actualité de la recherche allemande”, in: *Poétique. Révue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 258-260.
- DELILLE, Karl Heinz et alii, *Problemas da tradução literária*, Coimbra, Livraria Almedina, 1986.
- DIRSCHERL, Klaus, “A Estética da Recepção e suas Consequências”, in: *Cadernos de Literatura*, n° 14, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra / Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, pp. 86-89.
- ECO, Umberto, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1976.
- GADAMER, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1986 (1ªed.: 1960. Trad. Port.: *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, Petrópolis, Editora Vozes, 3ª1999).
- GASSET, Ortega y, *Glanz und Elend der Übersetzung*, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 296-321.
- GENETTE, Gérard et al., *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Drei Stücke vom Übersetzen*, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 34-37.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar, *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg / Ts., Scriptor Verlag, 1975, pp. 15 –27.
- GRIMM, G. (Hrsg.), *Literatur und Leser. Theorien und Methoden zur rezeption literarischer Werke*, Stuttgart, Reclam, 1975.
- GRIMM, Gunter, *Rezeptionsgeschichte*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

## Bibliografia

---

- GROEBEN, Norbert, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma- durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispiele*, Kronberg/Ts., Athenäum Verlag, 1977.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie”, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Amsterdam, Verlag B. R. Grüner, 1975, 7. Band, Heft 3-4, pp. 388-413.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Persuader ceux qui pensent comme vou”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 363-384.
- GUYARD, F., *La Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- HABERMAS, J., “Zu Gadammers 'Wahrheit und Methode““ in: *Hermeneutik und Ideologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein Und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986 (1ª ed.: Halle, 1927).
- HUMBOLDT, Wilhelm von, *Einleitung zu “Agamemnon”*, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 71-96.
- IBSCH, Elrud und SCHRAM, Dick H., *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- ISER, Wolfgang, “La fiction en effet”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 275-298.
- ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994 (Trad. port.: *O acto da leitura*, 2 Vol., São Paulo, Editora 34, 1996-1999).
- ISER, Wolfgang, *O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1991.
- JAUSS, Hans Robert / ISER, Wolfgang / STIERLE, Karlheinz / GUMBRECHT, Hans Ulrich, *A literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Seleccção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979 (Coleccção Literatura e Teoria Literária, nº 36).
- JAUSS, Hans Robert, “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, in: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., 1973 (1ª ed.: 1970), pp. 144-207 (Trad. Port.: 1) *História literária como desafio à ciência*

*literária. Literatura medieval e teoria dos géneros*, Vila Nova de Gaia, José Soares Martins, 1974; 2) *A literatura como provocação (A História da Literatura como provocação literária)*, Lisboa, Vega, 1993).

JAUSS, Hans Robert, “*Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*”, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Amsterdam, Verlag B. R. Grüner, 1975, 7. Band, Heft 3-4, pp. 325-344.

JAUSS, Hans Robert, “*La jouissance esthétique*”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 261-274.

JAUSS, Hans-Robert, “*Littérature médiévale et théorie des genres*”, in: *Poétique*, I, 1970, pp. 79-101 (*Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: M. Delbouille (ed. lit.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Vol. I. Heidelberg, Carl Winter, 1972, pp. 103-138).

JAUSS, Hans-Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

KAYSER, Gerhard R., *Introdução à Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989 (*Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980).

LEVY, Jiri, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main / Bonn, Athenäum Verlag, 1969.

LIMA (ed. lit.), Luiz Costa, *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. I, Rio de Janeiro, F. Alves, 1983.

*Littérature comparée / Littérature mondiale. Comparative Literature / World literature. Actes du XIème Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, août 1985) / Proceedings from the XIth Congress of the International Comparative Literature (Paris, August, 1985)*, New York/Bern//Frankfurt am Main/Paris, Peter Lang, 1991.

LUTERO, Martinho, *Sendbrief vom Dolmetschen*, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 14-32.

## Bibliografia

---

- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- MOUNIN, Georges, *La Machine a Traduire*, Haia, Mouton, 1964.
- MOUNIN, Georges, *Les Problèmes Théorique de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- MOUNIN, Georges, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.
- MOUNIN, Georges, *Teoria e Storia della Traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- NAUMANN, Manfred et al., *Gesellschaft. Literatur. Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1976.
- Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso de Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Vol. I e II, Lisboa, A.P.L.C., 1990.
- PAREYSON, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di filosofia, 1954.
- PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, A.-M., *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967.
- PREISENDANZ, Wolfgang und WARNING, Rainer, *Das Komische. Poetik und Hermeneutik*, München, Fink Verlag, 1976.
- ROCHA, João Cezar de Castro (Org.), *Teoria da ficção. Indagações à Obra de Wolfgang Iser*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.
- SANTERRES-SARKANY, Stéphane, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Europa-América, 1991 (*Théorie de la Littérature*, Paris, P.U.F., 1990).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche Editrice, 1992 (Trad. de *Quest-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil. 1989).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Methoden des Übersetzens*, in: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 38-70.
- SCHMIDT, Henry, "Reception Theory and its Applications", in: *New German Critique*, 17, 1979, 157-169.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, <sup>7</sup>1986.

- STEMPEL, Wolf-Dieter, “Aspects génériques de la réception”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 353-362.
- STIERLE, Karlheinz, “Réception et fiction”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 299-320.
- STIERLE, Karlheinz, “Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?”, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Amsterdam, Verlag B. R. Grüner, 1975, 7. Band, Heft 3-4, pp. 345-387.
- SZONDI Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 81971 (1<sup>a</sup> ed.: 1956).
- VAN TIEGHEM, Paul, “La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale” in *Revue de synthèse historique*, XXXI, 1921, pp. 1-27.
- VARGA, A. Kibédi, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, s.d. ( *Théorie de la Littérature*, Paris, A. E J. Picard, 1981).
- VERMEER, Hans J., *Esboço de uma Teoria da Tradução*, Porto, Asa, 1986.
- WARNING, Rainer, “Pour une pragmatique du discours fictionnel”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 321-337.
- WEINRICH, Harald, “Les temps et les personnes”, in: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, Septembre 1979. N° 39, pp. 338-352.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Europa-América, s. d. (*Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company, Inc., 1942).
- ZILBERMAN, Regina, *Estética da Recepção e História da Literatura*, São Paulo, Editora Ática, S.A., 1989.

### 5. Teorização Poética.

#### 5.1. Textos:

ARISTÓTELES, *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium florentinum, in Latinum conuersa*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi, & Andreae Asulani soceri, 1536.

ARISTÓTELES, *Poética*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

ARISTÓTELES, *Poética*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira; Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenbian, 2004.

AUBIGNAC, François Hédelin, Abbé d', *Conjectures Académiques ou Dissertation sur l'Iliade*, Paris, Paris, F. Fournier, 1715.

BARRETO, João Franco, *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e Ganges no Canto IV dos Lusíadas*, Évora, Typ. Eborensis de F. C. Bravo, 1895.

BARRETO, João Franco, *Micrologia Camoniana*. Com introdução de Aníbal Pinto de Castro e leitura e integração do texto de Luís Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, 1982.

BOILEAU, *L'Art Poétique*, Paris, Librairie Larousse, s. d. (1.<sup>a</sup> ed.: 1674).

BRITO, João Soares de, *Apologia em que se defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & responde às censuras d'hum Critico d'estes tempos*, Lisboa, por Lourenço de Anvers, 1641.

CASCALES, Francisco, *Tablas Poeticas* [...], en Murcia, por Luis Beros, Año de 1617.

CASTELVETRO, Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Roma-Bari, Laterza, 1978 (1.<sup>a</sup> ed.: Vienna-Basilea, 1570-1576).

CINZIO, Giambattista Giraldi, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Vinegia, Giolito de Ferrari, Gabriele & fratelli, 1554.

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

- CRISTO, Fr. André de, *Juízo Poético*, in: Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, *Virginidos ou Vida da Virgem Senhora Nossa. Poema Heroico*, Lisboa, na Oficina de Diogo Soares de Bulhoens, 1667, p. [22]-[ 91].
- DACIER, Anne Lefèvre, *Des causes de la corruption du Gout*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Reimpressão da edição de Paris, 1714).
- DIONÍSIO de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, ed. de Raul Rosado Fernandes, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica/ Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.
- DONATO, P.<sup>o</sup> Alessandro, *Ars Poetica libri tres*, Venetia, Combi e La Nau, 1684.
- FERREIRA, Francisco Leitão, *Nova Arte de Conceitos*, 2 Volumes, Lisboa, na Oficina de António Pedroso Galvão, 1718 e 1721.
- FONSECA, António de Melo da, *Antídoto da Língua Portuguesa*, Amsterdam, em casa de Miguel Diaz, [1710].
- FONSECA, Pedro José da, *Elementos de Poética tirados de Aristóteles, de Horácio, e dos mais célebres Modernos*, Lisboa, na Typografia Rollandiana, <sup>2</sup>1781 (1.<sup>a</sup> ed.: 1765).
- FONSECA, Pedro José da, *Invectiva contra o os máos poetas*, in: Teófilo Braga, *Historia da Litteratura Portuguesa. A Arcadia Lusitana. Gração-Quita-Figueiredo-Diniz*, Porto, Livraria Chardron, 1899, pp. 477-481.
- FRACASTORO, Hieronymus, *Naugerius, sive de poetica dialogus. Ad Ioannem Baptistam Rhamususium*, in: FRACASTORII, Hieronymii Veronensis *Opera Omnia*, Venetiis, Apud Iuntas, <sup>3</sup>1584, pp. 111-121.
- FREIRE, Francisco José, *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juízo critico*, Lisboa, na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759 (1.<sup>a</sup> ed.: 1748).
- GALHEGOS, Manuel de, “Discurso Poético”, in: Gabriel Pereira de Castro, *Ulissea, ou Lysboa Edificada*, Lisboa, por Pedro de Craesbeeck, 1636, fl. [5]-[8v].
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editotial Inquérito, 1984.
- LAMY, P.<sup>o</sup> Bernard, *La Rhétorique, ou l’art de parler*, Paris, Chez Nyon, 1757.



## Bibliografia

---

- LE BOSSU, René, *Traité du poème épique*, Paris, M. le Petit, 1675 (A edição hoje acessível, com uma introdução de Volter Kapp, Hamburg, H. Buske, 1981, é a reimpressão da de 1714).
- LUZÁN, Ignacio de, *La Poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. Ediciones de 1737 e 1789, int. y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.
- MAGGI, Vincenzo e LOMBARDI, Bartolomeo, *In librum Aristotelis de Poetica explanationes*, München, Fink, 1969 (1.<sup>a</sup> ed.: 1550).
- MANUEL, P.<sup>o</sup> José de Faria, “Oração Panegirica na Academia dos Generosos de Lisboa, em Dezanove de Março de Seiscentos e sessenta e dous”, in: MANUEL, P.<sup>o</sup> José de Faria, *Terpsichore Mvsa Academica. Na Aula dos Generosos de Lisboa*, Lisboa, na Officina de Ioam da Costa, 1666, pp. 1-19.
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Cartas Familiares*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Le Dialogue “Hospital das Letras”*. Texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1970.
- MELO, Francisco de Pina e, *Arte Poética*, na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1765.
- MINTURNO, Antonio Sebastiano, *Arte Poetica*, München, Fink, 1971 (1.<sup>a</sup> ed: 1563).
- MURATORI, Ludovico A., *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie speigazioni [...]*, in Venezia, presso Niccolò Pezzana, 1766.
- PATRIZI, Francesco, *Della poetica*, Ferrara, per Vittorio Baldini stampatore ducale, 1586.
- PATRIZI, Francesco, *Della retorica*, Venezia, appresso Francesco Senese, 1562.
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Annotazioni nel libro della Poetica*, Vinegia presso Giovanni Guarisco & Compagni, 1575.
- PLATÃO, *República*, Lisboa, Função Calouste Gulbenkian, <sup>5</sup>1980.
- RAPIN, P.<sup>o</sup> René, *Réflexions sur l’éloquence, la poétique, l’histoire, et la philosophie [...]*, Paris, Chez les Frères Barbou, 1725.

- RAPIN, P.<sup>o</sup>, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les Ouvrages des Poètes Anciens et Modernes*, Paris, chez F. Muguet, 1675.
- ROBORTELLO, Francesco, *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*, Basileae, per Ioannem Heruagium iuniorem, 1555 (1<sup>a</sup> ed.: 1548).
- ROLLIN, P.<sup>o</sup> Charles, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres (...)*, Paris, Ches la Veuve Estienne, 1760.
- SCALIGERO, Giulio Cesare, *Poeticæ Libri VII*, Stuttgart, Frommann, 1964 (1<sup>a</sup> ed: 1562).
- TESAURO, Emanuele, *Il Cannochiale Aristotelico*, Torino, per G. Sinibaldo Stampatore, 1654.
- TRISSINO, Giovanni Giorgio, *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica*, Veneza, Andrea Arrivabene, 1563.
- VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à Republica e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal. Exposto em várias cartas, escritas pelo R. P. \*\*\* Barbadinho da Congregação de Itália, ao R. P. \*\*\* Doutor na Universidade de Coimbra, 2 Vol.*, Nápoles, 1746.
- VETTORI, Pietro, *Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum*, Firenze, Figli di Bernardo Giunti, 1560.
- VIDA, Marco Girolamo, *Arte Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (1<sup>a</sup> ed: Roma, 1527).
- VOLTAIRE, *Essai sur la Poesie Épique*, in: *Oeuvres Complètes*, Tome I, Paris, A. Sautetet et C.<sup>e</sup>, 1827, pp. 750-767.

### 5.2. Estudos.

- ANACLETO, Maria Marta Dias Teixeira, *Escrita e Reescrita do Texto Ficcional Bucólico. A Recepção do Romance Pastoril Ibérico em França (Séculos XVI-XVIII)*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2000.
- ANCESCHI, Luciano, *Le Poetiche del Barocco*, Bologna, Ed. Alfa, 1963.

## Bibliografia

---

- ANCESCHI, Luciano, “Le poetiche del Barocco letterario in Europa”, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Parte I, Milano, Marzorati, 1959, pp. 435-546.
- ANDREWS, Jr., Norwood H., “An essay on Camões' Concept of Epic”, in: *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Vol. 3, 1962, pp. 61-93.
- ARBIZZONI, Guido, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica*, Urbino, Argalìa Editore, 1977.
- BAGIO CONTE, Gian, *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca, London, 1986.
- BALDASSARRI, Guido (a cura di), *Quasi un Piccolo Mondo. Tentativi di Codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Milano, Edizioni Unicopli, 1982.
- BAROCCHI, Paola (a cura di), *Scritti d'Arte del Cinquecento. VII: L'Imitazione, Bellezza e Grazia, proporzioni, Misure, Giudizio*, 2 Tomi, Torino, Einaudi, 1979.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Alguns Aspectos da Teorização Poética no Neoclassicismo Português”, in: *Bracara Augusta*, Vol. XXVIII, 1974, n°s 65-66 (77-78), pp. 5-17.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Da Teorização à Escrita Literária”, in: *História da Literatura Portuguesa, Vol. III: Da Época Barroca ao Pré-Romantismo*, Lisboa, Alfa, 2002, pp. 37-46.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “La Poétique et la Rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l'Humanisme portugais”, comunicação ao XXI Colóquio Internacional de Estudos Humanísticos, *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, Tours, 1978, Paris, 1984.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “La Teoria Poetica Italiana e la Formazione dei Codici Letterari del Barocco Portoghese”, in: WINKLEHNER, Brigitte (Hrsg.), *Italienische-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1991, pp. 317-330.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento aos Barroco. Seus Fundamentos. Seus Conteúdos. Sua Evolução.”, in: *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, 1984, pp. 505-532.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de estudos Românicos, 1973.
- DOLEZEL, Lubomir, *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*, Lisboa, Fundação calouste Gulbenkian, 1990.

- DRAPER, R. P., *The Epic. Developments in Criticism*, London, Macmillan, 1990.
- FLETCHER, A., *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, 1964.
- FRANK, M., “Allegorie, Witz, Fragment, Ironie, Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst”, 1992.
- GARDINI, Nicola, *Le umane parole: l'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Johnson*, Milano, Mondadori, 1997.
- HATZFELD, Helmut, “Three national deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau”, in: *Studi Seicenteschi*, Vol. III, 1961, pp. 3-21.
- HARPIER, Jacques e SEGHERS, Pierre, *L'Art Poétique*, Éditions Seghers, 1956.
- HIGHET, Gilbert, *The Classical tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, London, Oxford, New York, Galaxy, 1967.
- JOAQUIM, António Manuel Esteves, “*A Arte Poética*” de Francisco de Pina e Melo. *Estudo introdutório, edição e notas*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2001.
- LAUSBERG, H., *Elementos de Retórica Literária*, (1ª ed: *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1963).
- LOUIS, René at all., “L'Épopée vivante”, *La Table Ronde*, nº 132, Décembre 1958.
- MACLAUGHLIN, M., *Literary imitation in the Italian Renaissance*, Oxford, 1995.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- MAN, Paul de, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, [1997].
- MARQUES, F. da Costa, “Reflexões sobre a Concepção Épica Camoniana e a sua expressão artística”, in *Labor*, nºs 137, 1954, pp. 339-352; 138, pp. 427-440; 139, pp. 507-525; 140, pp. 587, pp. 603.
- MELETINSKIJ, Eleazar M., *Introduzione alla Poetica Storica dell'Epos e del Romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 5 Vol., Santander, Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 1946-1947.

## Bibliografia

---

- MICHEL, A., "Imitation et poétique", in: *Letterature Comparate. Problemi e Metodi. Studi in Onore di E. Paratore*, Vol. 2, Bologna, 1981.
- MOISÉS, Massaud, *As Estéticas Literárias em Portugal. Séculos XIV a XVIII*, Vol. I, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 141-288.
- PINEDA, Victoria, *La Imitación como Arte Literario en el Siglo XVI Español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- QUONDAM, Amedeo (a cura di), *Introduzione al Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1994.
- REBELO, António Manuel Ribeiro, "A Problemática da Tradução-Imitação em duas Elegias de António Ferreira", in: *Humanitas*, XXXIX-XL, 1987-1988, pp. 233-266.
- RUSSEL, D. A., "De imitatione", in: David West & Tony Woodman (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, 1979.
- SANCHEZ ROMERALO, Antônio, "El héroe camoniano (Tres lecciones de vida colectiva)", in: *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Vol. 3, 1962, pp. 94-119.
- SPINGARN, J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York / Harcourt, Brace and World, 1963.
- ULIVI, Ferruccio, *L'Imitazione nella Poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959.
- WEINBERG, Bernard (a cura di), *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, 4 Vol., Bari, Laterza, 1970-1974.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Vol.s, Chicago, The University Chicago Press, 1961.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Pensieri sull'Imitazione*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001.

### 6. Estudos (História, Cultura, Autores):

- ABRANCHES, António Manuel do Rego, *Catálogo alfabético das obras impressas de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1849.

- ALBUQUERQUE, Martim de, “Introdução” a Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo Cerco de Diu (Códice Cadaval 31 — ANTT)*, Lisboa, 1991.
- ALBUQUERQUE, Martim de, “O valor politológico do Sebastianismo”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. VIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 265-294.
- ALBUQUERQUE, Martim de, *A Consciência Nacional Portuguesa*, Lisboa, Universidade Nova, 1972.
- ALMEIDA, Justino Mendes de, “Um centenário camoninao, ou o desagravo de Manuel de Faria e Sousa”, in: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa (Classe de Letras)*, Tomo XXIV, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1985, pp. 69-88.
- ALMEIDA, Manuel Lopes de, “Introdução” às *Obras* de Jerónimo Corte-Real, Porto, Lello, 1979, pp. V-XXXVI.
- ALVES, Hélio J. S., “A casca de Tritão. Teoria poética na crítica quinhentista a *Os Lusíadas* — a leitura “brasileira” de Bento Teixeira”, in: *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas. Coimbra, 16 a 19 de Abril de 1996*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (em vias de publicação).
- ALVES, Hélio J. S., “Camões e Tasso, ficções em diálogo”, in: LOSA, Margarida L., SOUSA, Isménia de, VILAS-BOAS, Gonçalo (Orgs.), *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996, pp. 523-530.
- ALVES, Hélio J. S., “O poeta Luís Pereira, as suas influências italianas e o adeus a D. Maria de Portugal”, in: *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu Tempo. As relações culturais entre Portugal e a Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade e Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, pp. 49-67.
- ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- ALVES, Manuel dos Santos, “As *Fenícias* de Eurípides. Uma paráfrase de Cândido Lusitano”, in: *Humanitas*, vols. XXV-XXVI, 1973-1974, pp. 17-41.
- Aminta de Torquato Tasso*. Encenação de Luca Ronconi, Lisboa, Capital Europeia da Cultura, 1994.

## Bibliografia

---

- AMORA, A. Soares, “A Prosopopeia, de Bento Teixeira, à luz da moderna Camonologia”, in: *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade, 1957, pp- 402-408.
- AMORA, António Augusto Soares, *Manuel Pires de Almeida—Um crítico inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1955.
- AMZALAK, Moses Bensabat, *Os estudos económicos de Manuel Severim de Faria*, Lisboa, 1922.
- ANDRADE, António Alberto de, “A polémica verneiana”, in: *As Grandes Polémicas Portuguesas*, Vol. I, Lisboa, Verbo, 1964, pp. 279-331.
- ANDRADE, António Alberto de, “Bibliografia da polémica verneiana”, in: *Brotéria*, Vol. XLIX, 1949, pp. 219-232.
- ANDRADE, António Alberto de, “Roteiro da vida atribulada de Verney”, in: *Colóquio*, 19, 1962, pp. 50-52.
- ANDRADE, António Alberto de, *Verney e a cultura do seu tempo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965.
- ANDRADE, António Alberto de, *Verney e a projecção da sua obra*, Lisboa, ICALP, 1980.
- ANDRADE, António Manuel, *A ‘Chauleida’ de Diogo de Paiva de Andrade, (canto Oitavo). Introdução, tradução e comentário*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, s. d..
- ARAÚJO, Joaquim de, *Centenário da Índia. O Soneto de Torquato Tasso a Luiz de Camões e Vasco da Gama (Carta a António de Portugal de Faria)*, Genova, Tipografia R. Istituto Sordo-Muti, 1897.
- ASENSIO Eugenio, *España en la épica portuguesa del tiempo de los Filipes (1580-1640). Al margem de un libro de Hernâni Cidade*, in: Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 455-493.
- ASENSIO, Eugenio, “La autobiografia de Manuel de Faria & Sousa”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, nº 13, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- ASKINS, Arthur L. F., “Os Inéditos Camonianos de Manuel de Faria e Sousa”, in: *Critique Textuelle Portugaise – Actes du Colloque, Paris, 20 – 24 Octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 219-226.
- AUBÉ, Pierre, *Goffredo di Buglione*, Roma, Salerno Editrice, 1987.

- AYRES, Cristóvão, *Para a História da Academia Real das Ciências (1779-1904)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.
- AZEVEDO, Álvaro de, *A Madeira*, Funchal, Typ. da Madeira, 1857.
- AZEVEDO, Fernando, “A piety of the enlightenment: the spirituality of truth of Teodoro de Almeida”, in: *Didaskalia*, 5, 1975, pp. 105 –132.
- AZEVEDO, Fernando, *Teodoro de Almeida (1722-1804), and the Portuguese enlightenment*, Ann Arbor (Mich.), University Microfilms International / The Catholic University of America, 1975.
- AZEVEDO, J. Lúcio d’, “Academia dos Renascidos. A História. ‘Desagravos do Brasil’ e o poema ‘Brasileida’”, in *Revista de Língua Portuguesa. Archivo de Estudos Relativos ao Idioma e Litteratura Nacionaes*, Anno IV, nº 19, Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, Setembro de 1922, pp. 85-95.
- AZEVEDO, J. Lúcio de, *A Academia dos Renascidos da Bahia e o Seu Fundador*, in *Revista da Língua Portuguesa. Archivo de Estudos Relativos ao Idioma e Litteratura Nacionaes*, Nº 14, Anno III, Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, Novembro de 1921, pp. 17 –29.
- AZEVEDO, J. Lúcio de, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, <sup>2</sup>1947.
- AZEVEDO, João Lúcio de, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, <sup>1</sup>1947.
- AZEVEDO, Maria Leopoldina, *P.<sup>e</sup> Teodoro de Almeida*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1959.
- BAIÃO, António, *A Infância da Academia*, Lisboa, Academia das Ciências, 1934.
- BAR, F., “A Propos d’ Épopée”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 651-664.
- BARANDA, Nieves, “Mujer, escritura y fama: la Hespaña Libertada (1618) de Doña Bernarda Ferreira de Lacerda”, in: *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0 / 2003, pp. 225-239.
- BARBOSA, D. José, *Elogio do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor D. Francisco Xavier de Meneses, IV Conde de Ericeira*, Lisboa, por Ignácio Rodrigues, 1745.



## Bibliografia

---

- BARBOSA, Jerónimo Soares, *Analyse dos Lusíadas de Luiz de Camões dividida por seus Cantos com observações criticas sobre cada um d'elles*, Coimbra, Livraria Central de J. Diogo Pires, Editor, 2.<sup>a</sup> ed.: 1882 (Obra póstuma, 1.<sup>a</sup> ed.: 1859).
- BARBOSA, José, *Vida de Manuel Severim de Faria*, in: FARIA, Manuel Severim de, *Notícias de Portugal*, Lisboa, 1740; VASCONCELOS, J. Leite de, *Manuel Severim de Faria. Notas biográfico-Literárias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.
- BEAU, Albin, “A ideologia imperialista do P.e Vieira”, in: *Estudos*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1959.
- BELARDINELLI Renata Cusmo, “Il Naufragio de F. M. de Melo e l'ipse vidi dell'Epanafora Trágica”, in: *Quaderni Portoghesi*, 5, 1979.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, “Gôngora e os cultos, segundo a retórica conceptista de F. L. Ferreira”, in: *Os Homens e os Livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 143-158.
- Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, 5 Vol., Lisboa, Verbo, 1995-2004.
- BISMUT Roger, “Molière et D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7, 1973, pp. 203-224.
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves, “O Quinto Império na ‘Defesa no Tribunal do Santo Ofício’”, in: *Inquisição. Comunicações Apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre a Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII / Universitária Editora, 1989, Vol. II, pp. 521-538.
- BOXER, Charles R., “Sebastianismo, Messianismo e Nacionalismo”, in: *O Império Colonial Português*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 405-416.
- BRAGA, Teófilo (Pref.), *Obras inéditas de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1900- 1901.
- BRAGA, Teófilo, *A Arcádia Lusitana*, Porto, Livraria Chardron, 1899.
- BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa. III. Os Seiscentistas*, Lisboa, Europa-América, s.d..
- CALAFATE, Pedro, “Academias em Portugal”, in: *Logos*, Lisboa, 1989, Vol. I, cols. 47-49.

- CALDAS, José J. Pereira, “Poetas Portuguezes Seiscentistas decantados no Poema Templo da Memória”, in: *Boletim de Bibliographia Portugueza*, Vol. I, nº 5, 1879, pp. 77-84.
- CALDAS, José J. Pereira, *Soneto italiano de Torquato Tasso, cantor excelso da “Gerusalemme Liberata”, endereçado como encómio ao nosso Luiz de Camões*, Braga, Imprensa Commercial, 1883.
- CAMPOS, J. A. Segurado e, “Presença Invisível. Observações sobre a ausência de Penélope na Ulisseia de G. Pereira de Castro”, in: OLIVEIRA, Francisco de (Coord.), *Penélope e Ulisses*, Coimbra, APEC / IECHUC / CECHUC, 2003, pp. 227-246.
- CANTEL, Raymond, “Le Messianisme dans la Pensée Portugaise du Seizième Siècle a nos Jours”, Sep. dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 433-444
- CANTO, Ernesto do, *Os Corte-Reaes. Memoria Historica acompanhada de muitos Documentos Ineditos*, Ponta Degada, 1883.
- CARAVAGGI, Giovanni, “Evoluzione di un presupposto aristotelico nell’epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi)”, in: *Cultura Neolatina*, Vol. XXIII, 1963, pp. 18-71.
- CARDOSO, Simão Cerveira, *A Gramática Filosófica de Jerónimo Soares Barbosa: Reflexos da Gramática Geral*, Porto, Faculdade de Letras, 1986.
- CARVALHO, J. G. Herculano de, “Um tipo literário do Barroco: o ‘Cortesão discreto’”, in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 26, 1964, pp. 208-227.
- CARVALHO, José Adriano de, “Aspectos do desengano e da aceitação da vida em D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Brotéria*, 38, 1964, pp. 277-291 e 423-438.
- CASTELEIRO, João Malaca, “A doutrina gramatical de Jerónimo Soares Barbosa”, in: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, 21, 1980, pp. 197-214.
- CASTELO BRANCO, Camilo, *Luta de Gigantes*, Porto, Typ. do Comercio, 1865.
- CASTELO BRANCO, Fernando, “Significado Cultural das Academias de Lisboa...”, in: *Portugalix Historica*, Lisboa, Vol. I, pp. 175-201.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “A Recepção de Camões no Neoclassicismo Português”, in: *III Reunião internacional de camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980)*. Actas, Coimbra, Universidade, 1987, pp. 99-118.

## Bibliografia

---

- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Correspondentes Portugueses de Cosme III de Médicis (Nótula sobre a actividade literária de Seiscentos em Portugal)”, in: *Revista da História Literária de Portugal*, Vol. II, 1964, pp. 231-287.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Introdução” a D. João de Castro, *Discurso da Vida do Rey Dom Sebastião*, Lisboa, Inapa, 1994, pp. 1-23.
- CASTRO, Ariel, “Movimento academista e processo político-cultural no Brasil Colónia”, in: CASTRO, Sívio (Dir.), *História da Literatura Brasileira*, Vol. I, Lisboa, Alfa, 1999, pp. 339-376.
- CASTRO, M. Ivone C. de Ornelas, “José Agostinho de Macedo, um arauto da contra-revolução”, in: *Jornal de Letras*, nº 178, 1985.
- CASTRO, M. Ivone C. de Ornelas, *José Agostinho de Macedo e a Ideologia da Contra-Revolução*, Lisboa, Universidade Nova, 1994.
- CHAVES, Castelo Branco, *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- CHAVES, Henrique de Almeida, *O Mito de Camões em Itália*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001.
- CHAVES, Vânia Pinheiro, “José Basílio da Gama, O Camões Brasileiro?”, in: *Brasil e Portugal: 500 Anos de Enlaces e Desenlaces*, Rio de Janeiro, Real Gabinete de Leitura, 2000, pp. 379-392.
- CHAVES, Vânia Pinheiro, *O Uruguai e a Fundação da Literatura Brasileira*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1997.
- CIDADE, Hernâni, “A crítica literária de Verney”, in: *Seara Nova*, nºs 396 / 397, Lisboa, 1934, pp. 179-180 e 198-200, respectivamente.
- CIDADE, Hernâni, “A Épica Portuguesa sob o Domínio Filipino”, Sep. da *Revista de Guimarães*, Porto, 1940.
- CIDADE, Hernâni, “Luís de Camões num soneto de Torcato Tasso”, in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, III Série, nº 13, 1971, pp. 139-143.
- CIDADE, Hernâni, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Sá da Costa, 1963.
- CIDADE, Hernâni, *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, Coimbra, Arménio Amado, 1963.

- CIDADE, Hernâni, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, 2 Vol., Coimbra, Coimbra Editora, 1984.
- COELHO, Jacinto do Prado, “A musa negra de Pina e Melo e as origens do pré-romantismo em Portugal”, in: *Memórias da Academia das Ciências. Classe de Letras*, Tomo VII, Lisboa, 1959; Jacinto do Prado Coelho, *Poetas Pré-Românticos*, Coimbra, Almedina, 1961.
- COELHO, José Ramos, *Cambiantes. Poesias de Ramos Coelho*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1897.
- COELHO, José Ramos, *Camões e Macedo*, Lisboa, Academia das Ciências de Portugal, 1911.
- COELHO, Odette Penha, “As Ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo”, in: *Revista de História de Portugal*, vol. 4, Coimbra, 1975, pp. 123-348.
- COLOMÉS, Jean, “Hispanisants portugais du XVII.<sup>ème</sup> Siècle. D. Agostinho Manuel de Vasconcelos et la défense des Bragances”, in: *Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra, XI, 1947, pp. 186-287.
- COSSÍO, José Maria de, *Fábulas Mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1952.
- COSTA, João Manuel Tavares da, *A Poética de Manuel de Faria e Sousa*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1996, pp. 12-36.
- COUTINHO, Segismundo António, *Carta crítica, em que se pesa o valor da chamada parenésis de Francisco de Pina e Melo*, Coimbra, s. d..
- CURTO, Diogo Ramada, *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1988.
- CUTLER, C., *Dom F. M. de Melo e Francisco de Quevedo: a study in Literacy Affinity*, Michigan, 1971.
- DIAS José Sebastião da Silva, *Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953 (Sep. da Revista Biblos, Coimbra, Vol. XXVIII).
- DIAS, J. S. da Silva, *Portugal e a cultura europeia (Séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953.
- DURÃO, Paulo, “Academia”, in: VELBC, Lisboa, 1963, Col. 180-191.

## Bibliografia

---

- FALCÃO, R., “Academias literárias”, in: *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Vol. VIII, 1954.
- FARIA, António de Portugal de, *Centenário da Índia. Torquato Tasso a Luiz de Camões. Soneto: Vasco da Gama*, Leorne, Typografia de Raphael Giusti, 1898.
- FARIA, António de Portugal de, *Lettera di de E. Teza all'Amico G. de Araújo, Giudizi del Baretti e del Voltaire sopra alcuni versi dei Lusíadas*, Livorno, Tipografia di Raff. Giusti, 1899, in: *Portugal e Itália. Elenco dos manuscriptos portuguezes ou referentes a Portugal existentes nas Bibliotecas de Itália, precedido de um supplemento geral ao “Ensaio de Diccionario Bibliographico”*, Leorne, Typographia de Raphael Giusti, 1898, pp. 209-218.
- FARIA, Manuel Severim de, *Vida de Luís de Camões*, pp. 97-152, in: Manuel Severim de Faria, *Discursos Vários Políticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999 (1ª ed.: 1624).
- FARINELLI, Arturo, “Tasso in Ispagna. Una versione inedita della 'Gerusalemme'”, in: Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Vol. II, Torino, Fratelli Bocca-Editori, 1929, pp. 235-285.
- FERRÃO António, “O poeta, crítico e moralista Francisco de Pina e Melo. Apontamentos para a sua biografia”, in: *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. XX, Lisboa, 1938.
- FERRÃO, António, “O poeta, crítico e moralista Francisco de Pina e Melo (1695-1773). Apontamentos para a sua biografia”, Sep. do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. XX, Lisboa, 1938.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Crítica Litteraria em Portugal (Da Renascença à Actualidade)*, Lisboa, Cernadas e Cª., 1910.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da crítica literária em Portugal*, Lisboa, Clássica Editora, 1916.
- FIGUEIREDO, Tomás de, “José Agostinho de Macedo contra a Besta”, in: ANSELMO, Artur (Org.), *As Grandes Polémicas Portuguesas*, Vol. II, Lisboa, Verbo, 1967, pp. 11-32.
- FILIPE, Raquel Teixeira, “A herança dos satíricos: Horácio e Pedro José da Fonseca. Tópicos horacianos na *Invectiva contra os máos poetas.*”, in: MORA, Carlos de

- Miguel (Coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro, Universidade, 2003, pp. 237-251.
- FLASCHE, Hans, “O Método de comentar de Manuel de Faria e Sousa, contributo para a interpretação d’ *Os Lusíadas*”, in: *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972, pp. 135-174.
- FRIAS, D. C. Sanches de, *O Poeta Garcia*, Lisboa, Typ. D. Pedro V, 1901.
- FUBINI, Mario, “Arcadia e illuminismo”, in: *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, pp. 503-595.
- GAMBOA, Maria José Nascimento Silva, *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras Varias Rimas de Vasco Quevedo de Castelbranco e a Epopeia ao Divino*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1999.
- GLASER, Edward, “Manuel de Faria e Sousa and the mythology of *Os Lusíadas*”, in: *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, nº 6, Figueira da Foz, Biblioteca-Museu Joaquim de Carvalho, 1961.
- GLASER, Edward, “Miguel da Silveira’s El Macabeo”, in: *Portuguese Studies*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 205-244.
- GORRIS-CAMOS, Rosanna et alii, *L’Arioste et le Tasse en France au XVIIe Siècle*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2003.
- HATHERLY, Ana, *Labirintos da Parte VII da ‘Fuente de Aganipe’ de Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- HATZFELD, Helmut von, “Camões’ manieristische und Tassos barocke Gestaltung des Nymphenmotivs”, in: *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 3.Band, 1962 / 1963, pp. 91-109.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Editorial Gredos, <sup>2</sup>1966.
- HERNADI, Paul, *Teoría de los géneros*, Barcelona, Ed. Antoni Bosch, 1978.
- JOAQUIM, António Manuel Esteves, “Francisco de Pina e Melo, o Corvo ou o Cisne?”, in: Maria José Azevedo Santos, António Manuel Esteves Joaquim e Virgínia Morais Gomes, *Montemor. História, Poesia e Arte*, Montemor-o-Velho, Câmara Municipal, 1999, pp. 19-56.

## Bibliografia

---

- JONG, Marcus De, “Luís de Camões e Torquato Tasso”, in *Colóquio de Artes e Letras*, nº 51, Dez. 1968, pp. 54-58.
- LEITE, José Roberto Teixeira, “A Tópica ‘natureza’ na literatura brasileira entre o neoclassicismo, arcadismo e romantismo”, in: CASTRO, Sívio (Dir.), *História da Literatura Brasileira*, Vol. I, Lisboa, Alfa, 1999, pp. 369-388.
- LEPECKI, Maria Lúcia, “Sobre algumas Formas da Modernidade em Textos Prefaciais Portugueses, de 1550 a 1650”, in: Lepecki, Maria Lúcia / Pires, Maria Lucília Gonçalves / Mendes, Maria Margarida, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, 1980, pp. 5-30.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, “José Basílio da Gama . Alguns subsídios para a sua Biografia”, in: *Brasília*, Vol. II, Coimbra, 1943, pp. 15–32.
- LOPES, Óscar, “Verney e a crise do Humanismo Português”, in: *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 47-48.
- LOUREIRO, J. Pinto, *Novos Subsídios para a Biografia de Camões*, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1936.
- LYTLE, Evelyn Pomroy, “*Os Novíssimos do Homem*”, de Rolim de Moura, — *Um poema bíblico da épica portuguesa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1970.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*, 4 Vol., Coimbra, Atlântida Editora, 1965-1967 (Ed. facsimilada da de Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759).
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Elogio Fúnebre do Beneficiado F. L. Ferreira*, Lisboa, 1736.
- MACHADO, Raúl, *Ensaio sobre o Poeta Novi-Latino Diogo de Paiva de Andrade*, Lisboa, Editora Académica, s. d..
- MAFFRE, Claude, “‘La Guerre de Catalogne’: Don Francisco M. de Melo, écrivain et philosophe de l’Histoire”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 2, 1971, pp. 371-400.
- MAGGI, Giovanni Antonio, “Vida de Camões”, in; Luís de Camões, *Lusiadi*, versione italiana di Felice Bellotti, Milano, 1862.
- MANGERIE, Bertrand de, “Teodoro de Almeida un mystique du Coeur de Jésus”, in: *Didaskalia*, 3, 1974, pp. 363-366.

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

- MANUPELLA, Giacinto, “Acerca do Cosmopolitismo Intelectual de D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Brasília*, XI, Coimbra, 1961.
- MANUPPELLA, Giacinto, *Camoniana Italica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1972.
- MARAVALL, José António, *A Cultura do Barroco*, Lisboa, CODEPA, 1997.
- MARIA, Fr. José de Jesus, *Chronica dos Carmelitas Descalços*, Lisboa, s. d..
- MARIZ, Pedro de, *Vida de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980 (Reprodução da portada e biografia de Luís de Camões “Ao estudioso da lição Poética” — in: CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas do grande Lvis de Camoens, Príncipe da Poesia Heroica*. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa [...]. Em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1613).
- MARQUES, João F., “A Revolução e as Invasões Francesas no sermonário do Padre José Agostinho de Macedo”, in: *Estudos de História Contemporânea*, Lisboa, 1991, pp. 145-161.
- MARQUES, João Francisco, *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*, Porto, INIC-CHUP, 1986.
- MARQUES, João Francisco, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640 – 1668*, 2 vol., Porto, INIC-CHUP, 1986.
- MARTINENGO, Alessandro, “Fortuna de Camões em Itália”, in: *Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia das Ciências, 1984, pp. 261-289.
- MARTINENGO, Alessandro, “La Fortuna di Camões in Italia”, in: *Studi Mediolatini e Volgari*, Bologna, Vol. II, 1954, pp. 97-174.
- MARTINENGO, Alessandro, “La poesia di Camões in Italia”, in: *Quaderni portoghesi*, n° 6, autunno 1979, pp. 13-16.
- MARTINENGO, Alessandro, “Três Sonetos Quinhentistas em Louvor de Camões”, in: *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 319-328.
- MARTINS, Heitor, *Manuel de Galhegos. Um Poeta entre a Monarquia Dual e a Restauração*, Anadia, CISIAL, 1964.



## Bibliografia

---

- MARTINS, J. V. de Pina, “Novos documentos para o estudo da personalidade de Verney”, in: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 4. Band, 1964, pp. 64-95.
- MELO, Joaquim Lopes Carreira de, *Biographia do P.<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo*, Porto, Typ. de Francisco Pereira d’ Azevedo, 1854.
- MENDES, Margarida Vieira, “Gil Vicente: o génio e os géneros”, in: *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP / Universidade de Lisboa, 1990, pp. 327-334.
- MENDONÇA António Pedro Lopes de, *José Agostinho de Macedo e a sua Epocha*, in: *Anais da Ciências e das Letras da Academia Real das Ciências de Lisboa*, 2<sup>a</sup> Classe, Vol. II, 1858, pp. 449-677 e 513-540.
- MENEGAZ, Ronaldo, “Itaparica ou Camões no Brasil Colónia”, in: *Brasil e Portugal: 500 Anos de Enlaces e Desenlaces*, Vol. 2, Rio de Janeiro, Real Gabinete de Leitura, 2000, pp. 300- 307.
- MESQUITA, Carlos, “O Viriato Trágico”, in: *R. U. C.<sup>a</sup>*, Tomo VIII.
- MIRANDA José da Costa, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, 1990, pp. 111-191.
- MIRANDA, José da Costa, “Ainda sobre o soneto de Tasso em louvor do Gama e memória de Camões”, in: *Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Poitiers. 24 a 28 de Junho de 1984*. Poitiers, Associação Internacional de Lusitanistas, 1988, pp. 435-440.
- MIRANDA, José da Costa, “André Nunes da Silva: Àcerca das suas emendas à versão da *Gerusalemme Liberata*, de Tasso, por André Rodrigues de Matos”, in: *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. 31, 1984, pp. 461-466, e depois incluído em José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 173-178.
- MIRANDA, José da Costa, “Camões / Tasso: um confronto e algumas semelhanças segundo a crítica portuguesa”, in: *III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980)*. Actas, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 387-402.
- MIRANDA, José da Costa, “Camões em Itália. Camões e Ariosto”, in: *Estudos Italianos em Portugal*, Número Comemorativo do IV Centenário da Morte de Camões, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1979.

- MIRANDA, José da Costa, “Ecos de Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, na Academia dos Generosos, de Lisboa: achegas para um (lendário) conflito literário seiscentista in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 37, 1982, pp. 189-199.
- MIRANDA, José da Costa, “*Il Re Torrismondo*, a tragédia escrita por Torquato Tasso (Breves Reflexões)”, in: *Euphrosyne*, Vol. 29, 2001, pp. 409-411.
- MIRANDA, José da Costa, “Os descobrimentos portugueses em algumas estâncias dos poemas de Ariosto e de Tasso”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 179-191.
- MIRANDA, José da Costa, “Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*: A intervenção da censura inquisitorial portuguesa”, in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. 36, 1981, pp. 47-56 (depois incluído em José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 167-172).
- MIRANDA, José da Costa, “Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*: Atribuições do Poeta e do seu Poema”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 111-129.
- MIRANDA, José da Costa, “Torquato Tasso, Poeta Épico: Repercussões em Portugal e confronto com Camões”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 130-166.
- MIRANDA, José da Costa, *Manuel Pires de Almeida, crítico do século XVII, e os seus manuscritos: Lugar de Camões e de alguns poetas e teorizadores italianos*, in: *Brotéria*, Vol. 111, nºs 1-2-3, 1980, pp. 44-54.
- MONCADA, Luís Cabral de, *Um “Iluminista” Português do Século XVIII*, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1941.
- MONFORT, Jacqueline, “Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. IV, Paris, 1972, pp. 566-599.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, “No Alvorecer do ‘Iluminismo’ em Portugal: D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Românicos, nº 1, 1962, pp. 190-234, e nº. 2, 1967, pp. 1-58.

## Bibliografia

---

- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Vol. I e II, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- MOTA, Otoniel, “Bento Teixeira e a ‘Prosopopeia’”, in: *Revista da Academia Paulista de Letras*, nº 1, 1937, pp. 13-25.
- MURARO, Valmir Francisco, *Padre Antônio Vieira. Retórica e Utopia*, Florianópolis, Insular, 2003.
- NEMÉSIO, Vitorino (Org.), *Italia e Portogallo*, Vallecchi Editore, Firenze, 1941.
- NEVES, Antónia Moleirinho das, *O Soneto de Torquato Tasso a Vasco da Gama. Apresentação e análise crítica das versões*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1973.
- OLAVO, Carlos, *A vida turbulenta do Padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa, Guimarães & C<sup>a</sup>, 1938.
- OLIVEIRA, António de, *Poder e Oposição Política em Portugal no Período Filipino (1580-1640)*, Lisboa, 1990.
- PADULA, Antonio, *Camoens e i nuovi poeti portoghesi*, Napoli, Stab. Tip. Pierro e Veraldi, 1896.
- PALMA-FERREIRA, João, *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- PASSOS, Carlos de, *Relações Históricas Luso-Italianas*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1956.
- PAVÃO, J. Almeida, “O discurso épico em Camões e em José Agostinho de Macedo”, in: *Colagem de Tempos*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1988, pp. 37-52.
- PEREIRA, José Maria Dantas, “Elogio histórico”, in: *História Mem. da Academia Real das Sciencias*, 1831, Tomo XI, Parte 1<sup>a</sup>, pp. XIII-XXIV.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, “A personalidade de Camões”, in Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Escritos Vários*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972, pp. 445-463.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, “Um plágio de Francisco José Freire (Cândido Lusitano)”, in: *Biblos*, Vol. XXIII, Tomo I, 1947, pp. 203-209.

- PIRES, Lucília Gonçalves, “José de Macedo — Um ‘crítico’ de Camões”, in: *Colóquio Letras*, nº 40, Novembro de 1977, pp. 20-27.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “As ideias literárias de D. Francisco Manuel de Melo”, in: PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, loc. cit., pp. 41-52.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “Fragmentos de uma poética seiscentista: Textos inéditos de Manuel Pires de Almeida”, in: PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 27-39.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “Manuel de Faria e Sousa: Autobiografias e Retratos”, in: PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Xadrês de Palavras – Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 159-172.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca”, in: Lepecki, Maria Lúcia / Pires, Maria Lucília Gonçalves / Mendes, Maria Margarida, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, 1980, pp. 31-59.
- PIRES, Maria Lucília, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- PIVA, Luís, “Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sôbre a proposição de Os Lusíadas”, in: *Revista Camoniana*, Vol. 3, 1971, pp. 235-258.
- PIVA, Luís, “O Quinto Canto de ‘Os Lusíadas’ visto por Manuel Pires de Almeida”, in: *Revista camoniana*, 2ª série, Vol. 1, 1978, pp. 59-66.
- PIVA, Luís, *Manuel Pires de Almeida, Comentarista de Os Lusíadas*, in: *O Ocidente*, Nova Série, Vol. LXXXIV, nº 418, 1973, pp. 89-99.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior, “História literária e história das ideias estéticas — a teorização do barroco na Península Ibérica. Gracián impugnado por F. Leitão Ferreira”, in: *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 161-169.
- PORCEL, Francisco Moreno, *Retrato de Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa Occidental, en la oficina Ferreiriana, 1733.
- PORQUERAS MAYO, A., *El Prologo como Genero Literario. Su Estudio en el Siglo de Oro Español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1957.

## Bibliografia

---

- PRESTAGE, Edgar, *D. Francisco Manuel de Melo — Esboço Biográfico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.
- REBELLO, Luiz Francisco, “Tasso, Poeta Dramático”, in: *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1982-1984, n.ºs 45-46-47, pp. 409-417.
- REVAH, I. S., “Une famille de ‘nouveaux chrétiens’: les Bocarros Francês”, in: *Révue des Études Juives*, 116, 1957, pp. 73-87.
- RIBEIRO, J. Silvestre, *História dos Estabelecimentos Científicos, Litterários e Artísticos em Portugal*, Vol. I e II, Lisboa, 1871-1893.
- RIVARA, J. H. da Cunha, “Prefácio” a *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, Lisboa, 1842.
- ROCHA, Andréa Crabbé, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1985 (1ª ed.: Coimbra, 1965, pp. 159 e ss.).
- ROCHA, Maria e BELO, Filomena, “Anatomia do Primeiro Periódico Português”, in: *Claro-Escuro*, 1, 1988, pp. 63-75;
- ROCHA, Maria Manuel Martins, *A Promoção da Imagem do Rei D. Afonso VI e do Governo de Castelo-Melhor no “Mercúrio Portuguez”*, Lisboa, Universidade Nova, 1990.
- RODRIGUES, Francisco António, “Apontamentos para a continuação da Bibliotheca Lusitana. I. Jerónimo Soares Barbosa”, in: *O Instituto*, vol. V, 22.2.1857, pp. 259-262.
- RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, com Prefácio de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Academia das Ciências, 21979.
- RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, com Prefácio de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 21979.
- ROSÁRIO, Fr. António do, *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*, Porto, 1991.
- ROSSI, G. Carlo, “Os Lusíadas e il Settecento portoghese”, in: *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, n.º 8, 1972, pp. 70-80.
- ROSSI, Giuseppe Carlo, “Tasso na Literatura Portuguesa”, na *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo XI – 2ª Série, n.ºs 1 e 2, 1945, pp. 5-77.

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

- ROSSI, Giuseppe Carlo, *A Literatura Italiana e as Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto, Telos, 1973.
- ROSSI, Giuseppe Carlo, *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1944.
- SALGADO JÚNIOR, António, “Luís António Verney”, in: CIDADE, Hernâni (Dir.), *Os Grandes Portugueses*, Vol. II, Lisboa, Arcádia, s. d. , pp. 181-188.
- SALGADO JÚNIOR, António, “Sobre a suposta parcialidade do *Verdadeiro Método de Estudar* “ in: *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 38-41.
- SAMPAIO, Albino Forjaz, “As Academias”, in: *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Tomo III, Lisboa, Bertrand, 1929-1942, pp. 283 e ss..
- SANCHEZ, José, *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, 1961.
- SANTOS, Guilherme G. O, *Camilo Castelo Branco e José Agostinho de Macedo*, Lisboa, G.G.O. Santos / Liv. Portugal, 1985.
- SANTOS, Maria Zulmira, “*O feliz independente... do Pe. Teodoro de Almeida: a teoria literária como forma de cultura no século XVIII*”, in: *Revista da Faculdade de Letras do Porto / Línguas e Lit.*, 1987, Anexo I, pp. 179 –191.
- SANTOS, Mariana A. Machado, “Verney e o bom gosto”, in *Seara Nova*, nº 1016-1017, Lisboa, 1947, pp. 42-46.
- SENA, Jorge de, “Luís Pereira Brandão”, in: *Estudos de Literatura Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 193-195.
- SENA, Jorge de, *Poesia de 26 Séculos. Volume I: De Arquíloco a Calderón*, Porto, Inova, 1971.
- SÉRGIO, António, *Camões e D. Sebastião. Rudimentar organização de documentos para o estudo de um problema curioso*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925.
- SERRÃO, J. Veríssimo, *Viagens em Portugal de Manuel Severim de Faria: 1604, 1609, 1625*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1974.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, “Fontes de direito para a história da Sucessão de Portugal”, in: *Boletim da Faculdade de Direito*, Coimbra, Vol. XXXV, 1960.

## Bibliografia

---

- SILVA, Anazildo Vasconcelos da, *Formação Épica da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Elo Ed., 1987.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da, *Semiotização do Discurso*, Rio de Janeiro, Elo Ed., 1984.
- SILVA, Inocêncio da, “O P.<sup>o</sup> Francisco José Freire (Cândido Lusitano)”, in: *Arquivo Pitoresco*, Tomo VIII, 1865.
- SILVA, Inocêncio da, *Memórias para a Vida Íntima de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias, 1899.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, 25 Vol., Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1972.
- SILVA, José Maria da Costa e, *Ensaio Biographico – Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, 10 Vol., Lisboa, na Imprensa Silviana, 1850-1855.
- SILVA, Lúcio Craveiro da, *José Agostinho de Macedo, a sua “Tentativa Filosófica” e a “Demonstração da existência de Deus”*, Coimbra, 1957.
- SILVA, Luís Augusto Rebelo da, *Arcadia Portuguesa*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1909.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, “Para uma interpretação do Classicismo”, in: *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. I, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1962, pp. 1-156.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de estudos Românicos, 1971.
- SOUSA, J. F., “Uma figura singular...” in: *Bazar das Letras, das Ciências, das Artes*, supl. lit. de *A Voz*, nº 4356, Lisboa, 1939.
- SOUSA, J. Galante de, *Em tórno do poeta Bento Teixeira*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1972.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, “Camões: Significato di una Mostra”, in: *Camões e il Rinascimento Italiano. Mostra Bibliográfica*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei / Fundação Calouste Gulbenkian / Instituto de Alta Cultura, 1975, pp. IX-XVI.
- TEENSMA, B. N., *Dom Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Inventário de sus ideas*, S’Gravenhage, 1966.

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

- TELES, Gilberto Mendonça, *Camões e a Poesia Brasileira*, Rio de Janeiro, MEC – Departamento de assuntos Culturais, Programa Especial UFF-FCRB, 1973.
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- TOFFANIN, Giuseppe, *L'Arcadia. Saggio storico*, Bologna, Zanichelli Editore, 1958.
- TORGAL, Luís dos Reis, *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, 2 Vol., Coimbra, BGUC, 1981 / 1982.
- TORRES, M. J. Marques, *Vida de José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1859.
- TORTORETO, Alessandro, “Il Tasso in Ispagna e in Portogallo”, in: *Studi Tassiani*, 1, 1951, pp. 67-75.
- VALDEZ, Rui D. T., *A figura do Padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa, 1922.
- VAN DEN BESSELAAR, José, *Antônio Vieira. Profecia e Polêmica*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.
- VARNHAGEN, F. A., “Fr. Manuel de Santa Maria de Itaparica”, in: *Revista do Instituto Histórico*, X, pp. 240-244.
- VARNHAGEN, F. A., *Florilégio da Poesia Brasileira*, Vol. I, Rio de Janeiro, 1987 (1ª ed.: 1946).
- VARNHAGEN, F. A., *História Geral do Brasil*, – S[ão] Paulo / Rio [de Janeiro], Melhoramentos, 1936.
- VASCONCELLOS, J. Leite de, “Respigos Camonianos”, Separata do *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Líbris*, n.ºs 67-68, 1974, (1ª ed.: Lisboa, Officina Typographica, 1904).
- VASCONCELLOS, J. Leite de, *Rimas Portuguesas (Commemoração Camoneana)*, Porto, J. E. da Cruz Coutinho-Editor, 1881.
- VASCONCELOS, António de, *Brás Garcia de Mascarenhas. Estudo de Investigação Histórica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 (Reedição facsimilada com apresentação de MARTINS, José V. de Pina, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996).
- VASCONCELOS, J. Leite de, “Severim de Faria — memória adicional”, in: *Boletim da Segunda Classe da academia das Ciências de Lisboa*, Vol. XI, 1917, pp. 359-371.



## Bibliografia

---

- VASCONCELOS, J. Leite de, *Severim de Faria. Notas Biográfico-Literárias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.
- VÁSQUEZ CUESTA, Pilar, *A Língua e a Cultura Portuguesa no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, 1988.
- VAZ, F. Henriques, *Viriato Trágico e Brás Garcia de Mascarenhas*, Lisboa, 1964.
- VENTURA, José Manuel Rodrigues, *João Soares de Brito: Um Crítico Barroco de Camões*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1988.
- VITERBO, Sousa, *Fr. Bartolomeu Ferreira, o Primeiro Censor dos Lusíadas*, Lisboa, 1891.
- VITERBO, Sousa, *Poesia Avulsas do Dr. Miguel da Silveira*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1906.
- WILLEMS, Gottfried, *Das Konzept der literarischen Gattungen*, Tübingen, Niemeyer, 1981.
- ZANELLA, Giacomo, “I Lusiadi di Luigi Camoens. Traduzione di Felice Belloti”, in: Zanella, Giacomo, *Paralleli Letterari. Studi*, Verona, Libreria H. F. Münster, 1885, pp. 27-59.

### 7. Obras Musicais referidas:

- GLUCK, Christoph Willibald, *Armida*, com libreto de G. di Gamerra, Milão, Teatro Regio Ducale, no Carnaval de 1772; revisto, com o título de *Rinaldo*, representado a 22 de abril de 1780.
- JOMMELLI, Niccolò, *Armida* (Cantata), com libreto de E. V. de Romanis, Roma, 1746, hoje perdida.
- JOMMELLI, Niccolò, *Armida abbandonata*, com libreto de F. S. Di Rogali, Nápoles, S. Carlo, 30 de Maio de 1770; revista por J. da Silva, representada em Lisboa, no Teatro da Ajuda, em 31 de Março de 1773.
- JOMMELLI, Niccolò, *Armida placata* (Pasticcio / Opera seria), com libreto de Migliavacca, Viena, Burgtheater, 8 de Outubro de 1750.
- LULLI, Giambattista, *Armida e Rinaldo*, com libreto de Philippe Quinault, Paris, Ópera, 15 de Fevereiro de 1686.

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

NAUMANN, Johann Gottlieb, *Armida* (Opera seria), com libreto de Bertati, Pádua, Teatro Novo, 13 de Junho de 1773.

PALLAVICINI, Carlo, *Armida o la Gerusalemme Liberata*, com libreto de Corradi, Veneza, Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1688.

ROSSINI, Gioacchino, *Armida*, com libreto de Schmidt, 11 de Novembro de 1817.

ROSSINI, Gioacchino, *Tancredo*, segundo Voltaire, Veneza, Teatro La Fenice, 6 de Fevereiro de 1813.

SACCHINI, Antonio Maria, *Armida* (Drama Heróico), com libreto de P. Quinault, Paris, Académie Royale, 23 de Setembro de 1777.

SACCHINI, Antonio Maria, *L'isola d'Amore* (Dramma giocoso), com libreto de A. Gori, Carnaval de 1766; versão revista, representada em Londres, no mesmo ano.

SALIERI, Antonio, *Armida* (Opera seria), com libreto de M. Coltellini, Viena, Burgtheater, 2 de Junho de 1771 e Leipzig, 1783.

TRAETTA, Tommaso, *Armida (Azione teatrale)*, com libreto de G. Durazzo e Migiavacca, segundo Quinault, Viena, Burgtheater, 3 de Janeiro de 1761.

TRAETTA, Tommaso, *Armida*, com libreto de Sarago, Veneza, Teatro de S. Moisè, no Carnaval de 1767.

## Índice Onomástico

- ABRANCHES, ANTÓNIO MANUEL DO REGO, 593  
ABREU, FR. MELCHIOR DE, 294  
ABREU, MANUEL FERNANDES DE, 28  
ACADEMIA BRASÍLICA DOS RENASCIDOS, 563, 572  
ACADEMIA DA CRUSCA, 103, 142, 168, 221, 236, 268-269, 465, 480, 509, 514, 601, 609, 620  
ACADEMIA DOS AMBIENTES, 136, 174, 184, 186, 347  
ACADEMIA DOS GENEROSOS DE LISBOA, 32, 174, 181, 260, 310-311, 348-353, 363-364, 366-367, 369, 377, 379, 574, 644  
ACADEMIA DOS SINGULARES, 348  
AGOSTINHO, SANTO, 162, 199, 275, 310, 366, 479, 497  
AKENSIDE, 624  
ALAMANNI, LUIGI, 144, 145, 623  
ALBUQUERQUE, MARTIM DE, 134, 279  
ALIGHIERI, DANTE, 14, 29, 37, 84, 104, 177-178, 199, 210, 214, 232, 236, 239, 244, 441, 466-467, 490, 594  
ALMEIDA, JUSTINO MENDES DE, 197, 201, 206, 208, 230  
ALMEIDA, MANUEL LOPES DE, 277, 279  
ALMEIDA, MANUEL PIRES DE, 31, 135, 136, 171, 173, 175-178, 181-186, 188-189, 194, 197, 198-200, 233, 235, 250, 259, 304, 607, 639-641, 643, 716  
ÁLVARES, D. BALTASAR, 286  
ALVES, HÉLIO J. S., 133, 279-282, 638-639  
ALVES, MANUEL DOS SANTOS, 543  
AMARO, P.<sup>E</sup> MESTRE PAULO, 476  
AMORA, ANTÓNIO AUGUSTO SOARES, 171, 175, 176, 182-185, 259  
AMZALAK, MOSES BENSABAT, 151  
ANACLETO, MARIA MARTA DIAS TEIXEIRA, 42, 96  
ANDRADE, ANTÓNIO ALBERTO DE, 532  
ANDRADE, DIOGO DE PAIVA DE, 34-35, 84-85, 295  
ANGULO Y PULGAR, D. IOSEPH AUGUSTIN DE, 329  
ANTÓNIO, D. (PRIOR DO CRATO), 22  
ANTUNES, P.<sup>E</sup> MESTRE JOÃO, 27, 343  
APOLINAR, SIDÓNIO, 188  
APOLÓNIO DE RODES, 153, 163, 165, 219-220, 458  
AQUILECCHIA, G., 139  
ARATO, 188  
ARAÚJO, JOAQUIM DE, 22  
ARBIZZONI, GUIDO, 16  
ARCÁDIA ROMANA, 349, 379, 459, 476, 490, 531  
ARETINO, PIETRO, 267, 612  
ARGENSOLA, BARTOLOMÉ LEONARDO DE, 85  
ARGENSOLA, LUPÉRCIO DE, 85  
ARIOSTO, LUDOVICO, 13, 14, 22-23, 25-26, 30, 144, 152-153, 155, 161, 177-178, 198-199, 213-214, 221, 232, 239, 243, 251, 252, 265-266, 314, 323-324, 397, 452, 465, 469, 489, 515, 518, 520, 548, 561, 596, 598, 601, 609-611  
ARISTÓTELES, 32, 76, 77, 87-88, 131-133, 136, 143, 147, 153-154, 160-161, 166-168, 173, 176, 187, 196, 201, 204, 214-215, 220, 222, 224, 249, 262, 269, 290, 293, 308, 310, 312-313, 321, 323, 337, 350, 351, 353-354, 356-357, 365-367, 380, 414, 448, 450, 467, 479, 499-500, 523, 527, 539, 544, 546, 551-552, 555, 558, 580, 632  
ASENSIO, EUGENIO, 66, 172, 230  
ASKINS, ARTHUR L. F., 230  
AUBIGNAC, ABADE FRANÇOIS HÉDELIN, 555  
AUBIGNAC, ABADEFRANÇOIS HÉDELIN, 555  
AUSÓNIO, 191, 192, 366  
AYRES, CRISTÓVÃO, 348  
AZEVEDO, ÁLVARO DE, 579  
AZEVEDO, FERNANDO, 582  
AZEVEDO, JOÃO LÚCIO DE, 134, 150, 563  
AZEVEDO, MARIA LEOPOLDINA, 582  
BAIÃO, ANTÓNIO, 348

- BAR, F., 555  
BARANDA, NIEVES, 284  
BARBOSA, JERÓNIMO SOARES, 559-561, 600, 646  
BARBOSA, P.<sup>E</sup> D. JOSÉ, 151, 457, 475  
BARGA, PEDRO ANGELO, 219  
BARRETO, JOÃO FRANCO, 31, 174, 184-185, 197, 199-201, 203, 205-213, 216, 218-223, 225-230, 233, 428, 606, 607, 643  
BARROS, JOÃO DE, 150, 232, 293  
BARROTTI, 623  
BARTOLOMEU LOMBARDO, 310, 317  
BASILE, BRUNO, 20, 111  
BAYLLET, 479  
BEAU, ALBIN, 150  
BELARDINELLI, RENATA CUSMO, 260  
BELCHIOR, MARIA DE LOURDES, 349  
BELO, FILOMENA, 301  
BEMBO, PIETRO, 42, 142, 177, 210, 218, 497  
BÉNIO, PAULO, 177, 188, 189, 210, 506, 523  
BENJAMIN, WALTER, 51-52, 97  
BERNARDES, DIOGO, 26, 461  
BERNARDO DE FONTENELLE, 626  
BERNI, FRANCESCO, 266, 267  
BERTINI, GIOVANNI MARIA, 21, 24  
BERTONI, G., 104  
BIANCHINI, G., 142  
BISMUT, ROGER, 260  
BLACK, J., 104  
BLAIR, HUGO, 603, 604, 606  
BLASQUEZ DE LEON, D. BERNARDO, 330  
BOCAGE, MANUEL MARIA BARBOSA DU, 37, 203, 579  
BOCARRO FRANCÊS, MANUEL, 289, 644  
BOCCACCIO, GIOVANNI, 42, 467  
BOCCALINO, TRAJANO, 85, 260, 262, 264-265, 366  
BOIARDO, MATTEO MARIA, 144, 243  
BOILEAU, NICOLAS, 457, 476, 479, 482, 487, 501, 603  
BONAMICO, 177, 188  
BONIFAZI, N., 104  
BORGES, PAULO ALEXANDRE ESTEVES, 150  
BORGONDI, P.<sup>E</sup>, 624  
BOSCÁN, JUAN, 177, 228  
BOSCOVICK, JOSÉ, 623  
BOWRA, C. M., 142, 147  
BOXER, CHARLES R., 150  
BRAGA, TEÓFILO, 24, 29, 134, 174, 329, 348, 593  
BRANDÃO, LUIZ PEREIRA, 33  
BRIGGS, H. M., 142  
BRITO, JOÃO SOARES DE, 30, 174, 184, 186, 189, 191, 195, 197, 233, 428, 479, 639, 640-643  
BRUMOIS, P.<sup>E</sup>, 623  
BRUNEL, P., 49  
BRUSCAGLI, RICCARDO, 9, 120  
BÜRGER, PETER, 95  
BYRON, GEORGE GORDON, 43, 123, 125, 632-633  
CABREIRA, (LICENCIADO) BARTOLOMEU DO VALE, 291  
CALAFATE, PEDRO, 348  
CALDAS, JOSÉ J. PEREIRA, 18-19  
CALDAS, P.<sup>E</sup> JOÃO VIEIRA, 37  
CALVINO, ITALO, 5-8, 647  
CÂMARA, RODRIGO DE AZEVEDO SOUSA DA, 28  
CAMILLO, GIULIO, 188  
CAMÕES, LUÍS DE, 13- 33, 37, 86-87, 111-115, 118-121, 133- 136, 138, 149, 150, 152-153, 155- 159, 161-166, 168, 171-176, 178, 180, 182-184, 186-187, 189-196, 198-202, 208-214, 222-223, 226-232, 234, 239-246, 249, 250, 256-265, 274, 275, 279, 284, 290, 305, 312, 314-316, 318, 320, 323-325, 363-364, 366, 368, 370-375, 380-383, 387-392, 395, 396, 398, 414, 419, 421-425, 429, 432, 441, 445, 449-466, 469, 471, 472, 474, 477, 479, 483-485, 488-491, 498, 511, 514, 516, 518, 520, 522-523, 526-527, 538-540, 543-544, 547-548, 554, 555, 557-559, 561-562, 570, 571, 573, 580, 585, 593, 595-600, 602-603, 607, 609-612, 618-619, 621, 627-628, 630-635, 639, 643-644  
CAMPIANO, EDMUNDO, 188  
CAMPORI, E., 102, 104  
CAMPOS JÚNIOR, ANTÓNIO DE, 29  
CANDEIOS, PEDRO DE, 624  
CANTEL, RAYMOND, 150  
CANTO, ERNESTO DO, 279  
CAPASSO, ALDO, 104  
CAPASSO, B., 104  
CAPECCE, SCIPIÃO, 624  
CARDOSO, SIMÃO CERVEIRA, 559  
CARETTI, LANFRANCO, 17, 102, 104, 120, 125  
CARNÉADES, 366, 376  
CARO, ANNIBAL, 145  
CARVALHO, JOSÉ ADRIANO DE, 260  
CASCALES, FRANCISCO, 214-216, 380, 547, 549  
CASSANEO, 323  
CASSIODORO, 366  
CASTELEIRO, JOÃO MALACA, 23, 33, 84-85, 293, 295, 554, 559, 594, 627  
CASTELO BRANCO, CAMILO, 339, 593  
CASTELO BRANCO, FERNANDO, 348  
CASTELO BRANCO, VASCO MOUZINHO DE QUEVEDO, 23, 87, 270, 282-283, 642-643  
CASTELVETRO, LUDOVICO, 132, 177, 214, 215, 223, 224, 268-269, 506  
CASTERÁ, M. DE PAR DUPERRON DE, 479  
CASTIGLIONE, BALDASSARRE, 177  
CASTRO, ANÍBAL PINTO DE, 10, 16, 83, 86, 88-90, 131, 137, 150, 177, 197-199, 212-213, 230, 273, 325, 349, 379-380, 387-390, 394, 458, 459, 532, 534-535, 539, 542, 558, 645  
CASTRO, ARIEL, 573  
CASTRO, GABRIEL PEREIRA DE, 23, 34, 175, 185-186, 246, 247, 253, 258, 270-271, 320, 323, 383, 386-387, 465, 477, 580, 587, 594, 615, 628  
CASTRO, JÚLIO DE MELO DE, 344  
CASTRO, M. IVONE C. DE ORNELAS, 593  
CATULO, 196  
CAYRASCO, BARTOLOMEO, 23  
CÉSAR, JÚLIO, 188, 310, 366, 376  
CHAGAS, FR. ANTÓNIO DAS (ANTÓNIO FONSECA SOARES), 393, 538  
CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS AUGUSTE, 123  
CHAVES, CASTELO BRANCO, 593  
CHAVES, HENRIQUE DE ALMEIDA, 22  
CHEVREL, YVES, 45, 47, 49, 98  
CHIODI, LUIGI, 124  
CÍCERO, 153, 168, 177, 187, 199, 249, 310, 366, 373, 380, 428  
CIDADE, HERNÂNI, 16, 66, 172, 532  
CINZIO, GIAMBATTISTA GIRALDI, 144, 145, 178

- CLAUDIANO, 153, 196, 199, 257, 374, 383, 545, 554  
 CLEMENTE VII, 119  
 COELHO, FREI MANUEL, 282  
 COELHO, JACINTO DO PRADO, 458  
 COELHO, JOSÉ MARIA LATINO, 29  
 COELHO, JOSÉ RAMOS, 19, 24, 37, 593  
 COELHO, ODETTE PENHA, 593, 600, 609  
 COLOMBO, CRISTÓVÃO, 334  
 COMPAGNONI, GIUSEPPE, 29, 123, 125  
 CONDE DE VIMIOSO, 473  
 CONTE, GIAN BIAGIO, 84  
 CORDEIRO, ANTÓNIO XAVIER RODRIGUES, 28  
 CORNEILLE, PIERRE, 71, 555  
 CORREA, LIC<sup>o</sup> MANUEL, 30, 111, 211, 213  
 CORREIA, FREI AÍRES, 261, 264, 302  
 CORTE-REAL, JERÓNIMO, 133, 277-279, 281, 594, 639  
 CORTESE, PAOLO, 42, 85, 188  
 COSTA, JOÃO MANUEL TAVARES DA, 231  
 COUTINHO, (LICENCIADO) BENTO DE MATTOS, 288  
 COUTINHO, SEGISMUNDO ANTÓNIO, 458  
 COUTO, D. DOMINGOS DO LORETO, 564  
 COUTO, DIOGO DO, 150, 152, 212, 479  
 CRASSO, LORENZO, 117  
 CRESCIMBENI, 459, 467, 476  
 CRISTO, FR. ANDRÉ DE, 137, 309, 313-316, 318, 320, 351-352, 642  
 CRUZ, TERESA, 52, 56  
 CUNHA, D. ANTÓNIO ÁLVARES DA, 32, 349-350, 357, 644  
 CUNHA, JOÃO NUNES DA, 32, 174, 349, 351-353  
 CUNHA, TROILO DE VASCONCELLOS DA, 305, 644  
 CURTO, DIOGO RAMADA, 134  
 CUTLER, C., 260  
 D'ESTE, CARDEAL IPPOLITO, 203  
 D'ESTE, CARDEAL LUIGI (CARDEAL D'ESTE), 117  
 D'ESTE, LUCRÉCIA, 124  
 DACIER, ANNE LEFÈVRE, 516, 555  
 DE MAN, PAUL, 305  
 DE ROSSI, PORCIA, 118  
 DELILLE, KARL HEINZ, 97  
 DELLA CASA, GIOVANNI, 140, 177  
 DEMÉTRIO FALEREU, 394  
 DEMÓCRITO, 308, 366  
 DI CARLO, FRANCO, 104  
 DIAS, DUARTE, 23  
 DIAS, JOSÉ SEBASTIÃO DA SILVA, 131, 532  
 DIONISOTTI, C., 104  
 DIRSCHERL, KLAUS, 59, 93  
 DOLCE, LUDOVICO, 198, 199, 214, 489, 497  
 DOLEZEL, LUBOMIR, 132  
 DONADONI, EUGENIO, 104, 142  
 DONATO, 310, 321, 323, 547, 549  
 DONATO, P.<sup>E</sup> ALEXANDRE, 414, 463  
 DURÃO, JOSÉ DE SANTA RITA, 36, 628-629  
 DURÃO, PAULO, 348  
 ECO, UMBERTO, 8, 55-58  
 ERASMO (DE ROTERDÃO), 42, 84, 188  
 ESCALÍGERO, JÚLIO CÉSAR, 32, 132, 177, 188, 193, 210, 214-215, 310, 313, 317, 366, 380, 479, 551, 555  
 ESPOPO, 366  
 ESPANCA, TÚLIO, 121  
 ESTÁCIO, 153, 191, 192, 196, 232, 257, 366, 409  
 EUCHERIO, CAMILLO, 623  
 EURÍPIDES, 199, 366, 376, 542, 543  
 FALCÃO, R., 348  
 FANSHAW, RICHARD, 14-15, 19  
 FARIA, ANTÓNIO DE PORTUGAL DE, 15, 18, 24  
 FARIA, MANUEL SEVERIM DE, 112-113, 115, 134-136, 150-158, 160, 162-163, 164-167, 176, 249, 261, 318, 433-434, 441, 452, 456, 639-643  
 FARINELLI, ARTURO, 23-24  
 FELLONI, BERNARDO, 624  
 FENÉLON, FRANÇOIS SALIGNAC DE LA MOTHE, 412  
 FERRÃO, ANTÓNIO, 458  
 FERREIRA, FR. BARTOLOMEU, 273-275, 277-279, 294, 611  
 FERREIRA, FRANCISCO LEITÃO, 86-87, 137, 349, 379-382, 384-385, 387, 389-391, 393-394, 396, 398, 642, 644  
 FIGUEIRA, FRANCISCO DA SILVA, 28  
 FIGUEIREDO, CÂNDIDO DE, 28  
 FIGUEIREDO, FIDELINO DE, 173, 174, 627  
 FIGUEIREDO, TOMÁS DE, 593  
 FILIPE III, 284, 289, 291, 295  
 FIRETTO, G., 104  
 FIRPO, L., 104, 204  
 FLASCHE, HANS, 230  
 FLEMING, 624  
 FLETCHER, A., 164  
 FONSECA, ANTÓNIO DE MELO DA, 32, 419-420, 424, 428, 433-434, 436, 440, 442, 444, 447-448, 450, 451, 453-457, 640-642, 645  
 FONSECA, JOSÉ CORREGEDOR DA, 29  
 FONSECA, PEDRO JOSÉ DA, 555-556, 558-600, 639, 646  
 FORNARI, SIMONE, 214  
 FRACASTORO, JERÓNIMO, 132, 177, 290, 594, 623  
 FRANCISCO XAVIER, S. 28, 31, 36, 334, 431, 439, 457, 458, 461, 472, 473, 477-479, 482-487, 489, 491, 493, 529, 532, 628, 640-642, 645  
 FRANCO, (LICENCIADO) JOÃO MENDES, 297-299  
 FRANK, M., 164  
 FREIRE, FRANCISCO JOSÉ, 33, 137, 459, 542, 544, 546-547, 549, 552-555, 559, 639, 640-642, 645  
 FREIRE, MANUEL LUÍS, 172  
 FREYRE, FELIX DA SYLVA, 121  
 FRIAS, D. C. SANCHES DE, 339  
 FUMANI, ADÃO, 624  
 GADAMER, HANS-GEORG, 51-53, 59, 61, 78-80, 99  
 GALHEGOS, MANUEL DE, 185-186, 246-252, 254-260, 264, 271, 296, 310, 316, 318, 328, 400, 595, 626, 640, 642-644  
 GALLUCIO, P.<sup>E</sup> TARQUÍNIO, 187  
 GAMA, JOSÉ BASÍLIO DA, 36  
 GARCILASO DE LA VEGA, 177, 228, 232  
 GARRETT, JOÃO BAPTISTA DA SILVA LEITÃO DE ALMEIDA, 27, 630-631, 633-634  
 GASSET, ORTEGA Y, 97  
 GEANETAZZIO, 623  
 GENETTE, GÉRARD, 92  
 GERARDO, JOÃO, 370  
 GETTO, GIOVANNI, 104, 140-141  
 GIAMPIERI, GIAMPIERO, 104  
 GIRALDI CINZIO, GIAMBATTISTA, 144-145, 178  
 GLASER, EDWARD, 230, 299

## A Recepção Portuguesa de Torquato Tasso na Épica do Barroco e Neoclassicismo

---

- GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD, 126  
GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, 28, 43, 47, 97, 123, 124  
GOLDONI, CARLO, 123  
GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, 193, 198-199, 265, 320, 328, 349, 393, 398  
GONZAGA, SCIPIONE, 108, 109, 223  
GRIMM, GUNTER, 55, 58-59, 68-69, 91-94, 99  
GROEBEN, NORBERT, 93-95  
GUARINO, 177, 232, 266, 497  
GUICCIARDINI, FRANCESCO, 366  
GUIMARÃES, FRANCISCO JOSÉ PINHEIRO, 28  
GUMBRECHT, HANS ULRICH, 54, 58, 64-65, 94-95  
GUSMÃO, ALEXANDRE DE, 474  
GUYARD, F., 43, 68-69, 97  
HABERMAS, J., 80  
HATHERLY, ANA, 230, 286, 297, 302  
HEIDEGGER, MARTIN, 51-52, 78  
HERCULANO, ALEXANDRE, 27  
HESÍODO, 366  
HIGHET, GILBERT, 42, 97  
HOMERO, 13, 32, 87, 100, 117, 121, 122, 138, 152-154, 156, 159, 163, 165, 181, 188-189, 197, 216, 224, 232, 237, 239, 243, 249, 262, 264-265, 293, 296, 299, 308, 312, 314, 317, 334, 364, 366, 367, 369, 389, 433, 450, 460, 462, 465, 467, 471, 477, 480, 482, 488, 498, 505, 507, 511-514, 516, 518, 520, 523-524, 526-528, 545, 550, 554, 557, 568, 570-571, 614  
HORÁCIO, 32, 76, 90, 121, 122, 153, 168, 177, 199, 201, 214, 215, 232, 257, 283, 288, 310, 330-332, 352, 366, 368, 470, 479, 499, 542, 555, 559, 580, 597, 600, 632  
HUMBOLDT, WILHELM VON, 97  
IBSCH, ELRUD UND SCHRAM, 95  
INFARINATO, 471  
ISABEL, RAINHA SANTA, 314  
ISER, WOLFGANG, 46, 54, 58, 63-66, 83, 91, 95  
ISÓCRATES, 168  
ITAPARICA, FR. MANUEL DE SANTA MARIA DE, 573, 575-576, 639, 642  
JAUSS, HANS-ROBERT, 38, 42, 49, 51, 52, 70  
JAVION, M., 104  
JERÓNIMO, S., 162  
JOANA D'ARC, 314  
JOAQUIM, ANTÓNIO MANUEL ESTEVES, 88, 458, 501, 517  
JOMMELLI, NICCOLÒ, 126  
JUROMENHA VISCONDE DE, 19, 246, 256, 257  
JUVENAL, 199, 366  
KAYSER, GERHARD R., 43, 44, 54-55, 69, 71-73, 75, 98  
KIRKER, 626  
LACERDA, BERNARDA FERREIRA DE, 23, 34, 271, 284, 594, 627, 644  
LACERDA, FRANCISCO CORREIA DE, 352  
LAGOMARSINI, 623  
LAMBERT, S. 622  
LAMY, 547, 549  
LANDINO, CRISTOFORO, 214  
LAUSBERG, H., 164  
LAZZARI, A., 104  
LE BATTEUX, ABADE, 499, 500  
LE BOSSU, P.<sup>E</sup> RENÉ, 479, 486, 500, 523, 546, 547, 549, 555  
LE FAUBRE, 624  
LE JAY, P.<sup>E</sup>, 475  
LE MONNOYE, 479  
LEITÃO, DIOGO TABORDA, 461  
LEITE, JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA, 573  
LEMERCIER, 601, 603  
LEOPARDI, GIACOMO, 123  
LEPECKI, MARIA LÚCIA, 136, 275, 276, 297  
LEVY, JIRI, 97  
LICEA, IUAN PERES DE, 287, 288  
LIMA, LUÍS COSTA, 42, 46, 54, 58, 64, 65, 70, 73, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 90, 95, 99  
LÍPSIO, JUSTO, 85, 188, 260, 354, 357, 358, 366  
LÍVIO, TITO, 227, 428  
LOBEYRA, VASCO DE, 228  
LOBO, FRANCISCO RODRIGUES, 23, 27, 34, 271, 594, 628  
LOMBARDI, BARTOLOMEO, 132  
LOPE DE VEGA, 240, 261, 268, 320, 323, 393  
LOPES, FRANCISCO, 253, 461  
LOPES, ÓSCAR, 532  
LUCANO, 153, 155, 196, 232, 249, 251, 253, 258, 262, 290, 332, 352, 366, 410-412, 614, 615  
LULLI, GIAMBATTISTA, 126  
LULLO, ANTÓNIO, 394  
LUPI, ABADE, 624  
LUTERO, MARTINHO, 97  
LUZÁN, IGNACIO DE, 89, 501  
LYTLE, EVELYN POMROY, 286  
MACEDO, (DOUTOR) ANTÓNIO COELHO DE, 205  
MACEDO, ANTONIO DE SOUSA DE, 134, 301, 302, 304, 320, 352, 628, 644  
MACEDO, FR. FRANCISCO DE SANTO AGOSTINHO DE, 479  
MACEDO, P.<sup>E</sup> JOSÉ AGOSTINHO DE, 33, 35, 137, 255, 592-630, 640-642, 646  
MACHADO, ÁLVARO MANUEL, 43, 45, 50, 51, 67, 83, 99  
MACHADO, DIOGO BARBOSA, 186, 349, 379  
MACLAUGHLIN, M., 83  
MACRÓBIO, 152, 168, 450  
MADIO, VICENCIO, 187, 310, 317  
MADRE DE DEUS, FREI GASPAR DA, 563  
MAFFRE, CLAUDE, 260  
MAGGI, GIOVANNI ANTONIO, 20  
MAGGI, VINCENZO, 132  
MALATESTA, 177, 472  
MALATO, ENRICO, 148  
MANGERIE, BERTRAND DE, 582  
MANSO, G. B., 104, 110-114, 141  
MANTUANO, BAPTISTA, 161, 352, 550  
MANUEL DE TOLEDO, D., 331  
MANUEL, P.<sup>E</sup> JOSÉ DE FARIA, 32  
MANUPELLA, GIACINTO, 260  
MANZONI, ALESSANDRO, 125, 447  
MARCIAL, 199, 257, 271, 310, 332  
MARIA, FR. JOSÉ DE JESUS, 284  
MARINO, GIAMBATTISTA, 22, 125, 192, 193, 240, 243, 252, 265, 266, 271, 380, 397, 444, 452, 497, 554  
MARIZ, PEDRO DE, 30, 111-112, 134  
MARQUES, JOÃO FRANCISCO, 134, 593  
MARREAS, MANUEL MARTINIANO, 28  
MARTINENGO, ALESSANDRO, 19, 20, 22  
MARTINS, HEITOR, 246, 255, 257-258

- MARTINS, J. V. DE PINA, 339  
 MARULO, MIGUEL, 161  
 MASCARENHAS, ANDRÉ DA SILVA, 23, 34, 321-324, 642  
 MASCARENHAS, BRÁS GARCIA DE, 23, 34, 321, 339, 594, 627, 642, 644  
 MASCARENHAS, D. FERNÃO MARTINS DE, 284  
 MASSIEU, 624  
 MAZZALI, E., 16, 142  
 MAZZONI, 140, 177, 210, 553  
 MELO, D. FRANCISCO MANUEL DE, 31, 32, 85, 174, 186, 259-260, 262, 265, 267-271, 320, 642-643  
 MELO, FRANCISCO DE PINA E, 33, 88-89, 118-119, 137, 457, 458, 493, 494, 496-530, 546, 552, 640-642, 645  
 MELO, JOAQUIM LOPES CARREIRA DE, 593, 595, 620  
 MENDES, MARGARIDA VIEIRA, 75, 136, 275-276  
 MENDONÇA, ANTÓNIO PEDRO LOPES DE, 593  
 MENEGAZ, RONALDO, 573  
 MENEZES, D. FRANCISCO XAVIER DE, 31, 472-473  
 MENEZES, FRANCISCO DE SÁ DE, 594, 627  
 MESQUITA, CARLOS, 339  
 MICHEL, A., 83  
 MICKLE, WILLIAM JULIUS, 15, 19  
 MILTON, JOHN, 124, 142, 477, 484, 585, 597, 614, 615, 621  
 MINTURNO, 132, 141, 177, 188, 463, 555  
 MIRALES, D. JOSÉ, 563  
 MIRANDA, JOSÉ DA COSTA, 22, 25, 134, 171, 174, 178, 181  
 MOISÉS, MASSAUD, 131  
 MONCADA, LUÍS CABRAL DE, 532  
 MONFORT, JACQUELINE, 120  
 MONTANO, L., 104  
 MONTE, FREI FRANCISCO DO, 261, 264  
 MONTEIRO, OFÉLIA MILHEIRO CALDAS PAIVA, 348, 458, 473, 478, 483, 486, 631  
 MONTEMOR, JORGE DE, 96  
 MONTI, ABADE, 624  
 MORETTI, WALTER, 104, 148  
 MOUNIN, GEORGES, 97  
 MOURA, FRANCISCO CHILD ROLIM DE, 23, 34, 96, 185, 264, 270, 271, 286, 643, 644  
 MOUTEL, FR. FELICIANO, 288, 289  
 MURARO, VALMIR FRANCISCO, 151  
 MURATORI, LUDOVICO A., 89, 380, 459, 476, 533, 542, 543  
 MURTOLA, GASPARE, 265, 266  
 MUSEU, 230  
 NAUMANN, JOHANN GOTTLIEB, 126  
 NAUMANN, MANFRED, 94  
 NERVI, ANTÓNIO, 16  
 NEVES, ANTÓNIA MOLEIRINHO DAS, 19, 21  
 NEWTON, 623  
 NOCETI, P.<sup>E</sup>, 623  
 OLAVO, CARLOS, 593  
 OLIVEIRA, ANTÓNIO DE, 134  
 ORIENTE, FERNÃO ÁLVARES DO, 27  
 OUDINI, P.<sup>E</sup>, 624  
 OVÍDIO, 145, 153, 155, 191, 199, 227, 232, 257, 297, 299, 332, 333, 352, 383, 413, 536, 542  
 PACHECO, JOSÉ MASCARENHAS, 564  
 PAGEAUX, DANIEL-HENRI, 43, 45, 50, 51, 67, 83, 99  
 PAIVA, FR. FRANCISCO DE, 302  
 PALLAVICINI, CARLO, 126  
 PALMA-FERREIRA, JOÃO, 329, 347-349, 563  
 PAREYSON, LUIGI, 57  
 PASOLINI, P. D., 104  
 PATRIZI, FRANCESCO, 132  
 PATTERSON, A. M., 142  
 PAVÃO, J. ALMEIDA, 593, 597-599  
 PAVIA, JOÃO DE, 328, 644  
 PELLEGRINI, 177  
 PEREIRA, JOSÉ MARIA DANTAS, 582  
 PEREIRA, P.<sup>E</sup> LUÍS JOSÉ LOPES CAEIRO, 37  
 PÉRSIO, 366  
 PETRARCA, FRANCESCO, 42, 84, 177, 210, 214, 228, 232, 239, 465, 466, 490, 628  
 PETROCCHI, G., 16, 142  
 PHILIPS, 624  
 PICCOLOMINI, ALESSANDRO, 84, 132, 177, 188  
 PICHOS, CLAUDE, 43, 49  
 PICO DELLA MIRÁNDOLA, GIOVANNI, 42, 84  
 PIMENTEL, LUÍS FRANCISCO, 496, 497  
 PIMPÃO, ÁLVARO JÚLIO DA COSTA, 16, 349, 542  
 PINCIANO, 177  
 PINTO, JOSÉ CORREA DE MELO E BRITO D'ALVIM, 577, 646  
 PIRES, MARIA LUCÍLIA GONÇALVES, 134, 136, 151, 171, 183, 186, 230, 275-276, 342, 349, 419, 432, 473, 531  
 PIVA, LUÍS, 171, 175  
 PLATÃO, 47, 323, 366, 373, 412  
 PLAUTO, 187, 366  
 PLÍNIO, 199, 352, 366  
 PLUTARCO, 199, 366, 376  
 POLIGNAC, CARDEAL DE, 497  
 POLIZIANO, ANGELO, 42, 84-86, 161, 177, 199, 210, 232, 366  
 POMA, L., 140  
 POMPÓNIO MELA, 212, 366  
 PONTANO, JOVIANO, 161, 198, 199  
 POPE, ALEXANDER, 561  
 PORCEL, FRANCISCO MORENO, 230  
 PORQUERAS MAYO, A., 136, 275, 276, 331  
 PREISENDANZ, WOLFGANG, 95  
 PRESTAGE, EDGAR, 203, 260  
 PRINZIVALLI, V., 104  
 PRISI, A., 142  
 PROPÉRCIO, 191, 332, 384, 385  
 PROTO, E., 102, 141  
 PTOLOMEU, 366  
 PULCI, LUIGI, 465  
 QUEVEDO, D. FRANCISCO DE, 260  
 QUINTILIANO, 177, 253, 310, 352, 366, 373, 380, 391, 428, 555, 559  
 QUINTO CÚRCIO RUFO, 627  
 RAPIN, P.<sup>E</sup>, 380, 479, 498, 555, 623  
 REBELO, ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO, 10, 42, 83, 84, 97  
 REIS, P.<sup>E</sup> ANTÓNIO DOS, 479  
 RÉVAH, I. S., 289  
 RIBEIRO, J. SILVESTRE, 348  
 RIBEIRO, JOÃO PINTO, 261  
 RICCIO, BERNARDO, 188  
 RIVARA, J. H. DA CUNHA, 542  
 ROBERTI, JOÃO BAPTISTA, 623

- ROBLES, (LICENCIADO) D. JOSEPH ANDRÉS DE, 336
- ROBORTELLO, FRANCESCO, 132, 143, 188
- ROCABERTI, P.<sup>E</sup> IOSEPH, 332, 333
- ROCHA, ANDRÉE CRABBÉ, 260, 593
- ROCHA, MARIA MANUEL MARTINS, 301
- RODRIGUES, FRANCISCO ANTÓNIO, 559
- RODRIGUES, JOSÉ MARIA, 16
- ROLIN, 547, 549
- RONSARD, PIERRE DE, 177
- ROSÁRIO, FR. ANTÓNIO DO, 273
- ROSSET, 622
- ROSSI, GIUSEPPE CARLO, 23, 24, 36, 325, 459
- ROSSINI, GIOCCHINO, 126
- ROTA, LODOVICO, 124
- ROUCHER, 622
- ROUSSEAU, A.-M., 43, 49
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, 567
- RUCCELLAI, 623
- RUSSEL, D. A., 83
- S. DOMINGOS, FR. TOMÁS DE, 284, 285, 288, 296
- S. ROSA, P.<sup>E</sup> FR. BERNARDINO DE, 494, 497
- S. TOMÁS, FR. DOMINGOS DE, 343
- SACCHINI, ANTONIO MARIA, 126
- SALDANHA, JOÃO DE, 350
- SALGADO JÚNIOR, ANTÓNIO, 532, 539
- SALIERI, ANTONIO, 126
- SALÚSTIO, 366, 376
- SALVADOR, FREI DIOGO, 296
- SAMPAIO, ALBINO FORJAZ, 348
- SANCHEZ, JOSÉ, 348
- SANNAZARO, JACOPO, 27, 153, 161, 177, 214, 227, 232, 298, 370-371, 450, 455, 497, 542, 550, 594
- SANSEVERINO, PRÍNCIPE DE, 101
- SANSONE, M., 142, 144, 145, 147, 148
- SANTERRES-SARKANY, STÉPHANE, 50
- SANTILLANA, MARQUEZ DE, 228
- SANTOS, MARIA ZULMIRA, 582
- SANTOS, MARIANA A. MACHADO, 459, 532
- SCALABRINO, LUCAS, 222
- SCHILLER, FRIEDRICH, 47
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, 97
- SCHMIDT, HENRY, 95
- SCHRAM, DICK H., 95
- SENA, JORGE DE, 37
- SÉNECA, 199, 222, 232, 324, 352, 354, 366, 542
- SERASSI, B., 102, 104
- SERRA, (DOUTOR) ANTÓNIO, 333
- SERRÃO, JOAQUIM VERÍSSIMO, 134, 151
- SERRÃO, JOEL, 134
- SÉRVIO, 199, 428
- SEVASTANO, 623
- SIGNORELLI, 623
- SÍLIO ITÁLICO, 153, 155, 191-192, 253, 262, 290, 598, 614, 615
- SILVA, ANDRÉ NUNES DA, 25, 36
- SILVA, INOCÊNCIO FRANCISCO DA, 36, 209, 257, 379, 542
- SILVA, JOSÉ MARIA DA COSTA E, 230, 246, 279, 282, 284, 286-287, 293, 306, 321, 325, 339, 341, 349
- SILVA, LÚCIO CRAVEIRO DA, 593
- SILVA, VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E, 19, 38, 83, 131
- SILVEIRA, MIGUEL DA, 23, 33, 192, 270, 271, 299, 300, 301, 387, 465, 552, 594, 627, 639, 641, 644
- SISMONDI, LUÍS VICENTE DE, 37
- SOARES, ANTÓNIO ÁLVARES, 24, 26-27
- SOLERTI, ANGELO, 21, 102, 104, 141
- SOUCIET, 623
- SOUSA, J. F., 593
- SOUSA, MANUEL DE FARIA E, 14, 16, 31, 114-116, 134, 174, 185, 215, 226, 230, 231, 233-236, 238-244, 246, 257, 259, 261, 263, 365, 366, 371-372, 374, 396, 422, 424-425, 428, 434, 438, 441, 452-453, 456, 460, 462, 469, 479, 490, 522, 539, 562, 605, 611, 640-643
- SOUSA, P.<sup>E</sup> MESTRE FR. JOSÉ CAETANO DE, 495, 497
- SOZZI, B. T., 102, 140, 142
- SPINGARN, J. E., 132
- SPOLVERINI, MARQUÊS, 624
- STAY, 623
- STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA, 13
- STROZZI, 623
- SZONDI, PETER, 78
- TÁCITO, 366, 376
- TASSO, BERNARDO, 21, 101, 104, 109, 118, 145, 228, 232, 241, 243, 381, 382, 598, 628
- TASSO, TORQUATO, 5, 7, 8, 13, 15, 16, 18-21, 24-26, 28-30, 33, 37-38, 41, 44, 48-50, 63, 69, 79, 82, 84, 88, 101-105, 109-111, 113-115, 117-124, 133-134, 136, 138-142, 144-145, 147-148, 151-152, 160-161, 163, 165, 168, 172, 174, 181, 187-194, 196, 199, 201, 203, 204, 207, 212, 214, 217-219, 221, 223-224, 226-229, 231, 233, 235-243, 245, 248, 250-251, 253-254, 256-258, 261, 265-269, 271-272, 299-301, 305-306, 310, 312-315, 320, 325, 336, 345, 348, 351, 357, 363, 367, 369-370, 373, 378, 380, 382, 384-386, 391, 395, 397-399, 406, 417, 419, 422, 424, 432, 434, 436-437, 439, 441, 447, 453-454, 456, 457, 460-461, 464-468, 471-472, 475-476, 478, 480, 482, 485, 489-490, 493, 497, 499, 504, 508-509, 514, 526, 530, 533, 543, 554-556, 575, 594, 599, 601, 610, 614, 619, 628, 634, 639-640, 644
- TEENSMA, B. N., 260
- TELES, DOMINGOS DA SILVA, 35, 563-566, 568, 570-572
- TEMUDO, DIOGO MARCHÃO, 208
- TEÓCRITO, 188
- TERÊNCIO, 428
- TERESA DE ÁVILA, SANTA, 314
- TESAURO, EMANUELE, 388
- THOMPSON, 621, 623
- TODOROV, TZVETAN, 72, 176
- TOFFANIN, GIUSEPPE, 104
- TOJAL, PEDRO DE AZEVEDO, 36, 305, 339-341, 644
- TOMÁS DE AQUINO, S. 199, 287, 288, 366
- TOMAZ, MANUEL, 287, 288, 291, 644
- TORGAL, LUÍS DOS REIS, 134
- TORRES, M. J. MARQUES, 593
- TORRIANI, LEONARDO, 19, 93, 94, 149, 460
- TORTORETO, ALESSANDRO, 24
- TRAETTA, TOMMASO, 126
- TRINDADE, P.<sup>E</sup> MESTRE FR. JOSÉ DA, 497
- TRISSINO, 145, 210, 243, 467, 489, 614, 615
- TÚLIO, ANTÓNIO DA SILVA, 28, 29
- ULIVI, FERRUCCIO, 17, 83



## Índices

---

- VALADARES, INÁCIO DA SILVA, 363, 364, 366-368, 370, 372-374, 377-378, 574, 644
- VALDEZ, RUI D. T., 593
- VALÉRIO FLACO, 163, 193, 262, 614-615
- VALÉRIO MÁXIMO, 199, 366
- VAN DEN BESSELAAR, JOSÉ, 151
- VARESE, CLAUDIO, 16
- VARGA, A. KIBÉDI, 52, 54, 70, 72
- VARNHAGEN, F. A., 573
- VASCONCELOS, ANTÓNIO DE, 134, 339
- VASCONCELOS, D. AGOSTINHO MANUEL DE, 134, 185, 264, 643
- VASCONCELOS, FRANCISCO BOTELHO DE MORAIS E, 329, 331-332, 334-337, 339, 399, 413, 417, 540, 640-641, 644
- VASCONCELOS, FRANCISCO DE PAULA MEDINA E, 579, 646
- VASCONCELOS, J. LEITE DE, 19, 20, 37, 151
- VASCONCELOS, MANUEL MENDES DE BARBUDA E, 23, 34, 96, 136-137, 305-307, 309, 367-368, 572-573, 639, 644
- VÁSQUEZ CUESTA, PILAR, 134
- VAZ, F. HENRIQUES, 339
- VEGÉCIO, 357-358
- VEIGA, TOMÉ PINHEIRO DA, 30
- VENTURA, JOSÉ MANUEL RODRIGUES, 186
- VERMEER, HANS J., 97
- VERNEY, LUÍS ANTÓNIO, 137, 496, 531-532, 535, 539, 640, 643
- VICO, GIAMBATTISTA, 322, 500
- VIDA, MARCO GIROLAMO, 142, 310, 313, 479, 501, 554
- VIRGÍLIO, 13, 32, 100, 121-122, 138, 142, 152-153, 156, 159, 162, 165, 168, 181, 188-192, 198-199, 207, 209, 211, 226, 231-232, 237, 239, 242-243, 248, 251, 253, 257-258, 262, 264-265, 293, 297-299, 312, 332, 352, 366-367, 369, 381-383, 386, 389, 406, 412, 419, 423, 425, 426, 428, 433, 445, 450, 455, 460, 462, 464, 465, 471, 472, 474, 480-482, 486, 490-491, 498, 504, 507, 511-514, 516, 518, 520, 523-524, 526-527, 535, 545, 550, 553, 556, 561, 570, 597, 601, 614
- VITERBO, SOUSA, 273
- VOLTAIRE, 15, 28, 126, 510, 555, 562, 583, 587, 601, 603, 614, 615
- VÓSSIO, 369, 463, 479
- WARNING, RAINER, 94, 95
- WARREN, AUSTIN, 46-48, 73-74, 76-77, 81
- WEINBERG, BERNARD, 132
- WELLEK, RENÉ, 46, 47, 48, 73, 74, 76, 77, 81
- WILLEMS, GOTTFRIED, 76
- WILLIAMSON, E., 104
- XENOFONTE, 227
- ZILBERMAN, REGINA, 45, 55, 59, 69, 72, 78, 92



## Índice de Matérias

Preâmbulo .....	5
-----------------	---

### PARTE I

#### PARA A RECEPÇÃO PORTUGUESA DE TORQUATO TASSO. PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E METODOLÓGICOS

I Introdução.....	13
II Teoria e Métodos de Análise .....	41
III A génese do mito tassiano em Portugal.....	101

### PARTE II

#### A TEORIA TASSIANA DO POEMA ÉPICO E A SUA RECEPÇÃO EM PORTUGAL

I Introdução.....	131
II Os <i>Discorsi dell'Arte Poetica / Discorsi del Poema Eroico</i> e a teorização do poema épico no contexto da poética tassiana .....	139
III Tasso na poética implícita de Manuel Severim de Faria .....	149
IV A emergência do paradigma tassiano no contexto da crítica literária seiscentista: Manuel Pires de Almeida. ....	171

V A presença dos códigos tassianos na teorização do poema épico da primeira fase do Barroco.....	273
VI A plena afirmação da teoria épica tassiana.....	305
VII Tasso nas Academias do Barroco.....	347
VIII Uma síntese da recepção de Tasso no Barroco: o <i>Antídoto da Língua Portuguesa</i> , de António de Melo da Fonseca.....	419
IX A Teoria Tassiana do Poema Épico na transição do Barroco para o Neoclassicismo.....	457
X Tasso no Neoclassicismo.....	531
XI O canto do cisne na recepção portuguesa da teoria tassiana do poema épico.....	577
Conclusão.....	637
Bibliografia.....	649
Índice Onomástico.....	707
Índice de Matérias.....	715