

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

# **POESIA E METROMANIA**

INSCRIÇÕES SETECENTISTAS

( 1750 – 1820 )

Faculdade de Letras  
Universidade de Coimbra  
2008



Dissertação de Doutoramento em Letras, na área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora Doutora Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro (Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) e da Professora Doutora Ana Cristina Cardoso dos Santos Bartolomeu de Araújo (Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).



### Agradecimentos

Este trabalho contou com o apoio e a colaboração de várias pessoas. Gostaria de agradecer muito em particular o acompanhamento científico, a leitura atenta e o diálogo paciente mantido com as Orientadoras deste projecto, a Professora Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro e a Professora Ana Cristina Cardoso dos Santos Bartolomeu de Araújo. Um agradecimento especial à Ana, sempre presente.



## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
PRIMEIRA PARTE .....	25
<b>1 – Literatura, teoria e cultura .....</b>	<b>27</b>
Argumento .....	27
<i>Examinatio</i> : a teoria como programa .....	31
<i>Emendatio</i> : culturalismo e textualização .....	37
<i>Divinatio</i> : a infinitização da leitura .....	46
<i>Selectio</i> : a crítica como inscrição .....	57
<b>2 – Modos de apercepção .....</b>	<b>65</b>
Argumento .....	65
Do Reino <i>Cadaveroso</i> .....	66
Tempo, narração e liminaridade .....	86
Os <i>mínores</i> e a questão do valor.....	96
O nome da literatura .....	100
A liricização da Poesia .....	127
SEGUNDA PARTE .....	159
<b>3 – Primeira versão: gosto e prescrição .....</b>	<b>161</b>
Argumento .....	161
Vulgo e diferenciação .....	164
<i>Estreitas regras</i> .....	179
Crítica e instanciação .....	194
A jurisdição do gosto .....	205
O estilo sublime .....	222
Do gosto e do apetite .....	231
(Des)fazer Arcádia .....	248
O poema <i>monstruoso</i> .....	260

<b>4 – Segunda versão: o poeta desgraçado .....</b>	<b>271</b>
Argumento .....	271
Um <i>rude emprego</i> .....	272
Sob Augusto, em paz perpétua .....	280
O pente e a pena .....	293
Rimador a soldo .....	299
Penúria capitalizada .....	312
Sujeito, carisma e assinatura .....	320
<i>Ethos</i> e improvisação .....	328
<i>Cruel melancolia</i> .....	334
<b>5 – Terceira versão: a ordem do efémero .....</b>	<b>343</b>
Argumento .....	343
Verso comum .....	344
<i>Homo urbanus</i> .....	351
Poesia doméstica .....	360
Jogo e acaso .....	366
<i>Fare bella figura</i> .....	373
<b>6 – Quarta versão: poéticas do interdito .....</b>	<b>381</b>
Argumento .....	381
Metromania e logofobia .....	383
Ciência, celebração e veridificação .....	389
Musa amotinada .....	398
<i>Sacrificium intellectus</i> .....	408
Nomear o obsceno .....	418
Erótica das ligações .....	438
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>449</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>451</b>
1. Activa .....	451
2. Passiva .....	454



## **INUTILIZAR**

Dgfgljfjgjkjg  
Slkfdjklfjdsfkjdlk  
slçfdlsfjdlskjf

## INTRODUÇÃO

«Uma época interpreta falsamente a outra»

Ludwig Wittgenstein, *Cultura e Valor*

### I

O trabalho que se segue solicita algumas discriminações prévias, relacionadas sobretudo com a selecção do arquivo e com a propriedade histórica e literária do ciclo temporal sugerido pelo subtítulo. Em primeiro lugar, a leitura a efectuar opera latamente sobre o arquivo poético da segunda metade de Setecentos, sem deixar de proceder a movimentos selectivos, privilegiando ao longo da argumentação alguns dos nomes e dos textos que integraram este período. Neste sentido, a revisitação do arquivo em causa traduz-se num determinado conjunto de autores, justamente numa época que é constitutiva da própria instância autoral e da sua jurisdição particular, sustentada pela aceleração publicitária da escrita e pela reconversão da cultura da oralidade e do manuscrito.

De um modo sumário, este estudo enquadra-se no trânsito que as letras efectuaram, em Portugal, do Antigo Regime para a sociedade que o ano de 1820 anunciou em termos (um pouco) mais definitivos. As datas serão, pois, tomadas com a flexibilidade que se exige ao exame de processos culturais cuja dinâmica apenas

episodicamente se traduz em eventos datáveis. A tendência para a dramatização das origens ou para a redução monista a causas singulares oculta com frequência um finalismo interpretativo difícil de articular com a abertura dos fenómenos culturais. O ano de 1750 é também aqui simplesmente um modo de sinalizar o princípio do fim. Quanto ao ano de 1820, apesar das inúmeras promessas de 24 de Agosto, assinala tão-só o fim do princípio. Fosse esta uma narrativa estritamente política, a data da primeira invasão francesa, em 1807, seria provavelmente um critério mais tolerável para o seu termo (cf. Hespanha, 1993). O desfile de datas não traduz aqui um entendimento do devir histórico-cultural enquanto sucessão institucionalizada e monolítica de épocas, de períodos ou de estilos.

A retórica da transição tem servido frequentemente para a História da Cultura efectuar uma série de compromissos interpretativos entre estruturas profundas e datas singulares. Ora, o que pretendo é enfatizar sobretudo o modo como as letras deste período se relacionam com um momento que coincidiu com a emergência da percepção moderna da própria ideia de transitoriedade<sup>1</sup>. Como escreveu Reinhart Koselleck, esta experiência da transição só poderá ser devidamente compreendida no âmbito da temporalização da história e na sequência da nova consciência epocal que se define ao longo do século XVIII (cf. Koselleck, 2002: 155). É neste sentido que o século XVIII pode ser associado à aceleração da modernidade, pois quanto aos demais factores, trata-se de um conceito que o historiador poderia fixar em momentos muito diversos, dependendo

---

<sup>1</sup> A percepção da especificidade histórica e cultural deste lapso de tempo, simultaneamente comprometido com o antigo e com o moderno, pode rastrear-se logo entre os contemporâneos, num conjunto de declarações proferidas em domínios tão diversos como a política, as letras ou as ciências naturais. Domingos Vandelli (1735-1816), para citar apenas um exemplo, regista na sua “Memória sobre a utilidade dos museus de história natural” (aprox. 1787) uma alteração sintomática no hábito de coleccionar. Da medalhística, uma área vinculada à simbólica do poder, ter-se-ia passado por esta altura para a acumulação enciclopédica da objectualidade ligada à História Natural: «No século passado, e no princípio do presente haviam [sic] muitos museus de medalhas, dos quais agora pouco há, e se preferem os da história natural. O conhecimento das produções naturais, ou de toda história natural em toda a sua extensão abrange o Universo; por isso se dividiu em vários géneros de ciência, os quais muitas vezes se confundem. A anatomia, medicina, economia, e muitas artes são ramos desta vasta ciência, que se divide em zoologia, botânica, e mineralogia» (Domingos Vandelli, in: *Memórias de História Natural*, edição de José Luís Cardoso, Porto, Porto Editora, 2002, p. 59).

da forma como perspectiva o passado<sup>2</sup>. Entre 1500 e 1800, o *pathos* da fundação moderna poderia ser investido em eventos tão diversos como a descoberta da América, a Revolução Industrial ou simplesmente o ano de 1789. A fixação prévia de um «começo absoluto» é de facto um trabalho condenado à partida, além de contrário ao *continuum* interdependente que faz o devir histórico e cultural, em rigor apenas disponível para uma argumentação que se proponha adiantar «origens relativas»<sup>3</sup>.

O privilégio de poetas e de composições em verso, sendo um gesto de delimitação territorial comprometido com a economia compositiva própria de trabalhos académicos desta índole, deve ser entendido para além da identidade expressiva e da ontologia específica que modernamente veio a definir o que entendemos por poesia. O que em Setecentos nos aparece submetido à tecnicidade do verso e ao seu regime expressivo não cabe sempre numa concepção de poesia enquanto emanção do sujeito, enquanto lugar privilegiado para a celebração do indivíduo, da imaginação ou da emoção. O verso sustenta por esta altura uma forma de expressão capaz de acolher matéria muito diversa, incluindo assuntos assaz prosaicos, relacionados com os

---

<sup>2</sup> O estatuto transicional do século XVIII, como o próprio conceito de «século», é algo que a epistemologia da História desenvolvida por Koselleck faz coincidir com o processo de historicização da temporalidade. No ensaio a que nos referimos, intitulado «The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity», após antologiar as datações propostas por diversos historiadores para a fixação da modernidade, o autor germânico acaba por enumerar o que considera serem as suas condições constitutivas em Setecentos: «[T]he dynamization and temporalization of the experiential world; the task of trying to plan for the open future without being able to foresee the paths of history; the simultaneity of the nonsimultaneous, which pluralistically differentiates events in our world; arising out of it, the perspectival diversity within which historical knowledge must be gained and evaluated; furthermore, the knowledge that one is living in a period of transition in which it becomes harder and harder to reconcile established traditions with necessary innovations; and, finally, the feeling of acceleration by which processes of economic or political change appear to be taking place.» (Koselleck, 2002: 168). Ao reflectir sobre a condição epocal da modernidade, Grasskamp enfatizou justamente o facto de estarmos perante um tempo atravessado pela necessidade quase obsessiva de pensar o presente. Aferir a contemporaneidade torna-se parte integrante do aprofundamento da consciência temporal do sujeito moderno (cf. Grasskamp, 1998).

<sup>3</sup> Fiel à integração *configuracional* de escalas individuais e sociais, Norbert Elias é particularmente explícito neste ponto: «Não há tentativa mais inútil que a de determinar o *começo absoluto* de um processo social lento. Quando [...] se considera a história como uma sucessão de ideias saídas da pena de escritores, das elites, é possível brincar sem desagrado ao jogo de salão que consiste em atribuir um prémio a qualquer pessoa que consiga encontrar um texto que exprima uma ideia e que seja mais antigo do que os textos de que dispõem os outros jogadores. O texto recebe o “prémio de prioridade” e o seu autor a taça de “inventor” da ideia» (Elias, 1995: 200). Escusado será dizer que os autores e os textos adiante convocados dispensam este tipo de invenção absoluta.

costumes, com a identidade, com o poder e com as mais diversas práticas do quotidiano. A versificação convoca assim elementos contíguos à discursividade societária, por vezes demasiado comprometidos com o trânsito mundano para integrar a refração do poético que em concepções poetológicas pós-românticas veio caucionar um vínculo *orgânico*, quase absoluto, entre poesia, sujeito e imaginação. Bastaria lembrar as «novidades em verso» que encerram, em registo de noticiário, dando caução à metromania dominante, a célebre «pintura» de um outeiro, registada pelo Marquês de Resende (cf. Resende, 1868).

Quando for pertinente (e apenas quando for pertinente), escreverei “Poesia” com maiúscula, para designar o que na tratadística de Setecentos constitui a espécie de escrita que hoje classificamos latamente como literatura. Escreverei “poesia”, com minúscula, para o que nesta escrita veio a ser o que hoje designamos por poesia lírica ou, simplesmente, poesia. Referir-me-ei com mais pormenor à constituição do nome da literatura e à liricização da Poesia no segundo capítulo deste trabalho, justamente quando o prosaísmo moderno abre brechas na persuasão dos géneros e na dicção clássica que persistirá até muito tarde nas letras nacionais.

No seu conjunto, a poesia deste período experimenta-se continuamente em inúmeros círculos contextuais, revela diversas formas de *inscrição*<sup>4</sup> fenomenal e trabalha até um limite quase insustentável as possibilidades expressivas dos géneros clássicos, num momento que coincide com a própria dramatização da ontologia emergente do poético, em busca de um caminho aqui ainda nitidamente em trânsito diferenciador. O que se joga nesta poesia, nas quatro *inscrições* propostas, é portanto uma reconstrução de ordem formal e referencial que nos aparece marcada pela intermitência dos instantes inaugurais, já que o momento sob escrutínio questiona e refaz a relação entre poesia, verso, poeta e sociedade. Trata-se de uma poesia que é alvo de diversos modos de recepção pragmática, frequentemente associados à experiência mais imediata do indivíduo, mas também no sentido em que acolhe o imaginário político, social, identitário ou mesmo sexual.

---

<sup>4</sup> O conceito de *inscrição* aparecerá com alguma frequência neste trabalho. Retomo esta tópica conceptual, com alguma demora, na última secção do primeiro capítulo, intitulada “*Selectio*: a crítica como inscrição”.

Avançar sobre este arquivo supõe considerar no mesmo gesto crítico o verso que anuncia a subjectivação lírica contígua à modernidade, mas igualmente a poesia indexada a um regime representacional próximo da temporalidade, mais ainda quando o modo desta inscrição se joga no espaço do efémero ou do interdito. Pela primeira vez, o poético participa de um modo aberto nas trocas informacionais que se avolumam ao longo da segunda metade do século. O verso começa a participar numa economia comunicacional que o implica no corpo social de uma nova forma, capitalizando as suas vantagens específicas, no que diz respeito à sua brevidade, portabilidade e economia simbólica.

Este trabalho pretende justamente conferir propriedade crítica e hermenêutica à leitura deste arquivo sob o signo da *metromania*, avançando com quatro inscrições que terei ocasião de expor brevemente nesta introdução. Convocar o conceito de metromania sugere uma pulsão para fazer versos que presumo sintonizada com a proliferação da escrita em Setecentos e com as diferentes vinculações acometidas ao poético, sejam elas de tipo societário, conversacional, simbólico ou político. Esta proliferação encontra-se inscrita no próprio léxico (crítico e poético) contemporâneo, onde é frequente depararmos com poetas, mas também com designações diversas, tais como «poetastros», «poetas de manada», «fanfarrões», «versistas», «trovadores», «palradores», «compositeiros de versos» ou «rimadores». A intensificação metrificante é algo que se observa igualmente no dicionário da geração que medeia entre Garção, Bocage e Filinto, autores que metaforizam a «mania», transmudada na «inundação», no «furor» e no «frenesi» dos muitos versos que circulam manuscritos ou impressos, em trânsito mecénico ou publicitário.

Se usasse uma distinção emproada como a de L. A. Verney, diria que poetas e versificadores surgem frequentemente reunidos numa mesma pessoa, aproximando a instrumentalização da tecnicidade expressiva do verso ao *ethos* historicamente colado à figura do Poeta. Nunca até então o verso se tinha comprometido com tantos usos; a conjugação entre poesia e metromania pretende ser a expressão histórico-conceptual deste hibridismo conjuntural, num momento em que a poesia se compromete diversamente com a (in)temporalização da Arcádia, com a prescrição diferenciadora da

normatividade clássica, com a pose desinteressada da elite que frequenta o “bom gosto”, com a polemização intempestiva do verso ou ainda com a efemeridade de um presente em afirmação secular.

A metromania será aqui analisada segundo quatro modalidades de inscrição crítica. Cada proposta refaz a seu modo o círculo contextual que viabiliza a comunicabilidade dos textos e das experiências; cada uma refaz aquela «rede de interdependências» que definiu a sociologia culturalista de Elias n’*A Sociedade de Corte* (1995), um livro decisivo para a pré-história do período em causa. A metromania resulta, no que lhe é mais fundamental, da polemização e reactivação da escrita na segunda metade de Setecentos e, acima de tudo, da extrema dificuldade que a cultura portuguesa revelou em efectuar o que nos termos de J. Habermas foi a passagem necessária de uma «esfera pública representativa», ao serviço do poder nobiliárquico e eclesiástico, para uma «esfera pública burguesa», sintonizada com as instituições e a sensibilidade da burguesia emergente (Habermas, 1984: 13-41). Em cada uma das quatro propostas, a metromania actualiza diversamente a especificidade local desta passagem, a sua debilidade, hesitações, avanços e sobreposições. Neste âmbito, poder-se-ia afirmar que a metromania denuncia a dificuldade local em potenciar um mercado letrado para além da escala que define a economia expressiva do verso ou da folha volante. Camilo diria que a «poesia estéril» tardava em se converter em «prosa fecunda»<sup>5</sup>. Gostava portanto de enfatizar, neste instante preambular, o significado epocológico e propriamente conceptual que o termo metromania tem neste trabalho, independentemente de o nome (e a sua sinonímia inflacionada) aparecer no léxico europeu contemporâneo.

Em contexto nacional, a metromania é simultaneamente algo mais sério, mais exclusivo, mais profundo e bem mais *sintomático* do que a vulgarização de textos escritos em verso. Se a historiografia “clássica” nos vinha mostrando a debilidade e o carácter descontínuo da economia, do território, da emergência de uma burguesia indígena, nas últimas décadas crescem os sinais que confirmam esta especificidade no plano cultural e no âmbito das práticas simbólicas, à custa de conceitos como

---

<sup>5</sup> Retomo a síntese e os pressupostos de Camilo Castelo Branco no quarto capítulo.

racionalidade comunicativa, opinião pública, espaços de sociabilidade, capital cultural, etc. A metromania é um conceito que gostaria de juntar a este arquivo, enquanto sintoma *inscrito* numa materialidade expressiva concreta e localmente motivada.

Trata-se portanto de explorar um processo cultural de produção e saturação do verso, em quatro territórios semânticos. A mania supõe a presença de um mecanismo compulsivo de escrita, tanto no sentido de uma poesia dirigida a fins, como no sentido de um sujeito possuído pelo hábito ou mesmo pelo vício “patológico” de fazer versos, como o poeta Damis que Alexis Piron fez constar na comédia *La Métromanie* (1736). Na “Dissertação terceira”, por exemplo, Correia Garção começa por expor uma mania poetológica, quando assume que a plateia selecta e instruída a que se dirige, no dia 7 de Novembro de 1757, o dispensaria de mais elucubrações académicas:

«Se falasse com homens menos instruídos, cansar-me-ia em confrontar as cópias com os originais, os Latinos com os Gregos, os Portugueses com uns e outros. Mas na presença de Árcades não me atrevo a mostrar como cabedal meu o que tem feito trivial a *inundação de Poéticas e Retóricas*, que já cansam o espírito mais ávido de erudição e mais cobiçoso de ciência.»

(Garção, 1957-58, II: 136, itálico meu)

No entanto, o mesmo Garção interroga-se em registo autobiográfico, numa das sátiras, já não exactamente sobre a saturação prescritiva visível na escrita dos árcades, mas sobre uma pulsão que devíamos acometer à esfera do sujeito que escreve versos sem parar. Trata-se agora de uma segunda mania, que o submete a um regime estatutário próprio e a uma simbólica da exclusão que não tardará a reproduzir-se: «– Corydon, Corydon, que negro fado, / Que frenesi te obriga a ser Poeta!» (id., I: 221). É um desígnio reclamado por outros, oscilando entre o «furor métrico» dos versejadores mais simplórios até à «fatal mania» de Filinto. Quando se destinam a barões «linfáticos» e cada vez menos nobres, os versos de obrigação mecénática começam a parecer prémio inútil (Elísio, 1998-2001, I: 191-194).

Nicolau Tolentino, por seu lado, dá consigo a escrever mais do que deve e, por delegação convencional, afim à tradição prescritiva enunciada por Garção na Arcádia Lusitana, solicita à Musa um fim breve para o desgaste provocado por tanta caricatura:



«Musa, basta de rimar,  
Já fazes esforços vão,  
Vai a lira pendurar,  
Não sabem trémulas mãos  
Com as cordas acertar»

(Tolentino, 1994: 117)

Sobre a «mania dos versos» trata também o diálogo satírico entre Anastácio da Cunha e o amigo Francisco Dias Gomes (Cunha, 2001-06, I: 218 e 229), embora seja Filinto Elísio quem expõe de forma mais enfática a expansão metrificadora visível em tanto papel, recorrendo a uma contabilidade que denuncia simultaneamente uma nova ansiedade geracional perante a concorrência e a acumulação:

«Quantos Poetas contas na ditosa  
Era, que viu a Ilíada, e Odisseia?  
Quantos, na do Camões? Sós quatro, ou cinco.  
E hoje, que há hi milheiros de Versistas,  
Quantos Camões nos contas? – Ouve um Sonho,  
Em que Apolo me fez grande honraria  
De tratar-me esse ponto, por miúdo»

(Elísio, 1998-2001, III: 5)

O propósito de Filinto é bem material e dispensará a revelação onírica que lhe promete. A pergunta é absolutamente legítima, sobretudo vinda de um poeta que confessou ter escrito para cima de 5366000 versos<sup>6</sup>, acrescentando: «Convenho que é mui sobejo versejar!» (id., I: 24). A observação supõe a quantidade inimiga da qualidade, mas demonstra as dificuldades em sobreviver por esta altura exclusivamente à custa da pena. A capitalização simbólica raramente se traduzia em capitalização material e o mecenato vivia de vontades por vezes insondáveis. A este propósito, o caso do poeta-cabeleireiro Reis Quita, uma das vítimas na Guerra dos Poetas, mostrara já que o acesso às coisas do espírito era mediado por códigos ainda adversos a profissões manuais. Este desencontro estatutário seria uma e outra vez sugerido pelos

---

<sup>6</sup> No seu estilo vernáculo, Filinto admite frequentemente padecer de uma pulsão incontrollável para a versificação: «Sinto a cada passo quanto este arrazoado é longo; mas desculpem-me, que foi tão violenta a *destemperança metrificante*, e tão aturada a cólica da imaginação, que não havia aí panos quentes que a mitigassem.» (id., I: 62, itálicos meus).

críticos da sua participação nas sessões dos Arcades. É um caso que ilustra também a complexidade das diferenciações na cena poética, bem como os seus mecanismos de prestígio, porque um poeta-cabeleireiro não podia deixar de dividir o tempo entre o pente e a pena. Caberá sobretudo a Bocage, que foi pobre de um modo heróico, avançar com a mitificação moderna e carismática do versificador desgraçado, reivindicando-o poeta e autor, aquém e além dos versos vendidos, ou oferecidos.

A Bocage aplica-se, porventura mais do que a qualquer outro autor, a conjunção entre poesia e metromania, como adiante terei ocasião de expor; «Papelada servil de ninharias», foi assim que Elmano definiu a degradação das composições produzidas pela Academia de Belas Letras, ou Nova Arcádia, agremiação que abandonaria em protesto (Bocage, 2004-05, I: 244). Ele próprio se imagina (e se auto-encena) em Santarém como «chuchado moço», autor compulsivo como poucos: «Dos esbugalhados peitos quase aberto, / Versos impinge por miúdo e grosso» (id., I: 4).

Elmano concentra na sua pessoa várias manias, ilustrando especialmente a proliferação do metro pelo território crítico do interdito. Quando assim acontece, o verso instrumentalizado do poeta libertino tende a privilegiar o desejo e a política, levando mais longe a *voz robusta* que percorre a poesia setecentista, também detectável na poesia de Anastácio da Cunha e de Filinto. No seu conjunto, estes autores entregam à República das Letras composições que a vigilância doméstica não podia tolerar e que a opinião pública emergente apenas conheceria em regime intermitente, quase sempre clandestino, por vezes, já só postumamente. Como é evidente, perante versos deste calibre, a possibilidade da morte do autor era por esta época algo mais do que uma tópica da teoria literária.

Metromania é ainda uma forma de conceptualizar a aparição do efémero e do presente na poesia sob escrutínio, uma dimensão que inclui o quotidiano segregado pela exemplaridade nobre da Poética clássica. Tolentino é ainda quem, no ocaso da adequação e do decoro, escreve e simultaneamente pede desculpa pelas bagatelas a que não consegue resistir. Se aparentam ser inoportunas, numa epístola que pediria tom “aristocrata”, a conversação partilhada com o seu interlocutor anuncia o prosaísmo por vir:

«Quem me seja pouco afeito,  
Vendo estas regras singelas,  
Dirá com danado peito,  
Que escrever-vos bagatelas  
É faltar-vos ao respeito.»

(Tolentino, 1994: 115)

A poesia ocasional constitui apelo irreprimível para este sujeito que observa e percorre um cenário urbano, em registo de passeio, conversando com o seu homónimo, num espaço público que apenas lhe devolve miséria e altercação. O olhar fugaz e ocasional desprende-se assim do quadro metafísico que o regulava anteriormente, para se entregar à empiria e à sensualidade do presente. São contudo muito variadas as bagatelas que afluem à poesia de Setecentos e, no limite, poderiam ainda incluir-se neste âmbito as 659 composições que Teófilo Braga informa terem sido feitas em diversas línguas, aquando da inauguração da estátua equestre de D. José<sup>7</sup>, bem como as centenas de composições manuscritas de cariz anti-pombalino. Sessões, assembleias e partidas foram ocasiões para a sociabilização da poesia, frequentemente em iniciativas patrocinadas por mulheres que dinamizaram uma cultura convivial à escala lusitana, participando elas próprias na celebração metrificante do seu tempo. D. Teresa de Mello Breyner, D. Leonor de Almeida ou D. Catarina Micaela de Sousa Lencastre são alguns nomes que se cruzam com a plêiade de poetas na segunda metade de Setecentos<sup>8</sup>.

As quatro modalidades de inscrição pretendem contrariar a naturalização conceptual frequentemente associada à migração da linguagem crítica entre o presente e o passado. Nessa *anterioridade* que engendra os conceitos e os discursos serão trabalhadas quatro versões da metromania:

- a) PRIMEIRA VERSÃO (sobre a mania poetológica) - o verso manifesta uma fixação normativa, acompanhada por uma «inundação» persistente de Poéticas e

---

<sup>7</sup> É muito sugestivo o facto de Teófilo Braga descrever o episódio como sinal de uma certa «monomania» de classe: «As festas [...] assim como foram um pretexto para a aristocracia portuguesa devorar em uma noite ao município de Lisboa 250 arrobas de doce, serviram de válvula de segurança para dar largas à monomania poética da classe média e dos funcionários públicos. Houve 659 composições em todas as línguas» (Braga, 1901: 656).

<sup>8</sup> Cf. Anastácio, 2005; Maffre, 2006 e Vázquez, 2005.

Retóricas. A dramatização obsessiva do código e das regras da poesia (e na poesia) revela a ansiedade prescritiva do arcadismo setecentista, num trajecto que se pretende contíguo ao momento inicial da diferenciação/autonomização do literário. A prescrição da escrita suscita desde então um confronto entre o *bom gosto* e a empiria, a ponto de forçar o verso regrado a negociar o poema *monstruoso* e o gosto em subjectivação crescente.

- b) SEGUNDA VERSÃO (sobre a mania de fazer versos) - tomado pela poesia, o poeta «desgraçado» começa por metrificicar dividido entre a pobreza ficcionada do pastor urbano em retiro culto, a presença de um mecenas evanescente e a sujeição posterior aos malefícios de uma condição (e de uma auto-representação) maltrapilha. Confrontados com a «voz da dependência» a que Bocage diz obedecer, diversos autores promovem então a capitalização simbólica da pobreza material, do exílio e da exclusão mendicante, iniciando a entronização carismática do poeta. Para avançar com a mitologia do criador irrestrito, esta geração tanto recorre à mitificação de *classe*, como promove novas formas de diferenciação sensível, conferindo à desgraça uma dimensão patológica, enfim associada ao poeta melancólico.
- c) TERCEIRA VERSÃO (sobre a mania do efémero) - a emergência do efémero e do ocasional origina um verso *comum*, que vincula o poeta aos novos contextos sociais e a novas configurações sensíveis. Este movimento sintoniza com a deriva secular que define o momento histórico e com a legitimação metromaniaca do tempo presente, questionando também assim a autoridade prescritiva da norma e da dicção poética do classicismo, em busca do estilo literal e prosaico que será marca da escrita.
- d) QUARTA VERSÃO (sobre a mania do interdito) - a vontade de verdade que define a época moderna dramatiza o confronto entre o verso e a palavra vigiada no final do Antigo Regime. A mania do interdito traduz a intromissão obsessiva do verso nos procedimentos de verificação que as Luzes convocam, manifestando-se com especial acuidade nos territórios do poder e do desejo. Este processo de

*empowerment* do verso suscita a negociação do seu uso instrumental e pede autorização para metrificar sobre todas as coisas e de todas as formas.

Este programa implica, como terei ocasião de precisar, uma certa deflação das leituras estritamente autorais ou periodológicas, durante muitas décadas dominantes nos estudos setecentistas, em benefício de um trabalho mais centrado em conceitos e territórios semânticos, disponíveis para a reconstrução dos nexos culturais e para a expressão de leituras críticas que as abordagens estilísticas ou estritamente autorais nem sempre permitem. O recurso à leitura conceptual responde ao tempo de Setecentos, momento em que a emergência do novo surge acompanhada de um léxico próprio, sintonizado com a pulsão prospectiva deste período<sup>9</sup>. É neste âmbito que surgirão ao longo deste trabalho conceitos como gosto, bom gosto, sublime, desgraça, jogo ou melancolia, já que os contextos semânticos da sua aparição, cada vez mais frequente, nos dizem algo de significativo sobre a escrita. Esta abordagem permite cruzar estilos e autorias, implicar em cada campo autores com estatutos diferentes ou mesmo assinalar as continuidades e as discontinuidades entre os autores, bem como a horizontalidade e a verticalidade dos tópicos a investigar.

Importa explicitar que entre estas quatro versões da metromania existe uma afinidade conjuntural, pois cada um dos capítulos da Segunda Parte explora e articula elementos de uma mesma situação histórico-crítica. Cada forma de inscrição tematiza o impasse inerente à passagem da Poesia para a poesia e problematiza diversamente a ambiguidade estatutária do verso e do poeta neste período. Existem portanto afinidades entre as quatro configurações propostas: (a) a fixação prescritiva do arcadismo

---

<sup>9</sup> Ao fazer o balanço de quase duas décadas de história conceptual [*Begriffsgeschichte*], Gumbrecht assinalava recentemente a dificuldade em transpormos para o tempo presente o olhar positivo e a capacidade de objectificação com que a cultura europeia conceptualizou o real em Setecentos. O (nosso) tempo contemporâneo acolhe uma simultaneidade viscosa e indiferenciada, demasiado resistente à hermenêutica prospectiva do léxico iluminista. A sensação de que algo se perdeu irremediavelmente apodera-se do ensaísta logo na abertura, no momento inaugural da escrita, como uma perda irreparável. Restam vestígios, provas e documentos, como um museu que se anuncia nas estantes lá de casa: «Estou sentado à secretária, rodeado de histórias conceptuais [...]. Na cartografia das minhas estantes, estes livros funcionam como pirâmides do espírito. Eles são testemunhas monumentais de uma época das ciências humanas que se aproxima do fim [...]» (cf. H. U. Gumbrecht, *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, pp. 7-37).

enquanto recurso transitório para a hierarquização diferenciadora do campo letrado; (b) a condição instável do poeta, dividido entre o mecenato, a folha volante e a pulsão progressivamente individualista da escrita, a caminho da sua própria mitologia criadora; (c) a negociação entre o prestígio diferenciador da norma e a pressão da empiria emergente, resultando na dignificação do efémero e correspondente debilitação do edifício transcendental anterior; (d) a instrumentalização da dicção clássica, posta ao serviço de uma poesia do interdito que experimenta as novas fronteiras expressivas, num poeta que assim resiste e desafia a privatização da sua voz. Para uma maior clareza da exposição, cada um destes argumentos será sumariamente apresentado no início de cada capítulo.

Contudo, a estruturação deste trabalho em quatro versões assume de modo claro o carácter fundamentalmente irreconciliável do verso produzido neste período. Não é possível conduzir o arquivo em causa a uma qualquer unidade sem trair a diversidade da escrita. Isto implica negociar a tirania das leituras “estilísticas” que tendem a dominar o discurso proposto pela história da literatura, em si mesma uma criatura muito devedora das discriminações poetológicas condicionadas pelo romantismo, como sabemos<sup>10</sup>. Esta é, enfim, ainda uma forma de inscrever o arquivo poético no seu próprio tempo, mas também um modo de o tornar citável, arrefecendo a sua formatação apriorística, insistindo portanto na disposição para citar, em primeiro lugar, a sua extensão e o processo inteiro da sua própria diferenciação epocológica (cf. Benjamin, 1992: 158).

Importa assinalar que se propõe aqui uma leitura transversal da produção poética deste período e não um trabalho monográfico, centrado num autor ou numa obra em concreto. Isto significa, por um lado, que não se percorrerá todo e qualquer verso produzido por cada um dos autores e, por outro, que apenas serão consideradas

---

<sup>10</sup> A sobrevivência desta concepção absolutamente refractária do poético é tal que a podemos reencontrar em críticos aparentemente tão díspares como Theodor Adorno e Paul de Man, seja na oposição entre a «palavra inviolada» do poético e a linguagem alienante do quotidiano (cf. Adorno, 2003), seja no modo como de Man inverte (retoricamente) o ónus da prova fenomenológica devida à ontologia do poético: «[T]he lyric depends entirely for its existence on the denial of phenomenality as the surest means to recover what it denies» (de Man, 1984: 259). No segundo capítulo revisitarei brevemente as questões relacionadas com a história literária e o quadro periodológico tradicionalmente convocado em estudos sobre o século XVIII.

as autorias e os textos pedidos pela exposição argumentada de cada uma das quatro versões da metromania. De entre as dezenas de poetas e versificadores serão sobretudo convocados Arcades da primeira geração (mormente Correia Garção, Cruz e Silva e Reis Quita, com remissão ocasional aos autores da Arcádia Ultramarina), Nicolau Tolentino, Anastácio da Cunha, Bocage e Filinto Elísio. Sobre a representatividade desta primeira selecção, vale a pena adiantar que não se assume como *corpus* fechado, uma vez que outras autorias serão ocasionalmente mobilizadas, incluindo a Marquesa de Alorna, o Abade de Jazente, António Joaquim de Carvalho, João Xavier de Matos, entre outros. Sobre inclusões e exclusões, importa acrescentar que a decisão de perspectivar esta escrita em verso sob o signo da poesia e da metromania é também uma forma de acolher e lidar com a redundância que muito visivelmente agrega autorias e poéticas neste período. Assinalar esta «boca redundante», para usar uma expressão de Filinto<sup>11</sup>, produziu obviamente efeitos no que diz respeito ao lugar destes autores na história literária, aspecto que retomarei no capítulo segundo, em secção sobre a questão dos *minores* em Setecentos. A redundância em causa, não é demais lembrá-lo, é ainda parte do mimetismo epistémico que contamina fortemente todo este período. Esta condição histórica inclui a consideração crítica da ascendência retórico-expressiva da época clássica, bem como a sobrevivência e transfiguração da sua tópica, com consequências inegáveis na totalidade da produção poética em causa.

Além dos textos que tradicionalmente integram as obras completas de autores singulares e das escassas antologias dedicadas a este período, refira-se que o círculo textual setecentista tem vindo a sofrer nos últimos anos actualizações e extensões de vária ordem, sustentados por trabalhos de diversos investigadores (cf. Borrhalho, 1995 e 1999; Moreira, 2000; Topa, 2000, 2000a, 2001 e 2001a) e por programas editoriais de natureza institucional como a série “Obras Clássicas da Literatura Portuguesa”, patrocinada pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, responsável pela

---

<sup>11</sup> A expressão surge numa composição intitulada “Desengano aos Poetas”, que abre desta forma o aviso contra a severidade dos críticos fleumáticos: «Quando a veia lhe inflama / Profético furor, altissonante, / E aos borbotões derrama / Maravilhas da boca redundante / Mal divinha o Coitado, / que um Crítico fleumático, se embica / No termo aventurado [...]» (Elísio, 1998-2001, IV: 176).

reedição de autores do século XVIII há muito esgotados ou necessitados de actualização crítica e editorial (cf. Cunha, 2001-2006 e Bingre, 2000-2006).

## II

O presente trabalho estrutura-se em duas partes principais, num total de seis capítulos, cada um antecedido de uma breve exposição do argumento a desenvolver. A Primeira Parte contém dois capítulos: um primeiro trata de operacionalizar o aparato crítico, conduzindo-o ao princípio da *inscrição*; o segundo avança com o que designarei por modos de apercepção. A Segunda Parte é constituída pelas quatro inscrições da metromania, nos termos do arquivo acima definido. No entanto, a primeira parte recorre também a alguns textos para problematizar e antecipar os contextos da segunda. A noção de contexto tem sido tradicionalmente responsável pela criação de “efeitos de real” em torno dos assuntos investigados. O uso pacificado do contexto garante aos objectos contextualizados um fundo homogéneo sobre o qual assenta uma retórica certificadora. A homogeneização contextual tem, pois, consequências no plano interpretativo, ao enquadrar os textos em modelos descritivos, argumentativos ou narrativos necessariamente condizentes com as possibilidades contextuais previamente definidas. No caso presente, pretendeu-se certa resistência a este tipo de unificação prévia, facto que marcou também os movimentos contextuais propostos na Primeira Parte.

Cada um dos capítulos conceptualiza o contexto de modos diversos e ocasionalmente serão, inclusive, usados textos particulares, para a produção de inferências contextuais pluralizadas, sugerindo alguma reversibilidade indiciária entre textos e contextos: o geral compreende o particular, mas a espessura do particular ilumina também o geral. O facto de os contextos interagirem com as práticas abre caminho a um entendimento mais fluido da realidade cultural, já que o próprio conceito de cultura (e de poesia) é assim desinvestido de uma autoridade contextual de tipo monolítico. Este entendimento permite desenvolver as diversas versões da poesia e da



metromania, e ainda discernir com maior propriedade os diversos planos que constituem a imagem da cultura e da poesia da segunda metade de Setecentos.

A percepção da complexidade das redes culturais é particularmente visível em épocas de maior turbulência, como é o caso de um período que acolheu, no âmbito político-social, o consulado do Marquês de Pombal, a chamada Viradeira<sup>12</sup>, após a morte de D. José I e as Invasões Francesas. Os momentos de crise acentuam a constituição múltipla, autónoma e até mesmo conflitual dos diversos operadores contextuais. Nestas ocasiões, os objectos culturais são alvo de uma espécie de compressão semiótica, em virtude da sua coacção referencial. As quatro versões que aqui se propõem articulam-se exactamente com um quadro contextual complexo, nem sempre convergente nas suas diversas partes. Considere-se, por exemplo, o devir da racionalidade das Luzes em Portugal, sujeito a restrições e amplificações de vária ordem, por força da sua sujeição a diversas mediações e apropriações sócio-culturais (cf. Araújo, 2003: 16-17). Podemos então afirmar que em Setecentos se intensifica dramaticamente o cruzamento de temporalidades divergentes, a ponto de o *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), de Luís António Verney, antecipar em mais de uma década a publicação serôdia do *Postilhão de Apolo* (1761), o segundo maior cancionero do barroco português, organizado por José Ângelo Moraes.

Pelas razões acima expostas, não se ensaia aqui a reconstituição das letras em toda a sua latitude, no período que medeia entre 1750 e 1820. A opção seguida foi de facto a de seleccionar um conjunto delimitado de textos poéticos cuja leitura crítica, em regime frequentemente intensivo, pudesse conferir pertinência e orgânica ao momento e à textualidade sob escrutínio; sem a submeter em demasia às totalizações panorâmicas, com toda a sorte de elaborações tipológicas, nas quais o grau de simplificação vai a par da pulsão narrativa posta na reconstrução do passado. O

---

<sup>12</sup> O devir da cultura no período da Viradeira, por exemplo, é justamente um aspecto que tem a ganhar com uma leitura aberta à complexidade e à ambivalência de um tempo que a historiografia tradicional rapidamente rotulou como reaccionário. A turbulência da passagem, como veremos adiante, traduziu-se também numa vulgarização do material escrito. Por esta altura, a circulação da letra agrega funções estéticas e instrumentais de natureza muito diversa, variando entre a carta erudita e o panfleto sarcástico (cf. Brito, 1990; Pimenta, 1982 e Santos, 1991).

controlo da escala foi, por isso, uma opção metodológica que marcou a composição do trabalho.

Sendo o texto matéria capaz de instituir um universo suficientemente autónomo para desencadear o processo interpretativo, a questão da autoria ou do nome desempenha igualmente um papel nas leituras efectuadas. O nome tem um passado ilustre nos estudos literários, pois entre a biografia e a vulgarização editorial da vida e obra, a história literária manteve-se durante décadas como uma disciplina consumida por estratégias narrativas de índole prosopográfica. Recriar a figura do escritor, até aos mais ínfimos pormenores da sua pessoa, eis o paradigma crítico que, pelo menos desde 1919, o século passado denunciou repetidamente<sup>13</sup>. E se a nomeação do autor não é condição absoluta para o exercício da interpretação – a autoria é um atributo relativamente moderno, apenas convertido em lei quando a propriedade literária sintonizou historicamente com a propriedade do capital simbólico e material<sup>14</sup>– o nome é passível de um uso benigno, por vezes até com vantagens consideráveis. A detenção numa determinada autoria possibilita a activação de uma série de sobreposições textuais, com grande produtividade hermenêutica<sup>15</sup>. No plano do discurso, estas

---

<sup>13</sup> Este é o ano em que Roman Jakobson elabora a célebre comparação entre a metodologia da tradicional história da literatura e o carácter indiscriminado da investigação policial à casa do suspeito: «Pourtant, jusqu'à maintenant, les historiens de la littérature ressemblaient plutôt à cette police qui, se proposant d'arrêter quelqu'un, saisirait à tout hasard tout ce qu'elle trouverait dans la maison, de même que les gens qui passent dans la rue. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout: vie personnelle, psychologie, politique, philosophie.» (Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 16).

<sup>14</sup> Como os medievalistas têm demonstrado sobejamente, a certeza da autoria não bloqueia a prática da leitura e da interpretação, muito menos é condição para a circulação do texto e consequente submissão a usos e práticas. A diversificação e o enorme incremento na circulação da matéria escrita em finais do século XVIII coincidem com uma disputa emergente pelo espaço público, a qual vinha dramatizar em termos inéditos a questão da autoria. Sobre a afirmação pública de uma cultura panfletária em finais do século, momento anterior à fabricação autoral que só o romantismo afirmará plenamente, leia-se o volume de José Augusto dos Santos Alves, *A Opinião Pública em Portugal (1780-1820)*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa, 2000.

<sup>15</sup> O refluxo biográfico tem também ocupado lugar de relevo no debate historiográfico das últimas décadas. A desvalorização académica da história quantitativa e serial (ou a sua inadequação para apreender questões de linguagem e de representação) tem dado origem a projectos que revalorizam uma escala mais próxima do sujeito. Livros como *Il formagio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, de Carlo Ginzburg (Turim, Einaudi, 1976) ou *Le retour de Martin Guerre*, de Natalie Zemon Davis (Paris, R. Laffont, 1983) distinguem-se por um tratamento narrativo e prosopográfico dos elementos de prova. Para Ginzburg, o nome surge precisamente no contexto de uma pragmática documental relacionada com a restrição do campo da análise: «Mas se o âmbito da investigação for suficientemente circunscrito, as séries documentais podem até

sobreposições potenciam a leitura de cada texto individualmente, além de permitirem inferências críticas de diversa ordem. No caso presente, a questão da autoria foi evidentemente sujeita a um uso mais restritivo nos textos sobre os quais persistem dúvidas, como foi o caso de algumas obscenidades atribuídas à pena de Bocage ou à disputa que persiste quanto à autoria de “A Voz da Razão”, ainda hoje entendido como um possível apócrifo de Anastácio da Cunha (cf. Cunha, 2001-06, II: 338-357). A persistência de indefinições pontuais quanto à autoria de tal arquivo – recordemos o carácter controverso de alguns textos atribuídos a Bocage ou a José Anastácio da Cunha, por exemplo - não é por si só um factor passível de bloquear o exercício da leitura e da interpretação; a história literária colecciona desde há séculos obras anónimas, com grande impacto crítico.

Como vem sendo dito, em lugar de uma leitura extensiva, proponho um exercício focado num conjunto determinado de textos e de autores. Por este motivo, cada um dos quatro capítulos da Segunda Parte investe num *corpus* central, embora sejam efectuadas incursões e inferências contextuais com relativa frequência. As quatro versões sugerem territórios conceptuais que se desejam pertinentes para a compreensão do devir poético e cultural deste período, incluindo as questões do sujeito, do sensível, do efémero, do experiencial ou do interdito. Isto significa que lhes reconheço determinada representatividade crítica, pelo facto de configurarem um espaço privilegiado para a apreciação do devir das *letras* em trânsito *literário* (cf. secção intitulada “O nome da literatura”, Cap. 2) e porque sustentam discursos contíguos ao próprio processo de constituição do sentido.

A opção por uma abordagem da poesia da segunda metade de Setecentos com um forte pendor culturalista resultou também da especificidade do *corpus* seleccionado, tendo ainda a vantagem de contornar algumas das armadilhas inerentes a uma periodização estritamente literária, frequentemente contaminada pelo ascendente estilístico da Europa do Norte. Pela sua elasticidade temática, a activação contínua de

---

sobrepôr-se no tempo e no espaço de modo a permitir-nos encontrar o mesmo indivíduo ou grupos de indivíduos em contextos sociais diversos. O fio de Ariadne que guia o investigador no labirinto documental é aquilo que distingue um indivíduo de um outro em todas as sociedades conhecidas: o nome.» (cf. “O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico”, in: Ginzburg, 1989, pp. 173-174).

certos territórios conceptuais sintoniza a leitura com os textos, ao permitir um tipo de mobilidade crítica que me pareceu mais consentânea com a realidade das letras setecentistas. Se a teoria tem o dever de adiantar à crítica um vocabulário que permita a expressão daquilo que o acto simbólico «tem a dizer sobre ele mesmo» (cf. Geertz, 1989: 38)<sup>16</sup>, então pode afirmar-se que a família conceptual que norteia as quatro versões da metromania possibilitam a expressão da localidade da poesia lusitana, incluindo obviamente a sua componente formal e linguística. Trata-se simplesmente de começar por enunciados de banda larga, para se chegar ao conjunto de especificações complexas que caracterizam a realidade de cada um dos casos analisados.

A apropriação crítica de tais conceitos permite ainda a reconstrução de uma dinâmica histórica e cultural que se manifestou de modo diverso em relação a outros espaços nacionais. O universalismo iluminista que atraiu os intelectuais portugueses teve de negociar a conjuntura local que condicionou a sua acção política e cultural. A opção que seguimos implica o abrandamento, não exactamente a suspensão, de uma modalidade verticalizada de inquérito cultural, apenas centrada no tradicional desfile de nomes e de obras. Em vez disso, adopta-se uma perspectiva que, sem menosprezar a componente cronológica, tem a vantagem de forçar uma maior espacialização da leitura, recorrendo para o efeito a leituras intensivas e à convocação de sincronias vizinhas do território literário.

A vinculação culturalista que este trabalho possa manifestar solicita entretanto um esclarecimento adicional, por duas razões. Por um lado, devido às suas afinidades com o programa nacional e identitário que vinha já do historicismo literário de recorte tradicional. Por outro lado, pelas afinidades com o contextualismo que tem vindo a dominar a disposição estritamente culturalista nos departamentos de teoria e de literatura ao longo das últimas décadas. Sempre que os Estudos Culturais, por exemplo,

---

<sup>16</sup> Ainda assim, convém ter em conta as dificuldades em efectuar um compromisso entre a leitura dos textos pertencentes a uma determinada cultura - exercício que implica a aceitação dos seus contextos constitutivos -, e a investigação destes mesmos mecanismos. Insistindo na percepção diferenciadora entre ambas as tarefas, Gumbrecht afirma o seguinte: «É preciso, contudo, perceber a impossibilidade de combinar num *mesmo e único* movimento intelectual o objectivo hermenêutico elementar de familiarizar-se preliminarmente com uma cultura e o objectivo analítico de reduzi-la às técnicas e condições que constituem os seus significados» (Gumbrecht, 1998: 171).

dão prioridade às questões político-representativas acabam por sobrevalorizar uma concepção mimética do literário e secundarizar os aspectos formais e linguísticos que o Estruturalismo havia inflacionado na década de sessenta e setenta. O modo como as indagações historicistas e culturalistas vêm concebendo a representação, a identidade ou a nacionalidade tem sido interpretado como um programa crítico condenado às armadilhas miméticas de um saber arquivístico, orientado para a descrição positiva de experiências e para a tipificação de discursos. A vontade de agir no campo político tem feito com que a aferição do literário pelo crivo cultural tenha menosprezado a auto-reflexividade da linguagem, o débito formal do discurso literário, a ambiguidade semântica ou a estruturação retórica da textualidade literária.

Ora, o programa de leitura que aqui se pretende activar não propõe a troca da mimese pelo signo, antes insiste na articulação das questões formais com territórios conceptuais particularmente dramatizados nas letras deste período, incluindo as questões de identidade e de classe próximas da tradição culturalista. É justamente aqui que o estado emergente de uma cultura expõe os seus mecanismos de *inscrição*, assegurando uma disponibilidade fundamental para repensar a componente formal e linguística contida na materialidade mais vulgar. Se este foi um momento crítico na ontologização moderna do literário, assinala também a sua contingência, bem presente na dissolução contemporânea da literatura, confrontada com a concorrência dos estimulantes da imaginação que o multimédia oferece a preços baixos e com compensação imediata.

### III

Uma nota final sobre a transcrição dos textos citados no presente trabalho. É conhecida a instabilidade da ortografia ao longo deste período, facto que os próprios contemporâneos não deixaram de assinalar e de lamentar repetidamente. O debate sobre a normalização da língua atravessou todo o século XVIII, desde a *Ortografia* (1734) de Madureira Feijó até à *Gramática* (1822) de Jerónimo Soares Barbosa, passando pela

«utopia fonetizante» que acompanhou o intuito reformador contido nas propostas linguísticas de Luís António Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar* (1746)<sup>16</sup>. A instabilidade do registo escrito era manifestamente adversa à escolarização das línguas vernaculares que então se afirmam como línguas de ciência e de cultura<sup>17</sup>.

Estas dificuldades percorrem o século e ainda no primeiro número do *Jornal Enciclopédico*, um dos principais órgãos do enciclopedismo lusitano, já em 1779, se fazia o balanço desta situação particularmente crítica da língua portuguesa. Num quadro caracterizado por práticas diversas, «sem que tenhamos regra, ou autoridade, que nos guie nesta matéria», pedem-se institutos de regulação normativa:

«Esta é uma razão entre as muitas que temos para desejar o estabelecimento d'uma sociedade literária, que tenha autoridade de decidir nestas matérias.

Tal sociedade seria igualmente necessária para decidir a Ortografia de que devemos usar e evitar a variedade com que hoje s'escreve. Há alguns anos, que se introduziu entre um pequeno número de pessoas o omitir na escritura as letras, que não soam na pronunção. Clamaram outros contra esta inovação na Ortografia recebida: alegaram que ela privava as palavras dos finais da sua derivação, e que os antigos por alguma razão tinham feito uso das letras, que agora nos parecem supérfluas.

Não julgamos porém que estes argumentos sejam de muito valor. Não são as letras necessárias para indicar a derivação das palavras: que se escrevera *apetite* com p, ou com dois, omem com h, ou sem ele, sempre se conhecia que estas palavras se derivam (...).»

(*Jornal Enciclopédico*, 1779, p. 101)

---

<sup>16</sup> Cf. Maria Filomena Gonçalves, «Singularidades Verneyanas: a normalização da língua portuguesa no 'Verdadeiro Método de Estudar'», in: Maria L. M. Borralho et al., *Luís António Verney. Percursos para um Verdadeiro Método de Estudar*, Sep. da Revista *Anais da Universidade de Évora*, 2005, Nº 13-14, pp. 41-77. A autora revisita neste ensaio a política linguística de Verney, acentuando especialmente o esforço de legitimação da língua materna e o propósito emancipador que o sustentou, a bem da construção da República das Letras. A autora dedicou ainda um estudo importante à questão da norma no volume intitulado *As Ideias Ortográficas em Portugal: de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)* (Lisboa, FCG-FCT, 2003). Rita Marquilhas procedeu a uma análise das práticas ortográficas setecentistas no estudo *Norma Gráfica Setecentista. Do Autógrafo ao Impresso* (Lisboa, INIC, 1991).

<sup>17</sup> Justino Pereira Magalhães ratifica esta variação num estudo sobre a escolarização e a alfabetização em Portugal: «Não há contudo uma efectiva normalização gráfica, nem antes, nem após o intenso movimento cultural do século XVIII, como também não deixará de permanecer uma certa arbitrariedade conceptual nas práticas da linguagem [...]. Não se comprova a existência no português literário de uma norma ortográfica generalizada mesmo a partir do início do século XVIII» (in: *Ler e Escrever no Mundo Rural do Antigo Regime*, Universidade do Minho, Instituto de Educação, 1994, p. 168).

No entanto, cerca de quatro décadas mais tarde, em 1817, Francisco Solano Constâncio, revisor das *Obras* de Filinto Elísio e amigo pessoal do autor, ainda se referia a esta dificuldade de modo especialmente eloquente. No “Aviso ao Leitor”, escrito para a edição de 1817-1819, garantia que o seu trabalho teria sido boicotado por certas «anomalias de ortografia», umas causadas por edições prévias impressas em diversos tempos, outras motivadas pela «penúria» e os acasos do próprio processo de impressão. Contudo, apesar do esforço posto na ordenação do legado de tão prolífico amigo, a causa das anomalias remanescentes era ainda contemporânea de quem escrevia nesse ano, por falta de um «sistema universalmente reconhecido»:

«Se ainda resta alguma diferença no modo de escrever e acentuar as palavras, isso se deve imputar em grande parte à falta de um sistema universalmente reconhecido de Ortografia Portuguesa, e de uma Prosódia da língua: e por efeito da lastimosa negligência da nossa Academia e dos nossos escritores neste particular, também se deve atribuir a não ter o autor adoptado uma regra fixa e uniforme de Ortografia e de acentos.»

(in: Elísio, 1998-2001, I: 17)

As consequências das observações do *Jornal Enciclopédico* e do editor Francisco Solano Constâncio são visíveis não só nos textos poéticos, mas também na tratadística retórica e poetológica de Setecentos. Para o que aqui importa, tratando este trabalho sobretudo de autores que nos últimos anos beneficiaram de reedições, respeitarei naturalmente os critérios adoptados pelos editores, ainda que esses critérios tenham sido algo diversos entre si, como se percebe, por exemplo, entre a opção mais conservadora posta na reedição das obras de Filinto Elísio ou a actualização mais decidida verificada nas últimas edições das obras de Bocage, Cruz e Silva ou José Anastácio da Cunha. O importante conjunto de reedições de autores setecentistas permitiu finalmente inverter uma curiosa situação de “desigualdade ortográfica”, pois ao longo de décadas habituámo-nos a conviver com a reprodução actualizada dos quinhentistas, cuja fortuna editorial foi desde cedo sustentada pelo lugar canónico que vinham ocupando no sistema escolar e universitário.

Nos casos em que tiver de recorrer a edições mais antigas, procederei à actualização sistemática da pontuação e da ortografia, com as reservas que o texto poético pede quanto a alterações com incidência na métrica ou na fonética. Este mesmo critério foi adoptado na citação de tratados de Poética e de Retórica, francamente deficitários no que diz respeito a reedições.





## **PRIMEIRA PARTE**



## 1 – Literatura, teoria e cultura

### Argumento

O debate cada vez menos enfático em torno dos estudos literários tem sido acompanhado por uma crescente indiferenciação teórica. A afluência contemporânea de discursos e de metadiscursos parece inviabilizar qualquer abordagem sumária da aparelhagem conceptual actualmente em uso nos diversos departamentos de Letras ou de Ciências Humanas e Sociais. O que aqui se propõe não é exactamente uma cartografia instantânea de um território tão minado como o dos pronunciamentos teórico-literários das últimas décadas. O propósito é bem mais restrito: este capítulo pretende sobretudo produzir um conjunto de inferências críticas consideradas relevantes para o curso das leituras a fazer nos próximos capítulos. As inferências em causa serão produzidas a partir do comentário da passagem paradigmática do campo da literatura, o referente tradicional dos estudos literários, para o terreno da cultura, um termo que no contexto da viragem culturalista (entretanto já em fase de balanço) tem sido mobilizado para explicar quase tudo o que se move nos arredores do horizonte académico. Mas a referência ao trânsito da literatura para a cultura interessa, antes de mais, pelo facto de este *cultural turn*<sup>18</sup> potenciar uma configuração, a partir da qual

---

<sup>18</sup> O conceito tem já tradição crítica, sucedendo ao *linguistic turn* associado ao projecto estruturalista dos anos sessenta e setenta. A deriva culturalista passou já a fase de expansão, organizada a partir das suas raízes anglófonas. Hoje é já objecto de acentuada normalização crítica, através da edição de uma série de monografias e de publicações periódicas, as quais assumem nominalmente esta passagem, em vários espaços nacionais. Fredric Jameson, um dos nomes que mais intensamente vem ordenando as incidências do capitalismo tardio no campo cultural, chamou explicitamente a uma das suas últimas colectâneas *The Cultural Turn*

pretendo investir a crítica (enquanto *inscrição*) com as propriedades (pós)teóricas e (pós)culturalistas que constituem o legado mais consequente dos diversos debates ocorridos nas últimas décadas. Isto significa igualmente que a teoria se tem vindo a disponibilizar como capital académico para apropriações cada vez mais divergentes, inclusive para empreendimentos algo regressivos, por exemplo, quando a deriva cultural se reaproximou de protocolos interpretativos de teor impressionista ou biográfico. A tematização da viragem culturalista, beneficiando já de certo distanciamento crítico, permite expor de modo particularmente visível alguns aspectos importantes para o estudo da época e da textualidade a debater nas páginas que se seguem. Refiram-se a aspectos como a apropriação mimético-identitária dos textos, o problema das interpretações referenciais e a complexidade de uma argumentação em torno do valor literário. Além de enfatizar a divergência entre as leituras formalistas e anti-formalistas, duas formas de perspectivar o literário que a crítica tem vindo a apresentar de modo excessivamente dual, este conjunto de questões é diversamente solicitado pela textualidade de Setecentos e pelo lugar que esta (não) ocupa na História da Literatura Portuguesa. As letras deste período foram marcadas por uma forte codificação estilística e retórica, mas também pela aparição autoral, por desígnios celebratórios, didácticos ou polemistas que convém ter em conta. Por esta razão, o programa crítico a convocar deverá ser capaz de fazer a mediação entre interpretações retoricistas e interpretações contextualistas, entre modalidades de leitura demasiado

---

(London/New York, Verso, 1998). A Nova História Cultural expôs num manual recente as consequências e o futuro próximo do alinhamento interdisciplinar do culturalismo (cf. Victoria E. Bonnel e Lynn Hunt, eds., *Beyond the Cultural Turn*, Berkeley, University of California Press, 1999). Sustentando o carácter transnacional desta viragem, ainda no ano de 2001 nasceu no espaço germânico uma revista intitulada *KulturPoetik*, pela mão da editora Vandenhoeck&Ruprecht. O primeiro número abria com um editorial que assume a abordagem culturalista a ponto de caucionar o projecto de uma “poética da cultura”, em tempos defendido por Stephen Greenblatt no âmbito do New Historicism (cf. Veese, 1989: 1-14). A filiação anglófona da «kulturele Wende» é demonstrada por alguns dos títulos publicados recentemente no espaço de língua alemã (cf. Musner, Lutz et. al., *Cultural Turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*, Wien, Verlag Turia-Kant, 2001). A viragem cultural sintonizou também de um modo eficaz com espaços e nacionalidades atravessadas por identidades múltiplas e por discursos contra-hegemónicos, como é o caso da América Latina. No Brasil, por exemplo, Eneida Maria de Souza publicou um volume intitulado *Crítica Cult*, exactamente comprometido com o que diz ser a «dicção mista» da abordagem cultural (cf. Eneida Maria de Souza, *Crítica Cult*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002).

entrincheiradas na auto-referencialidade da linguagem, como as praticadas pelo imanentismo crítico de tipo jakobsoniano, e a adoção de um contextualismo linear.

Uma afirmação eloquente de José Guilherme Merquior explicita o regime de leitura que se deseja implicar no período em causa. Ao comentar o projecto estruturalista de Lévi-Strauss, num pequeno volume monográfico, este notável crítico brasileiro lembrava que a «mimese tem de passar pelo signo»<sup>19</sup> (itálico meu). Pretendo igualmente trocar qualquer facciosismo crítico pela reversibilidade desta passagem. Desta forma, (a) não se elide o vínculo mimético e identitário da escrita de Setecentos, pois essa sua vinculação foi contígua à intensificação e/ou instrumentalização dos usos sociais das letras neste período; e (b) consideram-se também os aspectos linguísticos e formais, próprios de uma época que assistiu à revivescência da retórica clássica e à codificação da expressão poético-literária. O próprio facto de aquilo a que chamamos literatura não possuir (nem sequer no incipiente discurso crítico de então) a autonomia estética que a modernidade lhe reconheceu, emergindo no conjunto da matéria escrita sob diversas configurações e intensidades, coloca a gestão crítica da relação entre a mimese e o signo em três planos sucessivos:

- a) No âmbito da inflação teórica ocorrida nas décadas de sessenta e setenta, quando a fundamentação linguística e estrutural de parte da crítica reprimiu a apetência fundacional da teoria para integrar questões de natureza interdisciplinar, cultural e não-literária;
- b) No plano da textualização da cultura e da culturalização da literatura, centrada nas décadas de oitenta e de noventa, período que inflaciona a autoridade

---

<sup>19</sup> A afirmação foi produzida ao comentar enfaticamente as implicações estéticas da obra de Lévi-Strauss, justamente num tempo em que o Estruturalismo parecia impor a linguagem sobre todas as coisas. As reservas de Merquior em relação a este radicalismo estruturante são prontamente argumentadas a partir dos próprios textos fundadores: «É por isso que a estética lévi-straussiana coloca resolutamente a arte “à mi-chemin entre l’object et le langage”: nela a obra combina intimamente a abertura sobre o sentido do universo à mais ciumenta afirmação de seu próprio modo de ser. Já que, com efeito, o grande perigo para a arte é duplo: é, ao mesmo tempo de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado. Traíndo a natureza do signo à força de querer reproduzir o mundo, esquecendo o objecto numa praga igualmente artificial sobre o conjunto de seus signos, a obra de arte comprometeria sua riqueza semântica e sua solidez arquitetural. Para a nova estética, a preocupação pelo sentido e pela forma não se excluem: elas se implicam mutuamente. A mimese passa pelo signo» (Merquior, 1975: 42).

referencial e identitária dos textos literários, à custa de uma acentuada restrição formal;

- c) No âmbito de um regime de leitura intensiva, duplamente informada pelos trabalhos da teoria e do culturalismo, que sumariamente confirmarei como o legado mais enfático das guerras em torno da crítica ao longo das últimas décadas.

Após uma breve passagem pelas questões levantadas em cada uma das alíneas, assumirei a crítica como *inscrição*, desde logo, inscrição da textualidade na temporalidade, inscrição da metromania no círculo contextual setecentista e ainda inscrição da poesia no processo de liricização da Poesia e não apenas no regime literário pós-romântico. A viabilidade setecentista de uma leitura simultaneamente atenta às questões da mimese e do signo, sendo menos susceptível de reconduzir o discurso ao facciosismo formalista ou ao facciosismo culturalista, é criticamente potenciada pela referida conexão entre o capital cultural<sup>20</sup> e o capital social. A pluralidade das letras e a contiguidade que se estabelece entre o que poderemos chamar o arquivo real e o arquivo ficcional no século XVIII, constituem marcas epocológicas que têm consequências sérias no plano do discurso crítico. Ainda quando explicitamente assume a sublimação pastoril, o verso árcade solicita uma leitura que é constantemente atraída para territórios referenciais que transcendem a matéria que a constitui enquanto linguagem ou ficção. Deste modo, o desafio que a textualidade de Setecentos lança ao leitor contemporâneo passa menos pela imposição de uma crítica autoritária, indexada a um conceito moderno e/ou estritamente autotélico de literatura, do que pela abertura a uma crítica disponível para a *inscrição* do teor compósito das letras da época em causa.

---

<sup>20</sup> O conceito de “capital cultural” originou-se na sociologia de Bourdieu, particularmente nos seus trabalhos dedicados às estratégias de distinção cultural (cf. Bourdieu, 1991). Ensaios como os de Guillory (1993) e de John Frow (1995) contribuíram a seu tempo para a sua divulgação e consagração teórico-crítica.

## ***Examinatio: a teoria como programa***

No campo dos estudos literários, considerando o amplexo temporal que medeia entre o paradigma filológico-literário e o paradigma culturalista, as décadas de sessenta e de setenta do século passado surgem-nos marcadas pela dramatização da teoria, o agente provocador nas negociações críticas mais recentes entre a literatura e a cultura. Colocando a questão em termos narrativos, enquanto objecto de estudo, a literatura começou por ser alvo de um investimento crítico no seio de uma comunidade relativamente consensual quanto à natureza e ao valor do literário. A constituição do moderno conceito de literatura - cf. secção “O nome da literatura”, no cap. 2 - acompanhou a sua inscrição simultânea num trajecto estético relacionado com a re-conceptualização iluminista dos saberes, em contiguidade com a autonomização do literário enquanto pulsão contrafactual<sup>21</sup>, e ainda num trajecto sócio-cultural progressivamente identificado com a expansão de classes burguesas, justamente até à consumação do Estado-Nação<sup>22</sup>. No âmbito da construção e publicitação das nacionalidades modernas, a literatura constitui um repositório patrimonial e linguístico que credita simbolicamente a sociedade (*Gesellschaft*) liberal-burguesa com um capital

---

<sup>21</sup> Neste contexto, a *Crítica da Faculdade do Juízo* de I. Kant constitui uma das tentativas fundadoras para resolver, por via da experiência estética, a separação entre o conhecimento racional e o universo contingente das sensações. Mas a dificuldade de uma reconciliação no território do belo seria enfatizada logo no próprio texto kantiano, pois a especulação em torno do carácter inapreensível do *sublime* acaba por correr paralelo à constituição histórica de um «discurso potencialmente infinito sobre a própria literatura», mais ainda quando as poéticas do *génio* radicalizam o processo moderno de subjectivação e autonomização do estético (cf. Gumbrecht, 1998: 97).

<sup>22</sup> Entre os inúmeros estudos que desde há cerca de duas décadas vêm refazendo este trajecto histórico e conceptual, em diversos contextos nacionais, deve ter-se em conta, além da síntese maior de John Guillory (cf. Guillory, 1993: 55-82), os trabalhos fundadores da crítica marxista e de autores como Pierre Bourdieu e Etienne Balibar. Num célebre ensaio que este último crítico publicou em 1974, juntamente com Pierre Macherey, a literatura da modernidade surge-nos já como uma história de «efeitos literários» articulados com determinadas «práticas sociais», «práticas linguísticas» e «práticas académicas e escolares», progressivamente instituídas e controladas pela nova classe emergente (cf. Macherey et. al., 1978). Entre os estudos dedicados à realidade portuguesa, o volume de Américo Lindeza Diogo e de Osvaldo Manuel Silvestre, intitulado *Rumo ao Português Legítimo* (Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1996), propôs-se reconstituir parte desta narrativa, mormente no plano das práticas linguísticas. Uma leitura desta deriva nacional-burguesa no âmbito do teatro português, partindo do caso de Almeida Garrett, pode ler-se em Oliveira (1999).



cultural que a identifica e une enquanto comunidade (*Gemeinschaft*). No contexto desejavelmente orgânico da nação, tanto o teatro, a literatura, como as demais expressões artísticas encontram nesse território simbólico uma legitimação suficiente, adotada pelos principais institutos de reprodução cultural, como a escola e as universidades. A discussão sobre o não-lugar da literatura na contemporaneidade aciona, pois, um quadro narrativo que solicita simultaneamente a revisão do conceito de comunidade, a revisão do papel hegemônico do literário na criação de universos contingentes e a revisão do próprio conceito de literatura. A depreciação histórica do literário supõe, portanto, uma crise nas condições que anteriormente regulavam a sua existência, incluindo a tradição filológica que havia sustentado a sua ascensão crítica e patrimonial no universo progressivamente diferenciado e instrumentalizado das letras.<sup>23</sup>

A destabilização crítica deste paradigma ocorre, no âmbito estrito dos estudos literários, com a ascensão da teoria, um metadiscurso que viria a pairar como um espectro sobre os departamentos tradicionalmente dedicados ao estudo *da* literatura. A teoria surge na paisagem acadêmica como um discurso fortemente especulativo e autoreflexivo, com uma enorme capacidade capaz de fazer migrar o seu trabalho conceptual em múltiplas direcções. Até então, a filologia determinara as fronteiras da História Literária e os limites do exercício escolar ou profissional da crítica, manifestamente comprometida com as impressões do leitor. A teoria infiltra-se nas práticas de leitura e comentário institucionalizadas no meio literário com o efeito «demoníaco» das matérias perturbadoras (cf. Compagnon, 1998). Quando a instituição literária, formatada por quase dois séculos de trabalho predominantemente filológico, vê ameaçada uma agenda construída sobre o terreno nacionalizado e pacificado das Humanidades, a teoria tornou-se o alvo óbvio de resistência, mais precisamente, de

---

<sup>23</sup> Este descontentamento leva já dezenas de títulos, em geral marcados pela discussão da agonia literária, traduzida na sua presença cada vez mais evanescente na academia e na escola. Em *Literature Lost. Social Agendas and The Corruption of the Humanities* (New Haven & London, Yale University Press, 1997), por exemplo, John M. Ellis dá conta da argumentação dominante, ao atribuir esta restrição literária a uma mutação cultural que resultou no questionamento do lugar das Humanidades num mundo cada vez mais sujeito ao imperativo tecnológico e estritamente performativo do capitalismo tardio.

resistência à dissolução de certa ideia de literatura e de estudos literários<sup>24</sup>. A própria dimensão especulativa que caracteriza o investimento teórico constituía um obstáculo suplementar à sua integração em sede escolar, um contexto mais receptivo a versões estabilizadas, instrumentais ou propriamente identitárias do *corpus* literário. O que na altura motivou a reacção da academia, tanto em contexto americano como europeu, foi precisamente o carácter reflexivo e sistemático que fazia o procedimento teórico divergir das abordagens descritivistas e expressivistas tradicionalmente associadas ao contacto escolar com o texto. O apogeu teórico vivido nos anos sessenta e setenta constitui hoje um percurso que é já passível de reconstituição histórica, não sem aquela dose de nostalgia que Antoine Compagnon atribui a quem tenha assistido ao fim do êxtase teórico ou, o que vai dar ao mesmo, à domesticação escolar do contra-discurso proposto originalmente pela teoria:

«Sous diverses appellations - “nouvelle critique”, “poétique”, “structuralisme”, “sémiologie”, “narratologie” -, elle brillait de tous ses feux. Quiconque a vécu ces années féeriques ne peut s’en souvenir qu’avec nostalgie. Un courant puissant nous emportait tous. En ce temps-là, l’image de l’étude littéraire, soutenue par la théorie, était séduisante, persuasive, triomphante.

Ce n’est plus exactement le cas. La théorie s’est institutionnalisée, elle s’est transformée en méthode, elle est devenue une petite technique pédagogique souvent aussi desséchante que l’explication de texte à laquelle elle s’en prenait alors avec verve»

(Compagnon, 1998: 10-11)

A teoria a que Compagnon se refere não é, contudo, exactamente a teoria que hoje se espalha sobre a mesa dos estudos de teor culturalista. A teoria a que se refere é sobretudo relativa à coisa literária ou, quando muito, a uma epistemologia da literatura

---

<sup>24</sup> Esta resistência institucional não é inteiramente redutível à *Resistência à Teoria*, título do livro que reuniu alguns dos ensaios mais conhecidos de Paul de Man. Neste volume, embora as questões institucionais sejam parte da recepção histórica da teoria literária, a argumentação centra o mecanismo da resistência no acto da leitura, o conceito central do livro. Como aí se afirma, a resistência à teoria é tão-só uma forma de resistência à «linguagem sobre a linguagem», ou seja, uma forma de resistir a um processo de inquirição que arrisque questionar os seus próprios fundamentos. É por este motivo que a missão atribuída pelo autor ao processo da leitura acaba por situar esta última para além de quaisquer consequências institucionais, pois, no limite, até a teoria deve aceitar a sua própria textualização, em virtude do carácter inesgotável e universal do exercício da leitura. Daí também a recolocação territorial (e tipológica) da resistência: «A verdadeira disputa da teoria literária não é com os seus oponentes polémicos mas com as suas próprias suposições e possibilidades metodológicas» (de Man, 1989: 33).

passível de conversão analítica e descritiva. A história desta teoria foi já contada uma e outra vez; dispomos actualmente de um número considerável de estudos, de monografias e de antologias. Foi com base nesta tradição teórica que se constituíram quadros descritivos com largo impacto na formação de gerações de leitores, orientados sobretudo para a compreensão da especificidade do literário. A teoria procurava, em primeiro lugar, responder ainda à pergunta “Qu’est-ce que la littérature?”

Centrada num programa multifacetado de investigação dos procedimentos literários, é sobretudo a teoria da literatura que circula nos departamentos de letras. Antes de a indiferenciação culturalista das décadas de oitenta e de noventa adquirir a sua expressão máxima, a literatura foi persistindo como referência maior do discurso teórico-crítico, à custa do capital simbólico acumulado ao longo de décadas de disciplinarização escolar e nacional. A época da teoria literária tratou, portanto, de prosseguir com os trabalhos relativos à definição da linguagem literária, tarefa que os formalistas russos tinham já colocado no centro do seu projecto teórico, desde o início do século vinte<sup>25</sup>. Roman Jakobson, como é sabido, emprestou-lhe o nome que ficaria como legado e ícone das ambições científicas postas na descrição da literariedade<sup>26</sup>. Pelos anos sessenta e setenta, o *ethos* linguístico-formal é diversamente transposto para os estudos literários. Contudo o demónio desta teoria, a seguir abreviada por A. Compagnon, é hoje na verdade um demónio em vias de mumificação acelerada, como o próprio acaba por reconhecer, justamente na última página do seu volume, quando a exposição da teoria se revela sobretudo compilação e memória do arquivo teórico:

«Réfléchissant à la théorie, la rendant à son contexte, l’historicisant à l’occasion, je me suis intéressé, dira-t-on, au passé, alors que la théorie va de

---

<sup>25</sup> Que no final deste processo aturado de investigação sobre a «literariedade» os formalistas tenham descoberto que a decisão sobre o carácter literário ou não-literário de um texto só poderia ser resolvido cabalmente fora da instância linguística, eis um facto que tende a ser reconhecido com menor frequência (cf. Guillory, 1993: 64).

<sup>26</sup> Recorde-se a célebre definição incluída no ensaio sobre a nova poesia russa que melhor representa o seu compromisso com os formalistas, publicado no ano de 1921: «La poésie c’est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi, l’objet de la science de la littérature n’est pas la littérature mais la littéarité, c’est-à-dire, ce qui fait d’une oeuvre donnée une oeuvre littéraire [...]. Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le *procédé* comme leur “personnage” unique.» (in: Roman Jakobson, in *Huit questions de poésie*, Paris, Seuil, 1977, p. 16-17).

l'avant. Parlant devant des étudiants, dramatisant pour eux les conflits de la théorie et du sens commun, j'ai pu avoir l'impression de me transformer en monument historique. Pourquoi ne pas poursuivre l'enquête jusqu'à nos jours et la rendre ainsi plus actuelle? Peut-être parce que, après 1975, il ne s'est plus rien publié d'intéressant? Ou parce que je n'ai plus rien lu après cette date? Ou parce que je me suis moi-même mis à écrire?»

(Compagnon, 1998: 282)

A depreciação da teoria da literatura, a quem as circunstâncias apenas parecem prometer um destino museológico, deve-se a um movimento de erosão institucional e de depreciação da própria literatura no campo social e académico. As décadas de oitenta e de noventa acabam por confirmar a ascensão da cultura como objecto crítico dominante, sendo a teoria diversamente apropriada pelas incursões culturalistas em ascensão hegemónica. Mas esta aparente sucessão paradigmática esconde uma conexão fundadora entre a teoria e a cultura que importa explicitar. Na verdade, a deriva cultural que as décadas finais do século XX consagram estava já inscrita na transversalidade do programa teórico de formalistas e de estruturalistas, entendido nas suas diversas ramificações disciplinares. Uma tal deriva é sobejamente ilustrada pelo modo como até a narratologia e a semiótica, por exemplo, introduziram no debate em torno das propriedades dos textos literários elementos de prova e de contra-prova colhidos em discursos não-literários. A semiótica trataria com igual proficiência o discurso literário e o discurso publicitário, tal como a narratologia veio a investir sucessivamente na literatura e no cinema, em Proust e em John Ford<sup>27</sup>. O programa teórico apareceu, assim, investido de uma mobilidade crítica que antecipou a despedida do literário por via das aplicações interdisciplinares que marcaram os trabalhos desde esta fase inicial. Tal sucedeu ainda antes de a literatura perder boa parte da sua capacidade de persuasão social. A porta aberta por este tipo de incursões interdisciplinares constituía, note-se, uma saída originada no próprio discurso da teoria,

---

<sup>27</sup> O argumento surgiu num ensaio com o enfático título de «Closing statement: linguistics and poetics», in Thomas Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge MA, MIT Press, 1960, pp. 350-377. Em 1987, Derek Attridge revisitou a argumentação linguística de Jakobson, em «Closing statement: linguistics and poetics in retrospect», in N. Fabb et al. (eds.), *The Linguistics of Writing*, Manchester, Manchester University Press, pp. 15-32.

mais ainda se entendermos a teoria como descendente daquele «género novo» que Richard Rorty associou a formas de pensamento inventadas ao longo de Oitocentos:

«Beginning in the days of Goethe and Macaulay and Carlyle and Emerson, a new kind of writing has developed which is neither the evaluation of the relative merits of literary productions, nor intellectual history, nor moral philosophy, nor social prophecy, but all of these mingled together in a new genre.»<sup>28</sup>

É sob a influência deste género novo<sup>29</sup>, protagonizado por autores como C. Lévi-Strauss, M. Foucault, R. Barthes, ente outros, em territórios que oscilaram entre a antropologia e a linguística, que a teoria se foi desenvolvendo com a disponibilidade transdisciplinar que caracterizará o final de Novecentos. Se juntarmos a este abreviado conglomerado teórico os desenvolvimentos ocorridos na crítica marxista e na psicanálise, a teoria surge-nos nestes anos feéricos como um impressionante *corpus* conceptual, com ambições que depressa extravasaram o campo estrito da literatura. Na verdade, a referência, hoje já vulgarizada, ao *fim* da teoria traduz mais especificamente a impressão de declínio da teoria literária, portanto, o ocaso de uma teoria confinada à dicção introversiva dos departamentos de literatura<sup>30</sup>. O debate sobre o fim da teoria

---

<sup>28</sup> In: *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 66. Esta filiação anglo-saxónica do discurso da teoria é obviamente passível de outras colocações nacionais, mas tem a vantagem de acentuar a resistência disciplinar nascida com a própria teoria.

<sup>29</sup> O desaparego progressivo da teoria relativamente ao lugar canónico da literatura foi objecto das maiores reservas. O percurso de um crítico como Murrey Krieger, tendo partido de algumas das posições fundamentais do *New Criticism* e dos formalistas russos, é exemplar a este respeito. Desde os seus primeiros livros até aos volumes mais recentes, ao longo de quatro décadas, a obra de Krieger pode ler-se como uma mediação complexa, frequentemente paradoxal, entre as posições formalistas, culturalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas. O ímpeto crítico de Krieger tornou-se particularmente enfático em títulos como *Arts on the Level. The Fall of the Elite Object* (Knoxville, University of Tennessee Press, 1981), justamente contra a crescente indistinção entre o literário e o não-literário no discurso teórico-crítico.

<sup>30</sup> Num ensaio recente, sugestivamente intitulado «The literary in theory», Jonathan Culler encerrou um volume colectivo de reflexão sobre o destino da teoria na contemporaneidade notando o esvaziamento literário do panorama teórico (cf. Butler et al., 2000: 273-292). Culler relembra como em 1992, ao escrever o artigo «Literary Theory» para uma edição da *Modern Language Association*, destinado a uma obra intitulada *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, se terá esquecido da teoria propriamente literária, fixando-se em questões tempestivas como as relativas ao género, raça e identidade. A escrita posterior de um pequeno volume sobre teoria literária (cf. Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1997) constituiu, nas suas palavras, um correctivo

subiu de tom exactamente a partir do momento em que a contemporaneidade começou a tirar o tapete à literatura.

Do confronto académico entre a teoria e a literatura não resultou evidentemente uma história passível de um ordenamento linear. O que venho afirmando sobre a disponibilidade interdisciplinar da teoria, desde a sua fase inicial, não invalida que durante décadas o desenvolvimento na teoria tenha sido associado a operações críticas de teor predominantemente formalista e auto-referencial, geralmente relacionadas com a sobrevivência de uma tendência enraizada para a ontologização do literário. Ainda assim, o modo como a comunidade literária perspectivou a teoria viria a ser matizada com o impacto crescente do pós-estruturalismo, especialmente com as obras situadas no âmbito discursivo que medeia entre Jacques Derrida e os autores subsumíveis à Desconstrução. Para as inúmeras apropriações desconstrucionistas de teor mais político - pensemos em Homi Bhabha, em Eve K. Sedgwick ou em Gayatri C. Spivak -, tanto as questões contextuais como as aproximações temáticas mantêm um lugar no processo de leitura. Antes de avançar com algumas deduções relativas ao modo como a indeterminação teórica vigente suspende um triunfo criticamente pacificador de formalistas sobre contextualistas, numa época em que ambos se confrontam com a indiferenciação da literatura, vale a pena sintetizar as consequências da inflação mimética que marcou o culturalismo, contra o modo de inquirição sistemática enfatizada pela teoria e frequentemente à margem da suspeita referencial.

### ***Emendatio: culturalismo e textualização***

O modo como o conceito de cultura mobilizou a agenda académica nas últimas décadas alternou momentos de celebração e de recusa. Com motivações e argumentos diversos, as resistências desencadeadas pela viragem culturalista foram sobretudo protagonizadas por departamentos tradicionalmente centrados no estudo da literatura,

---

necessário, recuperando para a teoria literária as questões relacionadas com a poética, a narratologia e a linguagem.

objecto de um estatuto disciplinar forjado sobre o programa linguístico e nacional da universidade moderna. Apesar de este programa acumular indícios de algum esgotamento, devido ao ímpeto globalizante do capitalismo tardio, o desejo de reconhecimento académico e as pretensões curriculares do culturalismo debateram-se ainda com um obstáculo de teor epistemológico. A ordenação conceptual da cultura tornava-a num objecto demasiado indiferenciado para um investimento crítico consistente, passível de reconhecimento disciplinar. Mais do que isso, a sua emergência na cena académica foi desde cedo marcada pela problematização do quadro disciplinar das ciências sociais e humanas (cf. Rowe, 1998). A disposição culturalista e os seus efeitos nas práticas interpretativas podem aferir-se de forma exemplar mediante uma breve passagem pelo debate assaz prolífico em torno dos chamados Estudos Culturais, uma área que veio a agregar, algo ecumenicamente, diversas orientações críticas na Europa e nos EUA. Mais do que historiar este campo ou o processo conturbado da ascensão académica da cultura, importa sobretudo avaliar o seu posicionamento interpretativo de base e considerar brevemente as utilizações que neste âmbito se têm vindo a fazer dos trabalhos da teoria enunciados no ponto anterior. Considerando a referida afirmação de J. Guilherme Merquior, segundo a qual a mimese passa necessariamente pelo signo, um dos aspectos em que insistiremos passa precisamente pelo modo como os Estudos Culturais, ou as práticas hegemónicas do culturalismo em geral, privilegiaram interpretações que buscaram nas letras evidências mais ou menos directas da empiria identitária, social ou material, reduzindo as questões de linguagem a um ponto dificilmente compatível com as mediações do estético.

A viragem culturalista tem uma filiação assumidamente anglosaxónica, com diferentes versões localizadas nos dois lados do Atlântico<sup>31</sup>. Em contexto britânico,

---

<sup>31</sup> A referência a esta dupla filiação não deve obliterar o imenso capital reflexivo antecedente, produzido pelas várias gerações de intelectuais marxistas. A análise levada a cabo pelos autores da Escola de Frankfurt, apesar das inúmeras diferenças de posicionamento no que diz respeito à cultura popular, à cultura de massas e à própria noção de proletariado enquanto instância teórico-crítica, constitui um território nem sempre devidamente valorizado quando se trata de compreender a agenda dos Estudos Culturais. Ainda assim, no início da década de noventa, as genealogias britânica e americana dos Estudos Culturais eram já alvo das primeiras sínteses académicas (cf. Graeme Turner, *British Cultural Studies. An Introduction*, London, Unwin-Hyman, 1990; Patrick Brantlinger, *Crusoe's Footprints. Cultural Studies in Britain and America*, New York and London, Routledge, 1990). A relação entre os dois espaços tem merecido repetida atenção,

espaço onde este movimento intelectual teve um passado mais linear, os trabalhos fundadores de E. P. Thompson, Raymond Williams, Richard Hoggart e ainda de Stuart Hall e de Dick Hebdige<sup>32</sup>, entre outros, constituíram um legado crítico com largo impacto no curso contemporâneo dos estudos dedicados à sociedade e à cultura. A criação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) em 1964, na Universidade de Birmingham, sucessivamente dirigido por R. Hoggart e por Stuart Hall, constituiu um momento pioneiro de institucionalização dos Estudos Culturais. Tratava-se de um vasto projecto de investigação da cultura, na acepção lata e transversal, que o ensaísmo de R. Williams converteria em moeda corrente. No seu texto seminal, sugestivamente intitulado «Culture is ordinary» (1958), a cultura começa por ser entendida como um espaço comum de práticas, de transacções e de aprendizagens, algo bem diverso da argumentação elitista de autores mais conservadores como Matthew Arnold ou F. R. Leavis, este último seu professor em Cambridge. A cultura tem para Williams uma dimensão holística e constitui um todo que agrega duplamente os modos de vida e as formas mais geniais da criação humana:

«We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life - the common meanings; to mean the arts and learning - the special processes of discovery and creative effort. Some writers reserve the word for one or other of these senses. I insist on both, and on the significance of their conjunction. The questions I ask about our culture are questions about deep personal meanings. Culture is ordinary, in every society and in every mind.»<sup>33</sup>

---

com ênfase na especificidade das apropriações americanas, motivadas por uma realidade social, política e cultural muito diversa da enfrentada por fundadores britânicos como E. P. Thompson ou R. Williams (cf. Joel Pfister, «The Americanization of Cultural Studies», in *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 4, 1991, pp. 199-229).

<sup>32</sup> Estes são os autores associados ao que poderíamos chamar a fundação mais imediata do cânone crítico dos Estudos Culturais, através de um conjunto de volumes nos quais a cultura elitista de M. Arnold e de F. R. Leavis sofre um alargamento sem precedentes. Neste processo destacam-se especialmente os ensaios já clássicos de Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958), de Raymond Williams (*Culture and Society*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963 [1958] e *The Long Revolution*, London, Chatto & Windus, 1961), de E. P. Thompson (*The Making of the English Working Class*, London, V. Gollancz, 1963) e, uma geração depois, estudos como os de Dick Hebdige sobre as subculturas (*Subculture. The Meaning of Style*, London, Methuen, 1979).

<sup>33</sup> Esta não é obviamente a alta cultura dos alunos que conheceu no período formativo de Cambridge. A versão da cultura proposta neste ensaio é capaz de acolher o comunitarismo das récitas e da música popular com que contactou na infância (cf. Williams, 1997). A descrição desta cultura comum recusa a ideia simplista das massas ignaras, associadas à cultura comercializada.



A conjugação de ambas as acepções da palavra cultura na sua prática crítica abre as portas ao comportamento inclusivo do culturalismo nas décadas que se seguiram, portanto, já a caminho da cultura enquanto *collectio* de diversas formas de viver e das respectivas representações simbólicas. A narrativa que Williams extrai do período que medeia entre finais do século XVIII e meados do século XX propõe-nos ainda (e apesar de tudo) a cultura como um correctivo sensível, uma profilaxia humanizadora perante as pressões e fragmentações provocadas pelo processo de industrialização. Persiste nesta ideia algo da missão social da cultura, aliado a um anticapitalismo tardo-romântico, mas Williams fez acompanhar as suas intuições por um programa crítico sofisticado e por uma intensa prática probatória. Quando em 1961 publica *The Long Revolution*, o seu nome estabelece-se definitivamente como a referência maior da nova formação discursiva em ascensão. Ele próprio recusará assumir mais tarde o papel de protagonista nesta mitologia das origens; no entanto, este é o lugar que os pares lhe foram reconhecendo ao longo das décadas seguintes<sup>34</sup>. A obra de Williams esteve, pois, na primeira linha de um extraordinário alargamento do conceito de cultura, convocando-o simultaneamente para os territórios da subjectividade, da materialidade e do discurso. Após o volume de 1961, sintagmas como «structure of feeling», «whole way of life», «selective tradition» ou «social character» entram efectivamente no léxico da crítica cultural. Estas articulações da cultura acabam por congregiar os aspectos

---

Em vez da abstracção das massas, Williams prefere reflectir sobre os mecanismos de produção e de reprodução do gosto, sobre a emergência dos comportamentos e das atitudes no âmbito de uma cultura, reconhecendo em cada indivíduo uma subjectividade que urge conhecer e compreender na sua especificidade. Esta visão democratizada e participada das formas de viver não anda longe da visão gramsciana do ser humano enquanto ente comum intrinsecamente filosofante, capaz de adoptar formas de filosofia espontânea, como as contidas na própria linguagem, no senso comum, na religiosidade, nas crenças ou nos modos de ver o mundo. A ênfase que pôs no facto de o seu discurso ter sido produzido do lado fora da academia, na condição de «extramural teacher», partindo de programas de formação de adultos, permite-nos anteciper e compreender a fundação da retórica contra-hegemónica que as gerações posteriores não cessarão de enfatizar (cf. Williams, 1994: 152-154). No tempo em que escrevia os seus textos de referência, estas observações eram especialmente notórias, pois a cultura que propunha negava a academia frequentada pelos denominados «scholarship boys».

<sup>34</sup> Um reconhecimento que em termos críticos tem um momento decisivo no ensaio que, em 1977, Colin Sparks publica originalmente na revista *Screen Education*, dedicado aos Estudos Culturais já em ascensão. Trata-se de um dos primeiros ensaios a fazer um balanço provisional e a perspectivar o alcance da produção intelectual de R. Williams e de R. Hoggart (cf. Colin Sparks, «The Evolution of Cultural Studies», in John Storey (ed.), *What is Cultural Studies? A Reader*, London & New York, Arnold, 1996, pp. 14-30).

materiais e simbólicos contidos no uso do termo em diversos espaços linguísticos, incluindo a exterioridade material da *Zivilization* germânica, por um lado, e a localidade identitária da sua *Kultur*, por outro. A viragem cultural contemporânea supõe, portanto, uma cultura que não embarga a vasta materialidade civilizacional, trazendo para a academia objectos e práticas discursivas tradicionalmente desacreditadas e marginalizadas.

O potencial expansivo deste entendimento aberto, mundano e não-canónico da cultura seria amplamente confirmado no período que se seguiu. O ímpeto culturalista vem transformando também o campo aberto pela velha *Kulturgeschichte*, em finais de Setecentos, numa nova História da Cultura, atravessada por uma diversidade de discursos e de práticas críticas, não subsumíveis a um conceito de cultura tão estabilizado como o que, apesar de tudo, marcou os trabalhos das gerações de Jacob Burckhard ou de Johan Huizinga<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> A deriva culturalista provocou a fragmentação disciplinar da História Cultural de recorte clássico, pondo em causa alguns dos seus pressupostos centrais, fundados num consenso cultural afim ao conceito de *Zeitgeist*, no privilégio de autores canónicos, submetidos à ordem simbólica e narrativa imposta pela tradição. A desagregação deste quadro disciplinar, bem como a síntese das vias abertas pela Nova História Cultural, podem encontrar-se no ensaio de Peter Burke «Unidade e Variedade na História Cultural» (cf. Peter Burke, *Variedades da História Cultural*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, pp. 233-267). E. H. Gombrich, um dos pioneiros da renovação do discurso clássico da História da Cultura, dá-nos o momento de despedida da *Kulturgeschichte*, num pequeno volume que publicou em finais de sessenta, justamente quando o desafio do historiador cultural passa a consistir na explicitação do «modo como as formas, os símbolos e as palavras adquirem a carga daquilo a que poderíamos chamar 'significados culturais'» (cf. E. H. Gombrich, *Para uma História Cultural*, Lisboa, Gradiva, 1994, p. 91). Mas a admissão da cultura ao trânsito sógnico do culturalismo posterior não se faz neste Gombrich sem um gesto melancólico. A História da Cultura aparece-nos como uma exigência contemporânea, justamente pelo défice de memória associado à eternização do presente. O passo que se segue denuncia um derradeiro travo hegeliano: «Hoje saímos da cidade de automóvel, por uma auto-estrada que se vai estendendo até postos de abastecimento de gasolina. Não existem camponeses alegres, nem na vida real, nem sequer na ficção, e a assistência aos serviços religiosos de acção de graças é notoriamente escassa. Pode suceder que, em breve, o estado de espírito da "pastoral" seja tão complicado de descrever como o estado de espírito, ou o "travo", de uma *raga* indiana [...]. O nosso passado afasta-se de nós a uma velocidade assustadora e, se queremos manter abertos os canais de comunicação que nos permitam compreender as maiores criações da humanidade, temos de estudar e ensinar a história da cultura de um modo mais profundo e intenso do que seria necessário há uma geração, quando ainda era legítimo esperar-se que muitas dessas ressonâncias se estabelecessem. Se a história cultural não existisse, teria de ser inventada agora» (E. H. Gombrich, id.: 93-94). Trata-se de um imperativo que continua a cativar historiadores com um pendor mais estritamente sócio-cultural, como é o caso, por exemplo, de Keith Thomas. Autor de *A Religião e o Declínio da Magia*, K. Thomas assumiu esta aproximação à História Cultural, designação que nos anos sessenta lhe seria menos íntima. Ainda assim, a concessão culturalista limita estrategicamente as liberalidades narrativas pós-

Em 1992, a publicação do emblemático volume organizado por Larry Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler, um marco na auto-reflexão empreendida pelos Estudos Culturais, permite-nos apreender o trajecto entretanto percorrido pelo culturalismo. Na introdução, os organizadores pressupõem já um campo de estudos relativamente saturado e institucionalizado. Notam ainda que a diversidade das práticas e dos discursos impedem a determinação clara de um objecto e de uma metodologia, facto que continua a criar dificuldades à sua afirmação disciplinar (cf. Grossberg et. al., 1992: 1-16). Em vez disso, propõem os Estudos Culturais provisoriamente como «an interdisciplinary, transdisciplinary, and sometimes counter-disciplinary field that operates in the tension between its tendencies to embrace both a broad, anthropological and a more narrowly humanistic conception of culture» (id.: 4). Esta concepção (demasiado) informe de cultura<sup>36</sup> traduz-se numa diversidade temática e metodológica que apenas se reconcilia no seu *ethos* materialista e emancipatório. Os Estudos Culturais investem sobretudo nas relações entre a subjectividade e o poder, agregando metodologias e argumentos de teor económico, sociológico, legal, étnico, ético, político, etc. O privilégio de expressões não-canónicas da cultura deu origem a vastas operações de textualização das formas de viver, facto que explica a tendência para a adopção da retórica descritivista das ciências sociais, acompanhada por uma espacialização interminável da análise. As configurações da subcultura, a cultura popular, o universo audiovisual, a música, o desporto, o vestir, o comer, entre outros assuntos, têm feito parte da aproximação inclusiva adoptada pelos Estudos Culturais. A questão do valor é

---

modernas: «I'm much more interested in cultural history, a concept which I wouldn't have recognized the existence of at the time. I'm more interested in mental assumptions than in material circumstances, or at least much more than I used to be. I just happen to find this much more interesting now, not necessarily more important. I don't think that the entire world is a construction, and that there's no reality, and all that. I'm not at all postmodernist!» (Keith Thomas, in Maria Lúcia Pallares-Burke, *The New History. Confessions and Conversations*, Cambridge, Polity, 2002: 100).

<sup>36</sup> Uma das consequências mais debatidas desta abertura consistiu na própria banalização de toda a referencialidade cultural. Num ensaio polémico, Meaghan Morris produziu uma leitura estimulante da banalidade nos Estudos Culturais, inscrevendo-a nas teorias da comunicação desenvolvidas por Baudrillard e nos estudos da cultura popular. Para Morris, a banalidade dos objectos tematizados pelos Estudos Culturais representaria um (arriscado) compromisso dos próprios investigadores com a celebração do banal (cf. Meaghan Morris, «Banality in Cultural Studies», in John Storey (ed.), *What Is Cultural Studies? A Reader*, New York, St. Martin's Press, 1996, pp. 147-167).

assim reprimida, devido à erosão das bases sócio-culturais que durante séculos sustentaram o posicionamento dos textos e a aferição do gosto, no âmbito de um consenso humanista e nacional em evanescência acelerada.

Nos EUA, devido à inscrição multicultural do corpo sócio-político, estes discursos foram articulados com atitudes interpretativas explicitamente comprometidas com identidades étnicas e sexuais, como sejam os estudos feministas, pós-coloniais, gay e lésbicos. Por todas estas razões, os Estudos Culturais acabam por constituir um território difícil de definir quanto ao seu investimento objectual, mais ainda porque as dificuldades datavam já do momento “fundador”: a obra de Williams sempre resistiu a conversões metodológicas, apresentando-se sobretudo como uma prática exemplar<sup>37</sup>.

Um dos problemas centrais na evolução dos Estudos Culturais foi colocado pelas inúmeras apropriações da intencionalidade emancipatória que o discurso de Williams revelou desde a sua primeira fase. Aliás, em sentido moderno, a crítica da cultura pode entender-se como uma derivação tardia do historicismo do Século XVIII, nascido da reflexão Iluminista em torno de um ideal de perfectibilidade humana. As resistências à proliferação curricular dos Estudos Culturais assentam precisamente no voluntarismo da sua agenda política. Na verdade, a transferência para a Universidade do discurso das minorias, por exemplo, comporta uma deslocação do território da acção política para o território do discurso académico. Ora, uma tal deriva acabaria por trair a própria viabilidade política do discurso em causa, pois a academia, além de ser um lugar situado a montante da praxis cívica, é ela própria uma instância social que tende justamente a reproduzir o tipo de exclusões sob escrutínio académico<sup>38</sup>. Entre as áreas mais sujeitas às armadilhas desta aporia institucional, contam-se as que estudam tópicos como o género, a raça e o sexo. Cada um destes conceitos tem sustentado nas

---

<sup>37</sup> Esta foi uma razão adicional para o devir carismático da figura de Raymond Williams, suplementado por uma existência intelectual e cívica reconhecidamente “exemplar” (cf. Tony Bennett, *Culture. A Reformer's Science*, London, Sage Publications, 1998, pp. 53-59).

<sup>38</sup> É o que pressupõe, por exemplo, Alen O'Connor, quando afirmava que nos EUA os Estudos Culturais estavam a caminho de uma disciplinarização pacificadora, como resposta à competitividade da carreira académica. Nestas condições, a acção intelectual que a tradição britânica manteve mais acesa, depressa se converte, no outro lado do Atlântico, numa simples estratégia de ascensão individual (cf. «The Problem of American Cultural Studies», in John Storey (ed.), *What Is Cultural Studies? A Reader*, New York, St. Martin's Press, 1996, pp. 187-96).

últimas décadas uma tradição interpretativa orientada para um trabalho revisionista no âmbito da História e da Crítica Literárias. Não será preciso recorrer à argumentação avançada pela crítica conservadora, sobretudo quanto ao debate em torno das recentes inclusões e exclusões curriculares, para se perceber que parte significativa dos Estudos Culturais assentou num voluntarismo afirmativo, em certos momentos associável à imaginação utópica de um corpo social pacificado nas suas diferenças étnicas, sexuais, entre outras. Olhadas de perto, as categorizações deste espaço segundo critérios de classe, género ou raça podem também incorrer na uniformização nominativa de grupos de indivíduos que só tangencialmente partilham uma cultura comum<sup>39</sup>. A unidade do conceito de cultura, ainda quando sujeita às grandes divisões de classe (cultura popular, cultura de elites ou cultura de massas), tende sempre a sujeitar o campo em análise a pressões harmonizadoras dificilmente compatíveis com a configuração social contemporânea.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> LaCapra recorre a dois livros: Carl Schorske (*Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, New York, 1980) e Robert Darnton (*The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge-Mass., 1983). Ambos cruzam a história social com a história intelectual, para demonstrar que as generalizações e a argumentação pelo exemplo persistem inclusive em trabalhos que limitam o campo da cultura à experiência das elites e às transacções populares (cf. LaCapra, 1985: 70-91).

<sup>40</sup> É neste ponto que vale a pena convocar o nome de Williams por uma última vez, pois ele aparece-nos como uma das mais importantes instâncias críticas responsáveis pela instituição dos Estudos Culturais e, simultaneamente, como mentor de um correctivo crítico, dirigido contra a evolução redutora da prática culturalista de inúmeros descendentes. Com efeito, em 1986, quase trinta anos após o seu estudo dedicado à arte e à sociedade, Williams escreve sobre o futuro dos Estudos Culturais. Neste texto, escrito no auge da voragem culturalista, justamente quando o capitalismo toma direcções apenas intuídas em meados do século XX, o autor descreve a cena crítica contemporânea com duas restrições substanciais: a) insiste na necessidade de manter a atenção duplamente orientada para o estético e para o social, sem concessões exclusivistas a uma ou a outra parte; b) alerta para os perigos que a normalização académica do projecto crítico dos Estudos Culturais acarretava, facto que a sua institucionalização acelerada, sobretudo nas universidades americanas, parecia confirmar (cf. Williams, 1994: 151-162). A este propósito, o excerto que se segue é sintomático quanto ao devir de boa parte dos Estudos Culturais, quanto às consequências da sua lógica inclusiva, quanto ao défice historicista das suas leituras mais dominadas pela sincronia totalizadora da pós-modernidade, enfim, é ainda sintomático quanto à propensão de alguns dos seus intérpretes para se demitirem dos problemas da forma e da linguagem, aspectos que o crítico inglês teve em conta desde sempre: «It is necessary and wholly intellectually defensible to analyse serials and soap operas. Yet, I do wonder about the courses where at least the teachers — and I would say also the students — have not themselves encountered the problems of the whole development of naturalist and realist drama, of social-problem drama, or of certain kinds of serial form in the nineteenth century, which are elements in the constitution of these precise contemporary forms, so that the tension between that social history of forms and these forms in a contemporary situation, with their partly new and partly old content, partly new and partly old techniques, can be explored with weight on both sides» (Williams, 1994: 159).

Entre os anos de 1958 e de 1986, boa parte do que se foi fazendo no âmbito dos Estudos Culturais promoveu utilizações diversamente amputadas e/ou instrumentalizadas do conceito de cultura enunciado por Williams. Na sua versão mais afirmativa, a prática dos Estudos Culturais convoca frequentemente uma noção simplificada da crítica da identificação, admitindo neste âmbito um retorno, tão estratégico quanto questionável, a versões pré-críticas de conceitos como autor ou representação. O próprio autor tende a reaparecer como instância capaz de creditar em termos absolutos a identidade racial ou sexual de um sujeito, ainda que tal signifique a repressão de qualquer evidência contingente quanto ao seu estatuto. A prioridade conferida às questões identitárias neutralizou frequentemente a complexidade do vínculo referencial que caracteriza a ordem da representação estético-literária, a ponto de tematizar o capital experiencial de alguns dos seus próprios protagonistas. O que na primeira geração culturalista começou por ser uma experiência contra-hegemónica, converteu-se nestes casos num desejo tempestivo de autenticidade a qualquer custo, confundindo o discurso crítico com uma espécie de testemunho nativista, enunciado a partir do interior do próprio discurso sob análise. Este é um aspecto decisivo, pois uma crítica culturalista não pode hoje cancelar toda uma metalinguagem nascida da reflexão sobre a significação e os processos figurativos que caracterizam a tradição literária, nem sequer apropriar-se de textos como se as leituras de teor linguístico e retórico, mormente as que se situam entre o imanentismo dos *New Critics* e o desconstrucionismo de maniano, nunca tivessem marcado presença no campo literário.

No limite, tanto a abertura curricular dos Estudos Culturais como a radicalização identitária posta em marcha por alguns dos seus protagonistas ameaçam isentar o estético e o sensível de qualquer especificidade, conduzindo-o a um estatuto epifenomenal. Ora, admitir formas de contiguidade entre as letras, a sociedade e o sujeito de Setecentos, não significa que tenhamos de subsumir os textos a determinada materialidade, esvaziando-os do capital cognitivo e sensível que julgamos definir uma determinada textualidade relativamente ao seu corpo social de origem. Mas tal não tem de significar a aceitação incondicional das leituras de tipo autoreferencial ou a adopção de uma metafísica da *écriture*. O facto de estas leituras terem um grande ascendente

simbólico sobre o campo literário resulta evidentemente de um discurso que tende a absolutizar a autonomia (e a legitimidade) do seu próprio objecto. O que de seguida pretendo assinalar passa precisamente pela sistematização de alternativas críticas capazes de articular os argumentos de ambos os lados do campo, já que uma abordagem culturalista só poderá sobreviver ao universo demasiado inclusivo da cultura contemporânea, por um lado, e de se apresentar como referência crítica e metodológica disponível para mediar a leitura de outras épocas, por outro lado, caso seja capaz de manter na sua agenda os constituintes formais e linguísticos dos textos, nomeadamente daqueles textos que são contemporâneos do projecto da sua própria diferenciação.

#### ***Divinatio: a infinitização da leitura***

Ao longo das últimas décadas, a disseminação da teoria e os debates em torno da literatura e da cultura produziram alterações muito significativas no modo como lemos os textos. Marcado pela desvalorização crítica das interpretações biográficas e intencionalistas, influenciado decisivamente pela entrada da teoria no campo literário, o acto de ler tornou-se mais reflexivo, mais atento à dimensão tropológica e contingente do discurso, mais sensível aos problemas postos pela convencionalidade do contrato entre a linguagem e o mundo. Esta deriva seria obviamente enfatizada pelas ambições totalizadoras das leituras retóricas<sup>41</sup>, pois a indeterminação textual teve neste caso uma

---

<sup>41</sup> Um dos seus mentores mais influentes é suficientemente enfático a este respeito, já que se propõe inviabilizar a leitura como um reencontro positivo entre o leitor e o texto, como finalização lógica ou fechamento de um círculo hermenêutico dominado por um apelo *original*, previamente inscrito no texto: «A retórica, através da sua relação activamente negativa com a gramática e a lógica, destrói por certo as pretensões do *trivium* (e por extensão da linguagem) a constituir uma construção epistemologicamente estável. A resistência à teoria é uma resistência à dimensão retórica ou tropológica da linguagem, uma dimensão que existe talvez mais explicitamente no primeiro plano na literatura ou – para ser um pouco menos vago - que pode ser revelada em qualquer acontecimento verbal quando é lido textualmente. Uma vez que a gramática, bem como a figuração, constitui parte integral da leitura, segue-se que a leitura será um processo negativo no qual a cognição gramatical é destruída, todas as vezes, pela sua deslocação retórica [...]. As leituras retóricas tecnicamente correctas podem ser aborrecidas, monótonas, predizíveis e desagradáveis, mas são irrefutáveis» (de Man, 1989: 38-41). O modo como Paul de Man absolutizou a leitura, definitivamente informada pelo avanço teórico, e a

fundamentação mais radical do que aquela que vinha orientando a tradição hermenêutica, incluindo a versão proposta pelos estudos de recepção. A leitura adquiriu assim uma auto-reflexividade que até final deste capítulo tentarei sumariamente articular com a materialidade pedida pela poesia de Setecentos.

Neste período, o verso não nos aparece ainda dominado pelo expressivismo, pelo solipsismo ou pelo esteticismo que viriam a tomar conta da lírica moderna. Os poetas e versejadores de Setecentos testemunham o carácter proteiforme do poético, que se mostra disponível para compromissos suplementares, entre a celebração, a saudação, a crítica ou o puro entretenimento. Na obra de Nicolau Tolentino, por exemplo, aquilo que adiante designarei por “poesia ocasional” não é apenas uma fonte fidedigna de informação acerca da sua própria linguagem, como poderíamos argumentar no âmbito de uma leitura estritamente tropológica, mas algo que dá também conta do trânsito crítico entre essa linguagem e o mundo, entre um sujeito e as suas contingências temporais. O mesmo seria válido para os versos do Abade de Jazente (1983, 1985), como para os de grande parte dos arcadistas e pós-arcadistas, em geral envolvidos na poesia como na metromania. Por essa razão, a espécie de leitura que se activará não segrega o território fenomenal do horizonte do leitor, tão-pouco assume tal bloqueio como um imperativo crítico. A performatividade que a cena da leitura veio a adquirir, a forma como esta dramatiza o confronto entre percepções singulares e colectivas, pode inclusive actuar como uma instância capaz de mediar a distância entre as práticas formalistas e não-formalistas, portanto, também capaz de se constituir como *emendatio* relativamente aos excessos da teoria (por demasiado auto-centrada) e aos excessos do culturalismo (por demasiado hetero-centrado).

A teoria, diga-se, é actualmente um capital em contínua migração, diversamente presente em estudos de teor historicista, materialista ou retoricista. O desafio de uma leitura simultaneamente atenta às questões colocadas pela teoria e pela cultura passa por estratégias mais reflexivas de integração do capital político-identitário normalmente

---

inscreveu num devir retoricista, visava reprimir o que entendia ser a falácia de uma interpretação fenomenalista, justamente pela falta de uma «problematização do fenomenalismo da leitura» (de Man, 1989: 39). Na base desta recusa encontra-se a sua polémica reserva em admitir a função referencial da linguagem «como modelo para a cognição natural ou fenomenal» (de Man, 1989: 31).



reclamado pelo culturalismo. Os pressupostos da crítica cultural têm sido alvo de algumas acusações que vão além da indiferenciação teórico-metodológica desde o início apontada às versões mais directamente politizadas dos Estudos Culturais. A debilidade de uma hermenêutica de cariz culturalista começa pelo ecumenismo conceptual normalmente apontado ao próprio termo “cultura”. Neste sentido, tanto a crítica literária formalista como a crítica anti-formalista buscariam ambas o mesmo objectivo, ainda que por vias diferentes: estabilizar a deriva interminável da interpretação<sup>42</sup>. O procedimento dos formalistas consistiria na atribuição de propriedades intrínsecas aos textos a interpretar, sendo aquelas propriedades independentes de quem interpreta. Os anti-formalistas, os praticantes do culturalismo, investiriam no próprio acto interpretativo o conjunto de crenças que transportam para o texto a interpretar. Este seria o mecanismo que lhes permitiria o estabelecimento posterior de nexos de causalidade entre os textos e a sua cronotopia histórica, portanto, entre os textos e as condições de produção que os associam a um certo tempo e a um certo lugar<sup>43</sup>.

Antes ainda de passar a alguns dos desafios postos a uma crítica que não pretenda elidir a questão cultural<sup>44</sup>, insisto nas limitações apontadas ao contextualismo

---

<sup>42</sup> É esta a versão que podemos encontrar em Miguel Tamen, cujo projecto crítico se explicitou com a publicação de *Friends of Interpretable Objects* (Cambridge Mass., Harvard University Press, 2001). Neste volume, o autor expõe a sua visão particular do acontecimento interpretativo. Ainda quando jaz inanimado num qualquer museu - a insistência do ensaio no objectual-inanimado visa nitidamente uma maior legibilidade do devir em causa -, um determinado objecto só se converteria em objecto interpretável no contexto de uma «sociedade de amigos». O construtivismo moderado de Tamen acelera aqui para esta «sociedade de amigos» que literalmente anima o objecto e lhe dá vida social. A «sociedade de amigos» sustenta a interpretação e resgata o objecto do obscuro estado anterior à sua própria interpretabilidade.

<sup>43</sup> A conclusão de Tamen é, então, a de que os anti-formalistas praticam uma crítica apriorística, já que a exemplaridade dos textos decorre de eles significarem exactamente aquilo que o intérprete quer que eles signifiquem: «If for a formalist the way to end all interpretations is the appeal to interpretation-independent properties, for a culturalist the way to end all interpretations lies in the assumption of a causal contiguity between historical presuppositions and texts. Texts, in this sense, are exemplary because they mean exactly what they are (pre)supposed to mean — no more, no less. Within this metatheoretical preestablished harmony, there is no room for discrepancies between intention and text» (Tamen, 2000: 22).

<sup>44</sup> Na interpretação de Tamen, a abordagem pre-conceituosa dos culturalistas seria mesmo suficiente para lhes retirar qualquer pretensão científica, pelo menos, aquela cientificidade admitida ao altar das Ciências Humanas: «Arguments about meaning tend thus to be settled through a process of conversion that need not be dramatic, but that has to dispense with the judicial metaphors usually associated with serious science — that is, with the appeal to interpretation-independent properties» (id.: 23).

historicista praticado no âmbito dos estudos literários. Referindo-se a trabalhos recentes sobre o romantismo, latamente associáveis ao *New Historicism*, Steven E. Cole procurou recentemente desmontar a pretensão das abordagens historicistas em se erigirem como críticas genuinamente políticas. Na prática destes autores, o historicismo tenderia a excluir-se ele próprio da contingência e da materialidade que se supõe presente no discurso em geral. Nestas circunstâncias, a recuperação de um mínimo de intencionalidade seria uma forma de obviar à cegueira que certa hermenêutica materialista por vezes demonstra, já que o sentido do texto não cabe todo nas condições da sua produção. Se o tempo e o lugar esgotassem a significação dos textos, o autor seria um acidente ocasional, mera assinatura desprovida de qualquer virtude intencional:

«(T)he fatal flaw of ideological analysis, indeed of any functional account of meaning is its inability to specify a causal mechanism for the production of meaning which is sufficiently flexible to allow the possibility that a given meaning might not have been produced. Intention supplies the demand for such a mechanism because it allows for a coherent specification of why something occurred without fallaciously insisting that it also had to occur.»

(Cole, 1995: 43)

Se a estética da criação genial patrocinada pelo alto romantismo pode motivar a defesa da intencionalidade — aspecto realmente secundarizado em algumas historicizações mais radicais deste período<sup>45</sup>—, a contestação das interpretações culturalistas levada a cabo por estes autores levanta questões importantes quanto à fundamentação desta tradição crítica. Convém, pois, conduzir o debate a partir do principal *locus* teórico onde se vem originando o grosso da oposição às interpretações

---

<sup>45</sup> Refira-se, em particular, o volume de Clifford Siskin, intitulado *The Historicity of Romantic Discourse*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1988. Trata-se de um livro concebido como uma denúncia da contaminação da crítica romântica por princípios conceptuais do próprio romantismo, incluindo a ideia da literatura como uma escrita imaginativa e expressiva, cujo poder de naturalização discursiva exemplifica em diversas citações de trabalhos académicos de críticos reputados como Geoffrey Hartmann, Harold Bloom, M. H. Abram, entre outros. A abertura do livro de Siskin contém o centro do seu programa de leitura: «This book historicizes the discursive power of English Romanticism in both its time and ours» (Siskin, 1988: 3). Um tal programa aprofundar-se-ia dez anos depois, com a publicação de *The Work of Writing. Literature and Social Change in Britain 1700-1830*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.

culturalistas. Refiro-me, é bom de ver, à obra de Jacques Derrida. De entre o vasto conjunto que hoje compõe a sua produção escrita, *De la grammatologie*, datado de 1967, é provavelmente o título que desempenhou um papel mais significativo na instituição do léxico teórico que veio ocupar o centro do debate pós-estruturalista em torno da leitura e da interpretação, de ambos os lados do Atlântico<sup>46</sup>.

Não é aqui o lugar apropriado para resumir o amplexo teórico que neste livro Derrida extrai da leitura cerrada dos textos de Rousseau. Importa, por agora, sublinhar a resistência do verso setecentista, enquanto escrita que antecede a consumação plena da modernidade e da autonomização do estético, relativamente a uma “tradição” teórica extraída de um *corpus* essencialmente moderno, como foi o caso de Derrida. Esta restrição, que é também uma forma de problematizar a universalidade a que toda a teoria aspira, pode resumir-se a duas premissas não-coincidentes, ambas decisivas no contexto da presente discussão. Por um lado, como veremos adiante, por se apresentar algo descentrada no espaço europeu, a literatura portuguesa de Setecentos assiste de um modo mais intermitente e temporalmente dilatado à emergência do moderno. Por outro lado, o conceito de literatura que subjaz à teoria e à prática desconstrucionistas acolhe sobretudo os autores que trabalharam (ou anteciparam) o trauma da modernidade.

Este desencontro, não pondo em causa a propriedade de um vasto trabalho teórico-interpretativo elaborado a propósito dos grandes autores modernos, é contudo suficientemente forte para questionarmos a sua migração imediata para qualquer outro regime de escrita, sobretudo quando a transferência desagua em contextos históricos nos quais o estético apenas indiciava o regime de autonomia moderna que Kant explicitará na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Em Portugal, as letras acabavam justamente

---

<sup>46</sup> Os procedimentos interpretativos que encontramos repetidamente activados em leituras retoricistas e/ou desconstrucionistas têm um enunciado central no Cap. 2 da Segunda Parte deste livro de Derrida, com ênfase especial no momento em que o autor produz algumas das suas afirmações metodológicas mais imitadas, na sequência da análise do uso rousseauiano do conceito de «supplément» e da conseqüente delimitação intratextual do sentido: «Il n’y a pas de hors-texte» escrevia o filósofo francês, numa declaração que não cessaria de ecoar no campo crítico-literário (Derrida, 1967: 227). A leitura devém aqui um exercício não-reprodutivo, através do qual o crítico busca no texto aquilo que escapou à linguagem do próprio autor: «Et la lecture doit toujours viser un certain rapport, inaperçu de l’écrivain, entre ce qu’il commande et ce qu’il ne commande pas, des schémas de la langue dont il fait usage» (id.: 227).

de passar o estatuto prescritivo dos Arcades, período durante o qual as criações do génio, ao contrário da dedução kantiana, ainda não se opunham «totalmente» ao «espírito de imitação»<sup>47</sup> ou, sequer, à programação social que emanava dos seus contextos de escrita.

Ora, os autores lidos por Derrida ilustram sobretudo a modernidade e a selectividade que é marca do cânone literário desconstrucionista e, por essa via, também marca constitutiva do anti-contextualismo das suas práticas de leitura mais reproduzidas. São autores fundamentalmente alheios à *episteme* que regulou o «espírito de imitação» referido por Kant; por esta razão, bem mais disponíveis para operações de infinitização da leitura. Tais autores constituem uma plêiade relativamente restrita, onde pontuam Mallarmé, Celan, Artaud, Kafka, Joyce, além do ensaísmo filosófico de Platão ou de Rousseau. No todo, temos em Derrida um conjunto textual que promove a circulação da crítica entre a literatura e a filosofia, um espaço adequado à convocação adicional de obras de fronteira, como a de M. Blanchot.

No que diz respeito ao espaço literário, importa observar que a crítica desconstrucionista se origina nos interstícios de uma textualidade fundamentalmente comprometida com o (pós-)moderno, a ponto de numa das suas mais extensas entrevistas Derrida confessar não ter escrito sobre a obra de Beckett por temer o *pathos* excessivo da «identificação»<sup>48</sup>. Mais ainda, a literatura que, recordemos, não interessa tanto a Derrida enquanto ficção, tende sobretudo a identificar-se com uma tradição

---

<sup>47</sup> O «génio» representa em Kant a «inata disposição do ânimo» que reconhecemos nos juízos estéticos. Na bela arte, é a autonomia do génio que dita as “suas” regras: «O conceito de bela arte porém não permite que o juízo sobre a beleza do seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante [...]» (Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, IN-CM, 1992, § 46 a 50).

<sup>48</sup> Os termos em que o explica são expressivos, além de reveladores de uma tremenda empatia entre ambos, tanto no plano pessoal, como linguístico e conceptual: «This is an author to whom I feel very close, or to whom I would like to feel myself very close; but also too close. Precisely because of this proximity, it is too hard for me, too easy and too hard. I have perhaps avoided him a bit because of this identification. Too hard also because - in my language, in a language which is his up to a point, mine up to a point (for both of us it is a “differently” foreign language - texts which are both too close to me and too distant for me even to be able to “respond” to them. How could I write in French in the wake of or “with” someone who does operations on this language which seem to me so strong and so necessary, but which must remain idiomatic? How could I write, sign, countersign performatively texts which “respond” to Beckett? How could I avoid the platitude of a supposed academic metalanguage? It is very hard» (Derrida, 1992: 60).

escrita de teor autobiográfico (num sentido pessoal e categórico), obviamente sintonizada com a traumatologia da modernidade a que me referia. Autobiografia, note-se, foi um nome que o crítico francês chegou a sugerir como sendo mais adequado para a expressão original dessa «coisa» a que hoje chamamos literatura (Derrida, 1992: 34). A literatura como autobiografia supõe uma operação que a hipostasia como projecção do eu, deixando para segundo plano a representação o mundo, bem como a sua relação possível com aparatos de programação ou regulação. Daí que nesta tradição crítica a ideia de contexto, tão presente nas interpretações culturalistas, seja reconfigurada, pois a economia autoritária de um tal conceito de literatura sobrepõe-se à economia subsidiária de outros discursos (contextuais), sejam estes históricos ou filosóficos (id.: 43). Deste modo, a afirmação «Il n’y a pas de hors-texte» alimentou um programa de leitura que nas últimas décadas se apresentou simultaneamente como (a) um argumento apostado em libertar a leitura da atracção que a ideia de um referente transcendental (exterior e anterior ao literário) vinha despertando nas interpretações “clássicas”, geralmente obstinadas com definições orgânicas e metafísicas do sentido; e como (b) um programa concebido sobretudo à medida de um regime (pós-)moderno de escrita.

Se a migração de uma teoria levanta sempre problemas relacionados com os novos contextos de apropriação, estas dificuldades são obviamente potenciadas quando um quadro conceptual revela afinidades específicas com um instante transitório do objecto que pretende explicar, como é o caso<sup>49</sup>. A facticidade das letras de Setecentos ou, em termos mais descritivos, o modo como a escrita deste período sintonizou com

---

<sup>49</sup> Uma reflexão sobre as implicações epistemológicas inerentes à circulação da teoria pode encontrar-se no ensaio a que Edward Said deu o título de “Traveling Theory” (in: Said, 1991: 226-247). O estudo de Said parte de um circuito composto por quatro fases sucessivas, mediando entre (a) a origem da teoria, (b) a distância que esta posteriormente percorre, (c) o contexto da sua nova apropriação e (d) as transformações a que esta é sujeita em novas apropriações. Para ilustrar a deriva da teoria, processo que declara extensível ao campo da história das ideias, Said confronta o marxismo de G. Lukacs e de L. Goldmann. Podemos assim observar como a análise do fenómeno da reificação proposta por Lukacs no estudo *História e Consciência de Classe* (1923), nomeadamente o papel crítico que atribui à formação da consciência de classe, é apropriada de modo diverso por Lucien Goldmann, em *Le Dieu caché* (1955), onde a mesma teoria surge despida do capital revolucionário original. O legado teórico de ambos é, por sua vez, reinterpretado criticamente por Raymond Williams, em volumes como *The Country and the City* (1973) e *Politics and Letters* (1979), nos quais a teoria tende a consciencializar os termos demasiado absolutos das suas próprias suposições.

múltiplas alterações em curso no tecido cultural e material, constitui um elemento que resiste à translação de uma teoria centrada num imperativo hermenêutico afim à imanência textual, à autonomia do estético e à disponibilidade correspondente para a infinitização da leitura<sup>50</sup>. Por outro lado, a localidade da cultura portuguesa, nomeadamente quanto ao modo como esta convergiu e/ou divergiu do centro europeu, solicita a consideração da sua facticidade própria, seja qual for o discurso crítico que se proponha ler a época em causa. Quando a leitura imanente é contígua a um conceito de literatura que fundamentalmente se identifica com o processo moderno de dramatização do sujeito e de crise da linguagem, é a própria identidade do objecto que pode estar em causa, uma vez que estas características (modernas) estão ausentes de inúmeros textos tradicionalmente assumidos como parte da literatura. Numa perspectiva histórico-crítica, a autonomia progressiva de uma subjectividade “esteticamente” diferenciada oferece grande resistência às leituras centradas na dimensão contextual e propriamente material dos textos.

Apesar das dificuldades inerentes à prática de uma leitura inclusiva como a solicitada pelos poetas aqui em análise, é possível pensar uma linguagem crítica na qual a imanência textual se possa encontrar produtivamente com o contextualismo culturalista. Se tomarmos a leitura como aquele movimento permanente entre o parasita e o hóspede, entre o que possui e o que é possuído,<sup>51</sup> a crítica pode responder ao desafio colocado pelo círculo textual sem deixar de manter a vinculação que lhe advém da consideração de uma ordem contextual. Este movimento poderia inclusive implicar-se no devir teórico do próprio Derrida<sup>52</sup>: quando se refere ao ensaio “La loi

---

<sup>50</sup> Uso o termo “resistência” no sentido em que tal exercício é sempre possível; “resistência” pretende sobretudo relativizar a hegemonia interpretativa de preceitos como o seguinte: «notre lecture doit être interne et rester dans le texte» (Derrida, 1967: 228).

<sup>51</sup> Refiro-me a termos consagrados no artigo intitulado «The Critic as a Host», texto central no mapa teórico (e desconstrucionista) de J. Hillis Miller, publicado no terceiro número da *Critical Inquiry*, em 1976, numa altura em que as guerras da teoria ainda se faziam ouvir no seio da academia americana.

<sup>52</sup> Neste devir poderia constar o modo como a afirmação «Il n’y a pas de hors-texte» implica a textualização da História, tal como praticada pelos *New Historicists*. «Il n’y a pas de hors-texte» significa, pois, que o que pensamos ser a realidade anterior ao texto é ainda e apenas mais texto, numa deriva sígnica que faz a cadeia interminável dos suplementos. Há curiosas semelhanças processuais, entre esta cadeia de suplementos e a centralidade que o conceito de “circulação” veio a ter nos escritos de Greenblatt (cf. Greenblatt, 1999), por exemplo.

du genre”, o autor francês afirma que o texto singular tem como condição mínima da sua inteligibilidade o facto de pertencer a uma qualquer ordem reconhecível. A «participação» do texto seria contígua ao sentido<sup>53</sup>, sendo a leitura um acontecimento que por instantes recupera e admite esse movimento interminável entre o único e o todo:

«To pick up the terms of your question, I would say that the “best” reading would consist in giving oneself up to the most idiomatic aspects of the work while also taking account of the historical context, of what is shared [...]. And any work is singular in that it speaks singularly of both singularity and generality. Of iterability and the law of iterability.»

(Derrida, 1992: 68)

A «participação» que regula a inteligibilidade do texto não tem então de ser uma participação no estrito domínio da significação, pois ao aderir à economia das trocas linguísticas o texto participa igualmente no lastro histórico e social que define essa mesma linguagem, ainda quando se propõe intransitiva. Quando questionava se a interpretação culturalista estaria realmente condenada a uma cegueira apriorística, a resposta passa pela aferição destes mecanismos de «participação» do texto<sup>54</sup>. Quer isto dizer que o texto singular apela sempre para uma qualquer forma de transcendência. E se a leitura transcendente é todo aquele movimento interpretativo que vai além do plano do significante e da forma, em direcção ao plano do sentido e do referente, então um módico de transcendência é condição própria para a existência do texto, desde logo, para a sua existência institucional no âmbito da coisa literária<sup>55</sup>, mormente da coisa literária setecentista.

---

<sup>53</sup> Nas palavras de Derrida: «An absolute, absolutely pure singularity, if there were one, would not even show up, or at least would not be available for reading. To become readable, it has to be *divided*, to *participate* and *belong*. Then it is divided and takes *its part* in the genre, the type, the context, meaning, the conceptual generality of meaning etc. It loses itself to offer itself» (id.: 68).

<sup>54</sup> Neste sentido, cada capítulo da Segunda Parte deste trabalho sujeita os textos – por vezes, os mesmos textos – a diversas formas de *participação*.

<sup>55</sup> Repare-se na seguinte admissão: «Literary is not a natural essence, an intrinsic property of the text. It is the correlative of an intentional relation to the text, an intentional relation which integrates in itself, as a component or an intentional layer, the more or less implicit consciousness of rules which are conventional or institutional — social in any case.» (id.: 44). Mais adiante, em vez de sujeitar os textos a um ditame formal ou referencial, solicita que se cruze «typology with history» (id.: 45).

Em absoluto, o pecado original atribuído às interpretações culturalistas não estaria tanto no facto de estas possuírem uma ominosa apetência para o controle da interpretação, mas na insistência do crítico cultural em percorrer o trajecto do interior para o exterior dos textos e vice-versa. Ora, a persistência neste trajecto não invalida por si só o acto interpretativo, nem faz do crítico cultural um leitor-candidato-à-felicidade-eterna, como afirmam os seus detractores. Com efeito, ao reconhecer e percorrer o trajecto entre o interior e o exterior do texto, as interpretações culturalistas incorrem na mesma contingência das interpretações não-culturalistas. Enquanto programa de leitura, a análise cultural, como Geertz escreveu acerca da observação antropológica, supõe também «uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea.» (Geertz, 1989: 30-31).

Microscopia e contingência, ambas operam num discurso que se pretenda comprometido com o exercício da leitura. Na verdade, tem sido esta percepção exponenciada da leitura que ultimamente vem definindo um estilo interpretativo apostado em agregar as linguagens de índole formal e cultural. Após duas décadas a celebrar o regresso à referência, a própria crítica culturalista vem progressivamente sintonizando com o ímpeto formal e linguístico que caracterizou o apogeu teórico das décadas de sessenta e de setenta. Ainda quando explicita uma determinada agenda, como sucede com o programa pós-colonial de nomes contemporâneos como Homi Bhabha, a crítica está hoje em condições de integrar e de reciclar técnicas e procedimentos associados ao chamado *close reading*, nomeadamente o que foi praticado pelo *New Criticism* norte-americano<sup>56</sup>. Digamos que hoje se pode “ler com especial

---

<sup>56</sup> Os trabalhos de I. A. Richards, W. Empson, Yvors Winters, Cleanth Brooks e do próprio John Crowe Ransom, o principal responsável pela consagração crítica do termo, assumiram o texto como um artefacto que exige uma atenção demorada, frequentemente traduzida num vocabulário específico. O processo interpretativo centra-se no discurso destes autores em aspectos como a tensão do poema, a análise da estrofe, o estudo da sonoridade e do ritmo. A crítica rastreada pela mão de J. Crowe Ransom propunha-se apreender a especificidade do texto, sem recorrer de imediato às simetrias com o mundo exterior. Recordemos que para a geração de Hippolyte Taine (como para a geração de Teófilo Braga) este mundo exterior era ainda o guia prático da interpretação literária. O volume *The New Criticism* que John Crowe Ransom publicou em 1941 é já um exercício de afirmação e de legitimação do novo estilo crítico. O mapeamento



atenção” sem necessidade de segregar a dimensão contextual: “ler com especial atenção” é sobretudo uma titulação perifrástica que dá conta de um trabalho intensivo de decifração. A leitura a que me refiro revela-se extremamente atenta à mobilidade do sentido: sem preconceito metodológico, tanto é capaz de colher caução conceptual em obras como *Seven Types of Ambiguity* (1930), o título de referência produzido por W. Empson, como nos estudos sobre a ironia e o paradoxo, levados a cabo por Cleanth Brooks. Ambiguidade, ironia e paradoxo tornar-se-iam aliás três conceitos emblemáticos da semântica tensional que a geração de Brooks entendia dominar o texto literário, além de critério central para a aferição do valor de cada obra.

É certo que desde a década de trinta do século passado vimos assistindo a uma acentuada deflação da obra de arte orgânica (e do que esta tinha de reconciliação estética), percepção que havia sido decisiva no círculo de John Crowe Ransom. Contudo, as suas estratégias de leitura e o seu magistério crítico sobreviveram em práticas interpretativas contemporâneas e/ou posteriores ao influxo teórico dos anos sessenta e setenta<sup>57</sup>. Bastaria uma passagem por uma das mais recentes antologias, co-editada por Frank Lentricchia e por Andrew Dubois, para dar conta da busca de um novo território crítico comum<sup>58</sup>. *Close reading* é neste volume um conceito destinado a

---

proposto nas suas páginas apresenta uma sequência de capítulos que oscila entre o reconhecimento da precessão crítica de I. A. Richards e o anúncio do contributo do próprio autor. Escrito quatro décadas depois, o estudo de Frank Lentricchia, intitulado *After the New Criticism* (London, The Athlone Press, 1980), mantém-se ainda como o trabalho fundamental para compreender a natureza e o legado histórico dos *New Critics*.

<sup>57</sup> Cary Nelson escreveu um dos ensaios mais directamente empenhados na análise das possibilidades de associação crítica entre os discursos formalista e culturalista, mostrando como o culturalismo foi capaz de produzir momentos notáveis de *close reading* (cf. Cary Nelson, «The Linguisticity of Cultural Studies: Rhetoric, Close Reading, and Contextualization», in Thomas Rosteck (ed.), *At the Intersection. Cultural Studies and Rhetoric Studies*, New York, Guilford, 1999, pp. 211-225).

<sup>58</sup> A antologia em causa intitula-se justamente *Close Reading. The Reader*. No breve prefácio, assinado por Frank Lentricchia, o território comum situa-se entre o compromisso e a utopia crítica: «We emphasize the continuity, not the clash of critical schools – this is the implicit polemical point of the book – though we believe it important to remain on high alert to the major differences. We like to imagine an ideal literary critic as one who commands and seamlessly integrates both styles of reading» (cf. Lentricchia e Dubois, 2003: IX).

mediar entre formalistas e anti-formalistas, independentemente da sua pertença estrita ao campo literário ou cultural, a uma crítica formal ou a uma crítica política<sup>59</sup>.

### **Selectio: a crítica como inscrição**

A leitura delineada na secção anterior tem vindo apesar de tudo a contribuir para a articulação crítica entre as questões materiais e as questões relativas à forma e à linguagem. A fenomenalidade da coisa cultural e o seu débito mimético-expressivo só têm a ganhar com uma inquirição atenta às questões da linguagem e hoje mesmo os discursos assumidamente culturalistas manifestam outro rigor terminológico e outra densidade analítica. A diabolização da referência tornou-se entretanto um gesto despropositado, tal como a infinitização retoricista, sobretudo quando esta adquire a auto-suficiência celebrada por algum “activismo” de maniano ou desconstrucionista. Esta interacção entre a teoria, a linguagem, um contextualismo auto-reflexivo, atento à materialidade e aos suportes, tem antecedentes que poderíamos fazer remontar àquilo que em tempos Raymond Williams chamou a ocasião perdida em Vitebski - «the lost moment in Vitebski» - referindo-se ao extraordinário trabalho intelectual da geração de M. Bakhtin (cf. Williams, 1994)<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Apesar da divisão do volume, a própria nomeação das duas partes – “Formalism (Plus)” e “After Formalism?” - obscurece voluntariamente a diferença, logo confirmada pelo alinhamento de ensaios de autores como Cleanth Brooks, Eve K. Sedwick, Roland Barthes, Frederic Jameson, Paul de Man ou Stephen Greenblatt.

<sup>60</sup> Assim perspectivado, Bakhtin poderia efectivamente encarnar um dos momentos fundadores, no sentido em que procurou articular a historicidade com as questões da linguagem e da intencionalidade. Mas quando Williams especulava sobre uma poética culturalista, o nome de Bakhtin surge na sua narrativa crítica com a nostalgia dos momentos evanescentes: «Only Bakhtin, but then remarkably, was able to complete that kind of life’s work. Formal analysis within a consciously historical dimension continued, but as a mode subordinate – perhaps still subordinate – to academic cataloguing and to those modes of formalism which until they were again theorized, in very much the original terms, found their practical base in specialist forms of criticism. These, meanwhile, were both less systematic and less fiercely elusive of history, which was converted, as when needed, to ‘background’: a new form of the old familiar polarization. Cultural theory, especially in its English and French-speaking sectors, then largely reverted to idealist and economist modes» (Williams, 1994: 168).

Sustentar a crítica como *inscrição* supõe a viabilidade deste exercício relacional e auto-reflexivo, bem como a culturalização de tópicos como a revivescência da normatividade clássica em Setecentos. Inscrever significa avançar de diversos modos com a integração dos textos no próprio processo de fabricação do(s) discurso(s) em Setecentos, assumindo que tal implica captar a mobilidade do poético e a sua anterioridade histórica e literária relativamente ao lirismo contemporâneo, resistindo assim à propensão do culturalismo para a prática imediata de um certo historicismo do presente. A busca de tal anterioridade é em si mesma uma estratégia de leitura que se orienta deliberadamente para a investigação mais abrangente dos dispositivos de programação cultural e de escrita, procurando acompanhar a formação das diversas configurações discursivas, antes mesmo de estas darem origem a textos e a poéticas com a (falsa) aparência das coisas “naturais”. É justamente pelo facto de no séc. XVIII a poesia não coincidir com o sentido que hoje atribuímos ao conceito que no próximo capítulo dedicarei duas das secções à formação do nome da literatura e ao processo de lyricização da Poesia. O mesmo se aplica a tópicos analisados noutras secções, seja sobre a constituição do gosto, a renegociação do estatuto do poeta, a afirmação do presente/efémero, em divergência com a temporalidade transcendente que o precedia, a negociação secular do interdito, etc. Este conjunto de aspectos não pede apenas uma hermenêutica descritiva, pois os textos estão implicados em algo mais profundo, relacionado com a reprogramação da sua própria escrita. A necessidade de os *inscrever* é portanto dupla, uma vez que começa por pedir um exercício simples de temporalização que, por seu lado, integra um movimento complexo de reprogramação cultural, entre outras coisas, associado à passagem das letras para a literatura ou da Poesia para a poesia. Inscrever é ainda um forma de evitar um certo vício de naturalização conceptual, uma atitude que a sociologia cultural de Bourdieu designou como sendo a tendência crítica para a «amnésia da génese» (Bourdieu, 1989: 293).

O próprio arquivo poético de Setecentos solicita esta primeira espécie de inscrição processual, pois a modernidade literária e cultural não nasce acabada: a oralidade convive com a escrita, o livro com o manuscrito e a *imitatio* com a afirmação do sujeito individualizado. É aliás sugestivo que o curso contemporâneo dos estudos

setecentistas esteja a ser marcado por um retorno interdisciplinar e pela sofisticação das abordagens culturalistas (cf. Delon, 1998 e Mallinson, 2005)<sup>61</sup>. Além de se apresentar como um período decisivo para a constituição disciplinar da modernidade, foi igualmente o tempo intervalar da fabricação dessa mesma disciplinaridade, durante a qual se verificaram sobreposições e interferências, apesar da bondade integradora e orgânica dos enciclopedistas.

Em lugar da infinitização da leitura, poderia dizer-se, recorrendo com alguma liberalidade aos termos de Kittler, que o verso pede para ser inscrito no *hardware* que lhe é constitutivo (Kittler, 1992). A poesia e a metromania pedem portanto algo mais do que uma hermenêutica textualista que assuma o verso como linguagem autónoma, como *software* desligado das suas condições estruturais de produção e da sua pertença a discursos historicamente contingentes. Deste modo, a poesia de Tolentino, por exemplo, não pode ser simplesmente acondicionada ao lirismo moderno, porque isso seria assinar o esquecimento da sua *inscrição* material e da sua pertença a um determinado regime de produção e de circulação. Neste plano, ela incorpora um regime mecenático que definirá boa parte das criações até ao final do Antigo Regime. A própria escrita ou o livro tendem a obliterar a sua condição de mediadores técnicos, quando essa sua tecnicidade é parte do jogo semântico que os investe. Já no âmbito estrito dos suportes, a conjuntura híbrida de Setecentos reaparece e mostra-nos que estes desempenham afinal a função dupla de co-produtores, por um lado, mas também de simples amplificadores de uma comunicabilidade que se descobria em trajecto publicitário. Nestas circunstâncias, o capítulo final sobre o interdito, por exemplo, assumirá a instrumentalização simultânea do manuscrito e do impresso, contribuindo para a ocupação da esfera pública, digamos que entre o condicionamento *negativo* da mediação técnico-expressiva e a publicitação *positiva* das ideias perante um público emergente.

---

<sup>61</sup> O contributo de Anne Vila para o volume editado por Mallinson examina as vantagens desta deriva, também no âmbito dos estudos sobre a ciência: «[A] field once dominated by teleological narratives of progress has been largely taken over by scholars more interested in exploring science's cultural frames than in trumpeting its theoretical as technical triumphs» (Anna Vila, «Getting cultural: new perspectives in eighteenth-century science studies», in: Mallinson, 2005: 282-291).

A estruturação da Segunda Parte deste trabalho solicita ainda uma referência a uma forma de *inscrição temático-conceptual* que visivelmente a caracteriza. Em primeiro lugar, vale a pena assinalar que existe uma diferença importante entre a organização temático-conceptual proposta e o modo como a crítica temática foi tradicionalmente praticada no âmbito do paradigma histórico-filológico. Quando sobrevive ao trabalho meramente arquivístico que apesar de tudo persiste na cena crítica, a tematização tem conseguido assumir-se como uma prática pós-teórica, devidamente informada e capaz de suspeitar de alguns dos procedimentos mais frágeis da historiografia literária tradicional. O anátema que durante o apogeu teórico dos anos sessenta e setenta foi lançado sobre a crítica temática teve pelo menos a vantagem de introduzir neste discurso mecanismos de correcção, capazes de perspectivar as armadilhas representacionais que marcaram o descritivismo positivista.

Esta tradição crítica tem algo de positivo a oferecer à poesia sob análise, pois ao acolher e organizar a referencialidade, permite expressar aspectos relacionados com o universo do interdito, do gosto, do efémero, mas também incluir modalidades expressivas no âmbito da sátira e da pedagogia, duas propriedades importantes neste período. Trata-se de um contributo que facilita também a permanência de um diálogo crítico com a historiografia literária. Nestas circunstâncias, preserva-se o vínculo mimético-representacional que atravessa a própria textualidade setecentista, sem que tal signifique necessariamente uma sujeição apriorística ao quadro ideológico de partida ou sequer o privilégio da continuidade sobre a ruptura. A tematização não dispensa os aspectos formais, como é comum assumir-se; dá-se até o caso de a forma ser um dos temas privilegiados ou mesmo o tema dominante na versificação de alguns autores<sup>62</sup>.

Um «tratamento temático» pode aliás ser imediatamente requerido pela disposição inclusiva dos diversos saberes no quadro da cultura setecentista, como sucede numa recente *História do Pensamento Filosófico Português*, editada sob direcção de Pedro Calafate. O volume sobre “As Luzes” apresenta uma ordenação algo atípica na

---

<sup>62</sup> Cf. Nancy Armstrong, «A Brief Genealogy of ‘Theme’», in: Werner Sollors (ed.), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1993, pp. 38-45.

estrutura geral da obra em causa, facto que o autor justifica com base nas vantagens de organização temática sobre uma organização estritamente autoral:

«Sempre enquadrado pelo ideal reformador e pelo pedagogismo vigente, o âmbito de reflexão disciplinar dos nossos teóricos das Luzes desenvolveu-se em todos os domínios do saber: desde a recuperação do ideal humanista, ligado ao ensino das línguas antigas (latim, grego, hebraico) e da retórica, à filosofia natural, consagrada nos Estatutos da Universidade de Coimbra (1772), tanto no que se refere à física newtoniana como à história Natural, passando pela filosofia racionalista ou lógica, influenciada pelo empiricismo de John Locke, até à filosofia moral, à ética e à filosofia do direito natural, sem esquecer a consciente reflexão que entre nós se desenvolveu em torno da reorganização económica da sociedade portuguesa.

Por isso, o presente volume, dedicado ao iluminismo português, procura abarcar um espaço amplo em que se desdobrou a actividade dos intelectuais que nele participaram, optando, no entanto, contrariamente ao que sucede nos restantes volumes desta obra, por um tratamento privilegiadamente temático e não por autor.»

(Calafate, 2001: 14)<sup>63</sup>

O débito temático-conceptual que uma leitura possa apresentar não é portanto necessariamente um compromisso logocêntrico com interpretações de tipo metafísico ou monumental<sup>64</sup>. A proposta de Pedro Calafate revela que pode ser igualmente uma consequência do estado emergente da cultura das Luzes. A transitoriedade em causa contém obviamente uma relação plural com o universo, sendo por isso um compromisso para responder à vinculação temporal dos textos, sem com isso lhes

---

<sup>63</sup> Calafate aduz ainda uma razão suplementar, relacionando a afinidade temática verificada entre os vários autores com a organização narrativa que escolheu para este volume da *História do Pensamento Filosófico em Portugal*: «Esta opção assenta na constatação de uma razoável identidade de pontos de vista entre os teóricos das Luzes em Portugal, o que nos levaria, caso tomássemos a opção de um tratamento individualizado dos vários autores, a constantes retomadas dos mesmos temas, abordados de forma bastante similar. Por isso, os autores serão integrados nas grandes áreas temáticas do nosso iluminismo» (id.: 14).

<sup>64</sup> A análise que de Man dedicou à leitura d'*O Nascimento da Tragédia*, de F. Nietzsche, é reveladora desta oposição entre leitura temática e leitura retórica, bem como do triunfo da última sobre a primeira. A leitura temática surge aqui intimamente (exclusivamente, dir-se-ia) comprometida com formas «monumentais» da História, vítimas de uma espécie de cegueira hermenêutica que cumpriria à retórica demonstrar (cf. Paul de Man, «Genesis and Genealogy», in *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 79-101).

reduzir a letra a um estatuto meramente epifenomenal ou subjugar-los a formas de organização demasiado externas<sup>65</sup>.

O que por agora fica claro é a capacidade de fazer sobreviver os conceitos e os temas às apropriações de um certo «impressionismo disfarçado» que lhe era associado em práticas tradicionais (Geertz, 1989: 207). Apesar dessa «ética da imprecisão», ou por causa dela, reconheça-se assim mesmo a sua aptidão extraordinária para a mediação entre o concreto e o abstracto, entre a teoria e a prática da análise cultural. Porque o campo da cultura resiste à epistemologia dominante nas ciências naturais, num antropólogo como Geertz, este estilo interpretativo que em tempos fez proliferar a retórica evocativa, sugere uma saída especialmente produtiva para um paradoxo inerente à análise do significado. Senão vejamos:

«Esses temas [os referidos no livro *Culture and Politics in Indonesia*, organizado por C. Holt, em 1972] são múltiplos, envolvem questões de definição, verificação, causalidade, representatividade, objectividade, mediação, comunicação. Entretanto, em sua base, todos eles se resumem numa única questão: como enquadrar uma análise do significado [...] que seja, a um só tempo, suficientemente circunstancial para ter convicção e suficientemente abstracta para se constituir numa teoria. Essas são necessidades que se equivalem: escolher uma às expensas da outra resultará num descritivismo inócuo ou numa generalidade vazia. Entretanto, pelo menos superficialmente, elas parecem puxar em direcções opostas, pois, quanto mais alguém invoca os detalhes, mais fica ligado às particularidades do caso imediato, e quanto mais esse alguém omite os detalhes, mais perde contacto com o terreno sobre o qual

---

<sup>65</sup> O retoricismo crítico de Paul de Man fez do autor obviamente uma das vozes mais discordantes quanto à possibilidade de uma crítica temática. O próprio de Man, aliás, tratou de proceder a algumas destas discriminações metodológicas, argumentando a favor da distância histórica (e hermenêutica) entre a crítica de índole temática e a terminologia retórica, «indesejavelmente» misturadas num dos seus ensaios de maior ressonância. Vejamos esta restrição, tal como aparece no prefácio à segunda edição revista de *Blindness and Insight*, seguindo a tradução portuguesa de Miguel Tamen: «'The Rhetoric of Temporality' [A retórica da temporalidade], que escrevi por volta da mesma altura que os artigos coligidos em *Blindness and Insight* é um caso ligeiramente diferente. Com a sua ênfase deliberada numa terminologia retórica, augura aquilo que me parecia ser uma mudança, não apenas de terminologia e de tom como de substância. Esta terminologia está ainda indesejavelmente misturada com o vocabulário temático da consciência e da temporalidade que era vulgar na altura, mas assinala uma viragem que, pelo menos para mim, mostrou ser produtiva» (de Man, 1999: 12). É claro que como em tempos notou Jonathan Culler, esta crítica tem vindo a ser alvo de um processo intensivo de emulação escolar, a qual resultou na própria tematização da terminologia retórica, com todos os seus tiques regimentais (cf. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University, 1981, p. 16).

repousam os seus argumentos. Descobrir de que maneira fugir a esse paradoxo — ou tê-lo sobre controlo, mais exactamente, já que ninguém consegue fugir totalmente a ele — é no que consiste, afinal de contas, a análise temática, pelo menos do ponto de vista metodológico.»

(Geertz, 1989: 208)

Apressando a conclusão: não excluir a argumentação temática à partida permite-nos aceder a modos alternativos de gerir impasses periodológicos, sem que tal signifique necessariamente um retorno simplista a formas de resistência à teoria ou de impressionismo descritivo. Digamos que um tematismo reflexivo pode gerir o carácter interminável (e inesgotável) dos contextos, conferindo aos textos uma comunicabilidade mínima, tão mais necessária quanto a sua migração temporal difere do presente da sua inscrição, tornando aos nossos olhos ainda mais obscuros (e potencialmente irrelevantes) os versejadores de Setecentos.

A crítica como inscrição assume portanto a tangibilidade categorial que é marca deste período e dispõe-se a entrar no arquivo poético setecentista sem ceder demasiado à bondade mimética (quase um idealismo humanista) que o culturalismo mais politizado chegou a animar. Deste modo, abre-se caminho para recolocar as questões tradicionalmente relacionadas com a periodização, investir nos contratos de natureza interdisciplinar ou revisitar os géneros sem preconceitos (pós-modernos). O arquivo poético pode assim ser um espaço de solicitação legente, aquém e além da fetichização formalista ou mimética.

A anterioridade que acima referia é justamente uma tentativa de recuperar o(s) discurso(s) no tempo da sua produção, quando a sua enunciação, em vez de ser apenas classificada e ordenada pelo historicismo literário tradicional, pode ser também examinada, contraditada ou mesmo relativizada. Arcadismo, bom gosto, prescrição, a melancolia, corpo ou o jogo são conceitos que nos pedem hoje algo mais do que uma contabilidade positiva. Digamos que é a própria legibilidade da poesia e da metromania setecentista que hoje nos pede este esforço de adequação, sem falsas expectativas quanto a um regresso absoluto à cena “presente” da inscrição original, porque não há regresso presencial ao passado.





## 2 – Modos de apercepção

### Argumento

A escrita setecentista tem vindo a ser sujeita a um leque cada vez mais diverso de conceptualizações. Trata-se de um período particularmente compósito na cultura europeia, conhecido pela sua resistência a objectificações simplistas e a generalizações de natureza estilística ou periodológica. Até muito recentemente, a narrativa histórico-literária persistiu na reprodução do paradigma hermenêutico imposto pela geração romântica, francamente hostil à facticidade e ao mimetismo do verso, bem como ao ímpeto retórico e poetológico que persiste ao longo do séc. XVIII. Não se trata apenas da insistência num modo de ler, associado a um conjunto de discriminações críticas e ao silenciamento ocasional do arquivo temático e autoral. Importa igualmente saber até que ponto a aplicação de programas interpretativos alheios à temporalidade setecentista pode *falsear* o confronto com as suas práticas letradas.

Ora, antes de qualquer esforço de generalização retrospectiva, a leitura desta poesia pede algumas especificações críticas, importantes para a definição do estatuto e do discurso dos poetas e versificadores que se seguem. Este capítulo pretende enunciar modos de apercepção e assim avançar com o enquadramento reflexivo do arquivo poético, sobretudo (a) no plano das narrativas histórico-críticas, (b) no plano da concepção da literatura vigente neste período e ainda (c) no âmbito da diferenciação da poesia lírica. Como venho afirmando, importa valorizar uma leitura disponível para acolher o carácter heterogéneo da poesia, incluindo os aspectos que denunciam a sua não-contemporaneidade.

A possibilidade de uma tal leitura exige, senão a abolição, pelo menos o questionamento do discurso tradicionalmente aplicado à interpretação da poesia da geração de Garção, de Bocage e de Tolentino. A leitura de Setecentos tem sido dominada pela percepção que emana de modelos interpretativos herdados do historicismo romântico, os quais tendem a universalizar a modernização do eu e uma expressão demasiado subjectivada, em rigor inacessível ao estatuto heterónimo do autor setecentista. Nestas circunstâncias, é a própria escrita que pede este esforço de apercepção: um movimento reflexivo que possa refazer o contrato de leitura e assim inscrever o verso no momento anterior à internalização absoluta do lirismo pós-romântico.

### ***Do Reino Cadaveroso***

A retórica da decadência e da periferia tem sido uma constante na cultura portuguesa ao longo dos últimos duzentos e cinquenta anos. Uma categorização do tempo moderno, como a proposta por Reinhart Koselleck, permite-nos situar a origem e a afirmação crítica deste discurso numa transformação decisiva que o séc. XVIII explicita. Neste período acentua-se de modo irreversível a distância perceptiva entre o «espaço da experiência» e o «horizonte de expectativas»:

«Mi tesis es que en la época moderna va aumentando progresivamente la diferencia entre experiencia y expectativa, o, más exactamente, que sólo se puede concebir la modernidad como un tiempo nuevo desde que las expectativas se han ido alejando cada vez más de las experiencias hechas.»

(Koselleck, 1993: 342-342)

É o conceito de *progresso* que racionaliza e potencia na Europa este novo horizonte de expectativas. A acção sobre o presente liberta o futuro da circularidade associada ao mundo natural e às suas representações simbólicas. Mas se o progresso acelera a temporalidade e convoca a possessão científica da Natureza, activa também um processo de diferenciação inédito na geografia europeia, porque a disponibilidade e

a abertura deste futuro é inevitavelmente mediada por aparatos (e obstáculos) locais de índole política, social e religiosa. Como recorda ainda o historiador germânico, para um camponês ou mesmo para um pequeno artesão urbano, por exemplo, este porvir não existe incondicionalmente: a sua visibilidade anula-se quando o sujeito opera num quotidiano redundante, em subordinação mental aos vínculos do passado e sem contacto persistente com a inovação emergente.

Em contexto português, podemos entender a retórica *cadaverosa* que a partir deste momento crítico se adensa no discurso letrado, justamente como o resultado especialmente traumático do confronto local entre as restrições percebidas no espaço limitado da “experiência” e o fulgor prospectivo do “horizonte de expectativas” disponibilizado pelo discurso cosmopolita das Luzes: este futuro apresentava-se subitamente como uma promessa por cumprir. Para a elite doméstica que frequentava a escrita ou o espaço físico europeu, Portugal envelhecia de um modo dramático e revelava um atraso que a reflexão sobre o passado e o presente apenas podia infinitizar. Se a imaginação topográfica e a metafórica da velocidade permitem conceptualizar com propriedade este estado de coisas, como argumentarei, dir-se-ia que o país se afasta por esta altura do tempo europeu – para recorrer a um cliché dos nossos dias, perde o “combóio da Europa”, antes mesmo de o Fontismo inaugurar a linha Lisboa-Carregado. Velocidade e aceleração constituem justamente os conceitos centrais na conceptualização de Koselleck<sup>66</sup>, porque permitem apreender a desigualdade que se instaura subitamente entre os diversos progressos nacionais e internacionais e, por esta

---

<sup>66</sup> Veja-se como o historiador expõe a diferença crescente entre experiências e expectativas, bem como a convivência política entre indivíduos com posicionamentos diversos e capacidades diversas de perspectivar a abertura exacta do seu próprio futuro: «Finalmente, hay un indicador infalible de que esta diferencia sólo se conserva modificándose continuamente: la aceleración. Tanto el progreso sociopolítico como el científico-técnico modifican los ritmos y lapsos del mundo de la vida en virtud de la aceleración. Adquieren todos juntos una cualidad genuinamente histórica, a diferencia del tiempo natural» (Koselleck, 1993: 350). Segue-se na sua argumentação uma pequena antologia de argumentos probatórios, onde se inclui o célebre ensaio de Immanuel Kant sobre A Paz Perpétua, a que recorrerei mais adiante a propósito da sintonia entre o tempo letrado e o tempo pacificado. O ensaio de Kant termina com a expectativa da aceleração: «[A] paz perpétua, que se segue aos até agora falsamente chamados tratados de paz (na realidade, armistícios), não é uma ideia vazia, mas uma tarefa que, pouco a pouco resolvida, se aproxima constantemente do seu fim (porque é de esperar que os tempos em que se produzem iguais progressos se tornem cada vez mais curtos» (Kant, 1995: 171).

via, para a apercepção da desigualdade das letras, da poesia e da própria hegemonia metrificante, aqui assumida como marca da diferenciação lusitana.

Nas últimas décadas, alguns estudos têm vindo a descrever e analisar a conjuntura sócio-cultural deste período, com tonalidades e metodologias diversas, dando conta do léxico mais sintomático, analisando as mediações culturais e a urgência pedagógica que a geração de L. António Verney e de Ribeiro Sanches afirmou (de forma quase intempestiva) como remédio passível de sintonizar o reino com a respiração mental da Europa<sup>67</sup>. O imaginário pedagógico torna-se por esta altura uma tentativa de abrir o futuro, um esforço para o tornar visível através da educação, um mecanismo clássico de activação do “horizonte de expectativas”. A centralidade do discurso pedagógico no séc. XVIII deve-se fundamentalmente à diferenciação entre o que era do âmbito da *Bildung* (a educação humanista) e do âmbito da *Erziehung* (educação para a cidadania, para a profissão). A emancipação da pedagogia reivindica a educação “escolar” como instância de mediação entre a família e aquele tipo de «emprego» que Ribeiro Sanches já nomeia explicitamente nas *Cartas sobre a Educação da Mocidade*, enquanto espaço de acção que se deseja, para além da endogenia típica das corporações do Antigo Regime<sup>68</sup>. Assumirei este conjunto significativo de estudos e de argumentos, mas em lugar de uma revisão exaustiva das narrativas sobre a lentidão do tempo português, motivadas por diversas exumações críticas da nacionalidade ao longo dos últimos dois séculos, proponho-me nesta secção precisar sobretudo o contributo de alguns estudos recentes, particularmente importantes para a legitimação e para a

---

<sup>67</sup> Entre os diversos estudos sobre a conjuntura social, cultural e política de Setecentos, vejam-se as sínteses de José Sebastião da Silva Dias, L. Cabral Moncada, José Esteves Pereira e de Luís Oliveira Ramos, além dos trabalhos mais recentes conduzidos por autores como Pedro Calafate e Ana Cristina Araújo (cf. Araújo, 2003; Calafate, 2001; Dias, 1952; Moncada, 1941, Pereira, 1983 e Ramos, 1988).

<sup>68</sup> Nas *Cartas*, tratando-se de educação militar, «emprego» confina ainda com «honras» e ambos com «Cargos públicos» (Sanches, 1959-1966, I: 359-360). Em vários âmbitos e actividades, a modernização passa de modo decisivo pelo processo de burocratização que, numa fase inicial, sustenta o grosso da ociosidade letrada, com particular exclusividade na conjuntura social e económica do espaço ultramarino. Sobre o projecto educativo de Ribeiro Sanches vejam-se os contributos de A. Cristina Araújo (cf. Araújo, 1984) e de António Manuel Nunes Rosa Mendes (*Ribeiro Sanches e as 'Cartas sobre a Educação da Mocidade'*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991). Sobre a pedagogia setecentista em sentido lato e a institucionalização do ensino escolarizado vejam-se os estudos decisivos de Rogério Fernandes, em particular, *O Pensamento Pedagógico em Portugal* (Lisboa, ICALP, 1978) e *Os Caminhos do ABC. A Sociedade Portuguesa e o Ensino das Primeiras Letras. Do Pombalismo a 1820* (Porto, Porto Editora, 1994).

exposição argumentada das quatro versões da metromania, na Segunda Parte. Digamos que a metromania se apresenta como uma observação de segunda ordem, relativamente à sua inscrição primária na ordem material e cultural que aqui se trata.

Num livro fundamental sobre a génese do sujeito moderno, o filósofo americano Charles Taylor relembra a importância da geografia na argumentação cultural, uma tónica assaz comum num país como Portugal, acostumado a questionar-se ciclicamente sobre a sua inscrição europeia e sobre o seu estatuto mais ou menos periférico<sup>69</sup>. Segundo Taylor, qualquer narrativa da modernidade deveria ter sempre em conta o facto de esta se ter originado predominantemente entre as «elites sociais e espirituais do noroeste europeu» (Taylor, 1997: 241). É uma questão a ter em conta quando se pensa o devir histórico de um país que já se costuma auto-representar a Sul da Europa do Sul. Em narrativas como as de Madame Stael ou de P. Hazard<sup>70</sup>, entre outras, esta Europa foi adquirindo uma certa especificidade cultural, numa operação que nunca deixou de esconder um princípio severo de hierarquização e de submissão a uma retórica fechada centro vs. periferia. Com frequência, esta retórica implicou um processo de exotização

---

<sup>69</sup> É também uma tónica recentemente actualizada com a indagação verdadeiramente indiciária, nos termos de Franco Moretti (cf. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel (1800-1900)*, London and New York, Verso, 1998). O imaginário geográfico tem raízes profundas no séc. XVIII, um período intenso de mapeamento planetário e de reconfiguração imperial. Em 2003, Felicity A. Nussbaum editou uma colectânea anunciando explicitamente um propósito de reconstituição geográfica: «*The Global Eighteenth Century is historically specific, employs innovative methodologies, and asks transnational and transcultural questions, about human and social difference [...] it looks beyond the European empire and it reaches to other perspectives to question the validity of metropole-periphery studies; it assumes that European knowledge, often nation-based, is itself local in origin.*» (in: Felicity A. Nussbaum (ed.), *The Global Eighteenth Century*, Baltimore and London, John Hopkins UP, 2003, p. 11). Michael Wintle revisita em 2004 o mapeamento setecentista, centrando-se na análise das representações cartográficas e iconográficas do próprio espaço europeu, em busca de factores de investimento simbólico, associados a discursos contemporâneos sobre a superioridade cultural da Europa, a raça, a religião ou o ordenamento colonial (“The Continent of Europe and Its Boundaries in the Eighteenth Century: Geography, Civilization and Empire”, in: *Le Spectateur Européen / The European Spectator*, N<sup>o</sup> 5, Montpellier, CIRBEL, 2004, pp. 157-184).

<sup>70</sup> Na sua síntese emblemática do séc. XVIII, Paul Hazard inscreve a cultura das Luzes num movimento “Do Sul ao Norte”, com as certezas de um narrador comprometido com a hegemonia do Norte: «Não havia dúvida: do Norte vinha a luz; o Norte tinha o direito de se opor orgulhosamente ao Sul; e poderia aplicar-se aos produtos do espírito a reivindicação de um poeta do tempo: ‘What fine things else you in South can have, / Our North can show as good, if not the same’ [...]. A hegemonia do espírito deixa de ser exclusivamente latina; a Inglaterra exige a partilha do poder; está consciente do seu valor, proclama em voz alta a sua glória, e sente mesmo a respeito dos Portugueses, dos Espanhóis, dos Italianos, dos Franceses, de todos os Latinos, um desprezo mal dissimulado. Não passam de escravos» (Hazard, 1948: 59 e 68).

deliberada do Sul, bem notório nos relatos de estrangeiros sobre Portugal, os quais oscilam quase exclusivamente entre o déficit civil, a paisagem e a miséria (cf. Beckford, 1988; Bombelles, 1979; Carrère, 1989; Costigan, 2007; Gorani, 1981). Importa também ter em conta a qualificação propriamente “social” e “espiritual” das elites referidas por Taylor, um filósofo adverso a teorias aculturais<sup>71</sup>: o sujeito que emerge no decurso da modernidade é evidentemente um constructo implicado em questões concretas de classe e de *habitus* que importa conhecer, no sentido em que especificam as suas práticas simbólicas.

A distância geográfica invocada pela fórmula «noroeste europeu» está longe de ser uma impressão da crítica contemporânea: insinua-se de várias formas após o anúncio das *Luzes* ou, para recorrer a uma expressão feliz de Ofélia Paiva Monteiro, com o “alvorecer” do Iluminismo em Portugal (cf. Monteiro, 1963). Quando chegamos à geração de Verney e de Ribeiro Sanches esta fórmula está já em condições de semantizar a periferia de um modo mais absoluto, justamente porque se acentua a consciência das dificuldades em emendar o reino. Um território que haveria de levar Ribeiro Sanches a Paris, a Berlim e a São Petersburgo, surge já claramente nas margens do «noroeste europeu» que em Taylor localiza o motor societário e espiritual da modernidade.

A História da Cultura Portuguesa produziu já sintagmas que mimetizam a metafórica e a hermenêutica da periferia, nomeadamente em expressões já vulgarizadas como «crise mental» (Cidade, 1939) ou «eclectismo» (Moncada, 1941; Dias, 1952). Estamos perante enunciados que a seu tempo procuraram apreender a especificidade da segunda metade de Setecentos. No plano das letras, seria possível estabelecer toda uma trajectória argumentativa que nos levaria até Teófilo Braga, um dos principais responsáveis pela fundação de uma tradição crítica especialmente onerosa para a reputação cultural do século XVIII português. Num passado muito recente, o lastro

---

<sup>71</sup> Isto significa que o devir da modernidade não deveria ser apenas atribuído a um conjunto de princípios transversais e relativamente abstractos, visíveis em conceitos como “racionalismo” ou no avanço da “secularização”, mas (também) como um conjunto de alterações na estrutura sensível das sociedades e, sobretudo, dos indivíduos concretos (cf. Taylor, 1989).

aristocrata e anti-republicano deste período foi um pretexto para certo número de posicionamentos demissionários por parte de críticos e de historiadores literários.

A textualidade compósita que marcou as letras da segunda metade de Setecentos tem feito do século XVIII um campo particularmente apto para acolher narrativas de fundação, sejam elas relativas à economia, à sociedade ou à constituição do sujeito moderno. A associação entre poesia e metromania é um modo de fundamentar localmente o verso nesta temporalidade intervalar. Gostaria de realçar a intencionalidade desta opção, já que ela arrefece a tentação teleológica de um tempo (o do crítico e do leitor contemporâneos) que necessariamente conhece o futuro deste passado. Reconhecer, como sugere o Wittgenstein citado em epígrafe, que uma «época interpreta falsamente a outra», não significa exactamente uma aceitação desarmada do relativismo cultural ou uma visão arbitrária do processo histórico, porque a «falsidade» emana da própria vinculação temporal do sujeito que narra e interpreta. Pese a atracção exercida por uma narrativa cultural assente em origens, em intenções ou em versões orgânicas da História, na tradição monumentalista da *Geistesgeschichte*, o passado encontra-se diversamente comprometido com operações de re-construção e de contingência, enfim, comprometido, nesta exacta medida, com a «falsidade» mencionada por Wittgenstein. No espaço francês, por exemplo, o ano de 1789 constitui um caso emblemático dos efeitos perversos de uma teleologia interpretativa. Por muitos anos, a historiografia foi atraída por uma lógica narrativa que praticamente transformou a densidade do processo histórico-cultural em pura anterioridade revolucionária, como se a Revolução esgotasse a leitura da pré-revolução ou tivesse sido o resultado único e necessário de um devir histórico pré-determinado.

Desprovido da centralidade simbólica de 1789, o Século XVIII português é um bom exemplo da proliferação quase endémica das anomalias periodológicas que a crítica vem notando, também a propósito de outros espaços nacionais, igualmente comprometidos com um estatuto semiperiférico. A negociação epocológica entre as culturas europeias do centro e da periferia é, por esta razão, uma constante nos debates em torno da História Cultural e Política, mormente em contexto ibérico. Os estudos sobre conceitos como Luzes, Iluminismo e Modernidade, tanto em Portugal como em Espanha, são um exemplo da elasticidade exigida ao *corpus* terminológico neste espaço



disciplinar (cf. Alberola et al., 1986; Piñal, 1996 e Sánchez-Blanco, 1999). O espaço ibérico apresenta uma versão particularmente dramática do estado de «simultaneidade do não-simultâneo» que Koselleck associou ao trajecto da modernidade (Koselleck, 2002: 166). Ao suscitar a percepção sincrónica e espacializada de experiências e sensibilidades culturais relativamente díspares, a modernidade define-se localmente pela sua intermitência. A condição para a sua ocorrência passou justamente por uma maior abertura do mundo e por uma crescente liberalização da experiência, factores que vêm a ter na Península uma realização própria<sup>72</sup>.

Ainda que tal colida com o universalismo das Luzes, a leitura dos textos portugueses deste período solicita, exige mesmo, a consideração de uma localidade conjuntural que responda ao ritmo da nação. Como se vai tornando claro, o trajecto da modernidade cultural e económica não se fez à mesma velocidade nos vários espaços da Europa. Mesmo quando perspectivada a partir de um lugar tão central como a França, Alexis de Tocqueville não deixou de notar que a Inglaterra do século XVII era já «uma nação completamente moderna», possuidora inclusive de um quadro de reformas políticas que noutros lugares tardariam muitas décadas (Tocqueville, 1989: 34). No século XVIII, a percepção portuguesa desta diferença data de muito cedo, sendo visível nos escritos de Luís António Verney, Luís da Cunha, Matias Aires, José Anastácio da

---

<sup>72</sup> Na abertura da sua longa síntese do séc. XVIII, Francisco Aguilar Piñal confirma igualmente a lentidão do tempo *iluminado* em Espanha: «A un país como España, tan debilitado política, militar y culturalmente a fines del siglo XVII, las novedades tardaran en llegar y no fueron bien recibidas ni asimiladas en su integridad. A pesar de su aislamiento contrarreformista, el cambio de dinastía supuso para España, al comenzar el siglo XVIII, una inevitable, aunque lenta, recuperación de su vocación europea, que dio origen al movimiento político, filosófico y cultural conocido aquí como Ilustración, versión española del Siècle des Lumières francés [...]» (Piñal, 1996: 13). Esta versão é confirmada no essencial por A. Alberola e E. La Parra (eds.), *La Ilustración española*. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1986. Num lugar tão simbólico como a *Encyclopédie*, no artigo sobre a "Filosofia Escolástica" (assinado por D'Alembert), a geografia do Sul emerge como espaço violento de parálise, uma vez mais com dedicatória ibérica: «As Universidades de Espanha e de Portugal, graças à Inquisição que as tiraniza, estão muito menos avançadas (do que as restantes Universidades Europeias); nelas a Filosofia está ainda no mesmo estado em que entre nós esteve do século XII até ao século XVII; os professores chegam a jurar que jamais ensinarão outra coisa: a isto chama-se tomar todas as precauções possíveis contra a luz. Num dos jornais do ano de 1752, na secção das Novidades Literárias, não se pode ler sem espanto e sem aflição o anúncio deste livro ultimamente impresso em Lisboa (em pleno século XVIII): *Systema aristotelicum de formis substantialibus, etc., cum dissertatione de accidentibus absolutis* (Ulissipone, 1750). Quase é de crer que se trata de uma gralha tipográfica ["une faute d'impression"] e que é 1550 (e não 1750) que devemos ler» (Excerto retirado da tradução portuguesa, *A Enciclopédia. Textos Escolhidos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1974, p. 59).

Cunha ou António Ribeiro Sanches. É certo que a temporalidade lusitana se inscreve no estado emergente<sup>73</sup> que caracterizou o devir cultural na segunda metade de Setecentos, marcado ainda pela presença de inúmeras formas (nada residuais) do passado, indexadas ao capital social e cultural do Antigo Regime. Mas o espaço português sustentou um cruzamento especialmente enfático entre o residual e o emergente, numa dilação continuada do que poderíamos designar por estado pré-emergente. A prorrogação deste estado transicional fez da modernidade um projecto a que a nação cultural acedeu de modo algo descontínuo, até às primeiras décadas do século seguinte. Esta evolução inscreve-se diversamente numa territorialidade histórica, económica e cultural, facto que a passagem lenta das letras à literatura replica, sendo por isso matéria apta para traduzir o conjunto diverso de alterações (temáticas, estilísticas, genológicas, linguísticas, etc.) que se inscrevem no verso que medeia latamente entre 1750 e 1820.

Não sendo o objectivo deste trabalho reconstituir a situação política, económica e social de Portugal ao longo de Setecentos, em abono dos termos que intitulam esta secção e na medida em que se trata de aspectos críticos no plano sócio-cultural, com implicações directas no que venho designando por poesia e metromania, gostava contudo de destacar a evidência produzida por alguns estudos que nos últimos anos têm vindo a reconceptualizar a divergência e a lentidão do tempo português, com impacto nas práticas letradas e eruditas. Deixo portanto para segundo plano outras deduções avançadas pela historiografia recente, a que recorrerei pontualmente ao longo deste trabalho, quando solicitado pela própria argumentação.

O que distingue os estudos em causa é a sua disponibilidade conjunta para efectuar não tanto a negação, mas a revisão das versões tradicionais do “atraso”, seja mediante a apresentação de novos dados empíricos, seja pela reconversão crítica de dados conhecidos. Nos últimos anos nota-se também em contexto nacional uma maior abertura para o confronto crítico com a «heteronomia dos discursos e das práticas

---

<sup>73</sup> «Dominant, Residual, and Emergent», assim se intitula a secção que Raymond Williams dedicou à conceptualização da evolução cultural, num dos seus livros mais conhecidos (cf. Williams, 1977). Voltaremos a este assunto no segundo capítulo deste trabalho, altura em que discutiremos com mais demora a pluralidade cultural do século XVIII e as suas consequências no plano teórico e metodológico.

culturais» deste período (cf. Araújo, 2003: 12). Esta deriva tem permitido analisar o campo cultural setecentista com outra autonomia, respeitando a sua dinâmica própria, em estudos que operam com expressões de grande afinidade conceptual, independentemente de cada um trabalhar este período de modo mais ou menos extenso, investir diversamente no arquivo ou apropriar-se de agendas teórico-críticas igualmente diversas. Do conjunto de estudos em causa, destaco os que recorrem a conceitos como «distribuição epistémica» (Janeira, 1990), «racionalidade comunicativa» (Toscano, 1994), «espaços de sociabilidade» (Lousada, 1995), «opinião pública» (Alves, 2000), «capital cultural» (Diogo, 1996) e «censura literária» (Martins, 2001). Além destes, refiram-se ainda alguns trabalhos que nos últimos anos vêm aprofundando substancialmente o conhecimento das particularidades e bloqueios do tecido económico de Setecentos (Madureira, 1997), o processo de reconversão (económica, social e afectiva) da nobreza titular e a dinâmica das elites entre o Antigo Regime e o Liberalismo (Monteiro, 1998 e 2003), a moldura convergente-divergente do «pensamento filosófico» setecentista (Calafate, 2001), a emergência de um discurso museológico (Brigola, 2003) ou o avanço da secularização, no contexto revelador das representações da morte (Araújo, 1997). A leitura deste conjunto de textos confirma que a primeira metade de Setecentos é menos desertificada do que as leituras centradas na rasura pombalina (ou no terramoto de 1755) por vezes fizeram passar; confirmam apesar de tudo que só a partir do último terço do séc. XVIII a cultura escrita e as dinâmicas sócio-comunicativas inerentes ao avanço da modernidade e ao seu aparato publicitário adquirem densidade relativa.

Voltarei a cada um destes estudos quando e sempre que for oportuno, mas uma leitura atenta deste agregado, mesmo quando retomam temas habituais, permite-nos reconstruir a dissonância cultural lusitana relativamente à Europa contemporânea. Torna-se mais evidente o cuidado a ter com a transferência de todo um *corpus* conceptual em estrita correlação cronológica com as culturas do centro, ainda quando o investigador pretendesse acomodar a resistência da empiria nacional. Estes estudos não deixam aliás de constituir uma actualização do léxico a que a historiografia “clássica” vinha recorrendo para nomear a conjuntura excêntrica de Setecentos em relação ao espaço europeu. Nesta enciclopédia constavam, como é sabido, entradas para conceitos

como «atraso», «eclectismo», «iluminismo católico», «estrangeirados», «mentalidade nobiliárquico-eclesiástica», «elemento cosmopolita vs. elemento sedentário», «confluência de estilos», entre outros.

Uma investigação apesar de tudo preliminar (e demasiado colada ao esquematismo do modelo habermasiano) como a de Maria M. Toscano, por exemplo, mostra que não é possível aplicar com propriedade o conceito de «racionalidade comunicativa» à primeira metade do séc. XVIII ou reunir evidência satisfatória para a transição habermasiana de uma esfera pública representativa para uma esfera pública literária, tal como sucedeu em países como a Inglaterra e a França<sup>74</sup>. A estruturação de uma esfera pública representativa sob o reinado de D. João V padece da sobre-representação do monarca e da dificuldade que a sua corte manifestou em gerar práticas simbólicas sintonizadas com a emergência de uma esfera pública com autonomia mínima:

«O monopólio das estruturas eclesiásticas na elaboração e transmissão do saber e das normas sociais, o seu peso nas manifestações artístico-culturais, criando, em termos comunicacionais, uma situação de deformação sistemática, constituíram indubitavelmente outro poderoso obstáculo à individualização de opiniões e à sua livre expressão e discussão (...) No entanto, durante esta fase [reinado de D. João V], a vida dessas novas instituições liga-se tão estreitamente às decisões do soberano, às suas necessidades de representação e é ainda tão marcada pelo público aristocrata e cortesão que, mais do que espaços comunicacionais afirmando-se autonomamente e em alternativa, têm que ser vistos como prolongamentos do modelo de vida social e cultural que se desenvolve primeiramente na corte. Assim, relativamente aos dados que Habermas nos fornece sobre os dois países que analisou com mais detalhe, a Inglaterra e a França, parece-nos que a emergência em Portugal de uma esfera pública literária é, em muito maior grau do que naqueles países, estreitamente condicionada pela esfera pública representativa que a antecede.»

(Toscano, 1994: 173-174)

---

<sup>74</sup> Quando trata de concluir esta inquirição habermasiana, a autora é obrigada a concluir que «a sociedade portuguesa do tempo ainda não tinha percorrido a primeira grande etapa da racionalização cultural e social» (Toscano, 1994: 210-211). É algo que o autor germânico se vê obrigado a reconhecer, quando se confronta com a precocidade publicitária inglesa e francesa: «Na Alemanha dessa época, não há nenhuma 'cidade' que pudesse ter substituído a representatividade pública das cortes por instituições de uma esfera pública burguesa. Elementos semelhantes encontram-se, no entanto, também aí: primeiro, nas eruditas comunidades de comensais, as antigas sociedades de conversação do Séc. XVII. Elas são, naturalmente, menos atuantes e difundidas do que os cafés e salões» (Habermas, 1984: 49-50).

A dissonância cronológica confirma-se aliás confrontando estes dados com o estudo de M. Alexandre Lousada (1995), seguramente a autora da mais extensa descrição da ritualidade secular associada à emergência de uma sociabilidade em sentido moderno<sup>75</sup>. A reconstituição dos circuitos, o mapeamento do lazer na cidade de Lisboa, a investigação do associativismo formal e informal, o predomínio de instituições relacionadas com o aumento da população móvel (como tabernas, armazéns de vinho e casas de pasto) e a debilidade inversa na implantação do café, a adesão lenta das elites à vida pública exterior ao salão ou ao teatro de ópera, as dificuldades detectadas na comercialização do lazer, todos estes aspectos configuram um quadro de grande interesse para o campo das letras. A atenção que a autora dedica aos mecanismos socialmente diferenciados do divertimento privado e público, ou ao carácter selectivo das “técnicas de sociabilidade”, permite articulações com uma série de práticas letradas associadas às quatro versões da metromania que adiante apresentarei.

Ainda assim, importa considerar que nem sempre são necessárias alterações em grande escala para se produzirem deslocações epistémicas consideráveis, com consequências na vida intelectual e nas práticas simbólicas de uma cultura. Um estudo panorâmico e informado como o de Ana Cristina Araújo prova isto mesmo, defendendo uma revisão das leituras absolutas da historiografia clássica, mostrando que a atenção ao dinamismo, à circulação e à mediação da cultura escrita nos devolve um país com sintonias apreciáveis relativamente ao centro europeu (cf. Araújo, 2003). No entanto, não deixa de reconhecer que mesmo uma leitura nos arredores de modelos totalizadores e mais disponível para a heteronomia das Luzes, a cultura portuguesa permanece marcada pela lógica da recepção e da influência (como referido, tal descontinuidade decorre da própria activação do *progresso* como instância de diferenciação):

«A sul, as dificuldades criadas à livre circulação de ideias conferem menor fluidez às linhas de fronteira no interior do espaço cultural europeu (...). Excêntricos em relação à órbita de influência da ciência experimental, mas não

---

<sup>75</sup> Sobre a contiguidade dos espaços sociais no âmbito Ibero-Atlântico, veja-se o volume coordenado por Maria da Graça A. Mateus Ventura (*A Definição dos Espaços Sociais, Culturais e Políticos no Mundo Ibero-Atlântico (De Finais do Séc. XVIII até Hoje)*, Lisboa, Colibri, 2000).

totalmente afastados das grandes linhas de fractura impostas pelo racionalismo cartesiano, os grandes centros irradiadores da segunda escolástica peninsular mantêm-se, cautelosamente, à margem das principais disputas que, além-Pirinéus, atravessam os campos filosófico, literário e científico. Relegados para uma posição periférica, no terreno editorial – com uma censura apertada que coarctava a expansão do mercado livreiro – e obrigados, no plano doutrinal, a assumir o papel de receptores defensivos de outras correntes de pensamento, os eruditos portugueses e castelhanos não escapam, todavia, aos efeitos provocados pelas sucessivas ondas de choque impostas pela difusão do movimento das Luzes.»

(Araújo, 2003: 14-15)

Um tal regime de importação e de apropriação cultural, por si só, não retira obviamente autenticidade a cada experiência singular, nem torna ilegítima a dinâmica específica de uma cultura. Esta ressalva é válida tanto para as questões maiores da colectividade, como para as questões relacionadas com a esfera do indivíduo ou especificamente com a cultura letrada. Ora, este conjunto de estudos tem a vantagem de enfatizar a pluralidade de factores a ter em conta na segunda metade de Setecentos. Uma tal abertura é extensível a conceitos e categorias enraizados no discurso historiográfico, frequentemente com implicações na percepção da fenomenalidade da cultura local. Perry Anderson (1979) mostrou já, num ensaio clássico, que a diversidade do Absolutismo impede o ecumenismo teórico que frequentemente vinha sendo aplicado a esta conjuntura histórica. O seu estudo comparativo do Absolutismo na Europa permite diferenciar a Península como um espaço marcado por um «*nexus* colonial» francamente adverso ao desenvolvimento de burguesias locais consistentes. Além das lógicas clientelares relacionadas com a estruturação político-social do regime absolutista<sup>76</sup>, os Estados Peninsulares juntam-lhe a burocracia e as fidelidades que

---

<sup>76</sup> Para Anderson, o Absolutismo é fundamentalmente uma adequação histórica das estruturas de dominação feudal: «The Absolute monarchies introduced standing armies, a permanent bureaucracy, national taxation, a codified law, and the beginnings of a unified market. All these characteristics appear to be preeminently capitalist [...]. A more careful study of the structures of the Absolutist State in the West, however, inevitably infirms such judgments. For the end of serfdom did not thereby mean the disappearance of feudal relations from the countryside. Identification of the two is a common error.» Em contexto ibérico, a persistência da Inquisição acabou por funcionar como um sistema de valores com efeitos de agregação territorial, tanto na metrópole como nas colónias, uma vez que os fundamentos da nação metropolitana se confrontaram com os interesses endógenos da empresa colonial americana (Anderson, 1979: 17 e 60-84).

emergem do projecto colonial-imperial, reforçando assim os laços de tipo feudal e a promoção de estratégias de nobilitação até um momento relativamente tardio.

Deste modo, narrativas historiográficas demasiado centradas no protagonismo da burguesia como classe portadora de valores, atitudes e sensibilidades “progressistas”, suscitam também reconsideração. Esta exclusividade tem vindo a ser posta em causa, mesmo em espaços da Europa Central, numa série de exposições menos condicionadas pela equação marxista (cf. Mayer, 1981; Maza, 2003 e Smith, 2005). A existência de «burgueses auto-renegados» entre os defensores mais acérrimos da cultura clássica e a sua capitalização simbólica é uma evidência que nos obriga a transversalizar algo mais a propriedade do capital cultural que em geral a história literária anexa à burguesia<sup>77</sup>. Ora, em Portugal, o Antigo Regime persiste (e resiste) de modo ainda mais evidente, tanto no plano sócio-cultural, como no âmbito económico, como revelam as dificuldades em sustentar localmente o que Bruno Latour chamou “ciclos de acumulação” de capital. Além dos estudos clássicos sobre a economia conduzidos por Vitorino Magalhães Godinho<sup>78</sup>, e por Borges de Macedo<sup>79</sup>, uma

---

<sup>77</sup> Arno Mayer, por exemplo, mostra como se podem rastrear fenómenos de longevidade do Antigo Regime na Europa, em particular quanto à permanência da referência monárquica ou da elite fundiária, com impacto na própria aceitação e prolongamento dos valores e instituições das antigas elites pela burguesia ascendente: «By controlling what Schumpeter called the “steel frame” or “political engine” of the *ancien régime*, the feudal elements were in a position to set the terms for the implantation of manufactural and industrial capitalism, thereby making it serve their own purposes. They forced industry to fit itself into pre-existing social, class, and ideological structures. Admittedly, industrial capitalism distorted and strained these structures in the process, but not beyond recognition or to the breaking point [...]. This extensive and many-sided adaptation is usually considered evidence for the de-noblement and the de-aristocratization of the old order, for the inevitable is gradual *embourgeoisement*, or bourgeoisification, of Europe’s ruling and governing classes. But there is another way of viewing this accommodation. Just as industrialization was grafted onto pre-established societal and political structures, so the feudal elements reconciled their rationalised bureaucratic and economical behaviour with their pre-existent social and cultural praxis and mind-set. In other words, the old elites excelled at selectively ingesting, adapting, and assimilating new ideas and practices without seriously endangering their traditional status, temperament, and outlook. Whatever the dilution and cheapening of nobility, it was gradual and benign» (Mayer, 1981: 12-13).

<sup>78</sup> Cf. Vitorino-Magalhães Godinho, *Prix et Monnaies au Portugal*, Armand Colin, Paris, 1955.

<sup>79</sup> Fazendo uso de um léxico *sintomático*, J. Borges de Macedo admite que a economia portuguesa manifesta «problemas» específicos e revela uma «situação» particular, adiantando algo importante sobre a mobilidade e a sobreposição de mecanismos de nobilitação no final do séc. XVIII: «[O] acesso ou permanência na nobreza nunca foram exclusivos da fidalguia. Não é necessário citar as inúmeras nobilitações que consagravam homens de proveniência humilde. O que é significativo, no último quartel do século XVIII, é a densidade dessas promoções, a

revisitação sistemática deste período como a levada a cabo recentemente por Nuno Luís Madureira permite-nos aferir a temporalidade económica, os seus bloqueios e especialmente a articulação entre o mercado emergente e a persistência de um conjunto significativo de «privilégios», actualizando o quadro desenhado pela historiografia económica da geração precedente. De notar, em especial, o modo como Madureira investiga as consequências da «ausência de representação política autónoma que afecta vastos sectores do comércio e da indústria» e o cruzamento entre o absolutismo pombalino e «regimes especiais de monopólio e de privilégio», com incidências directas na disponibilidade estrutural do reino para entrar numa lógica aberta de capitalização:

«Os factores para que pretendemos chamar atenção têm, deste modo, a ver com as raízes políticas e sociais da organização económica, isto é, o modo como a coroa, os funcionários e os grupos sociais utilizaram as instituições para manter posições de destaque no aparelho produtivo, apropriando-se de rendimentos disponíveis [...]. Uma parte significativa do rendimento nacional é redistribuída através dos direitos de participação privada na cobrança de impostos e na exploração das riquezas coloniais, criando um limbo para aplicações de capital com regras financeiras que não se encontram fora do mercado protegido de colaboração com a coroa.»

(Madureira, 1997: 29)

Se a constituição de uma sociedade moderna se processou historicamente numa relação simétrica com o «recuo» das instituições do Antigo Regime, a realidade nacional parece assim tornar mais complexa esta equação, tendo em conta o cruzamento enfático e temporalmente dilatado entre o *Antigo* e o *Moderno*. Mas o que gostaria de assinalar a propósito deste conjunto de evidências na área económica, social e cultural relaciona-se com a necessidade de considerar que o devir das sensibilidades e da cultura letrada solicita em Portugal uma interpretação especialmente forte do que Norbert Elias

---

proveniência dos elementos beneficiados e a justificação teórica que acompanhava a nobilitação dos Quintelas, Braancamp, Sobrais, Cruzes e tantos outros.» (Macedo, 1982a: 216-217). Esta confluência – a que José-Augusto França também se referiu (cf. França, 1977 e 1984) – é importante para a leitura da produção letrada da época, condicionando decisivamente a economia expressiva, as sensibilidades, o estatuto autoral e a subsistência de lógicas antigas de mecenato, por vezes manifestando fidelidades pessoais relacionadas com formas de hierarquização típicas da fase menos avançada da curialização: «Nas sociedades do Antigo Regime, antes do estabelecimento do imaginário nacional-estadual, identidades de âmbitos e hierarquias diversos coexistiam, portanto, no imaginário social, tal como, no imaginário político, coexistiam vinculações de diferente hierarquia» (Hespanha, 1993: 20).



designou como sendo um processo de “curialização e romantismo aristocrático”, justamente para descrever o período de sobreposições no gosto e no âmbito da cultura subjectiva entre a nobreza e a burguesia (cf. Elias, 1995: 183-232).

Este aspecto é de grande importância no Setecentismo nacional, pois obriga-nos a acautelar uma conversão demasiado exclusiva do devir cultural ao universalismo burguês, localmente deficitário. O quadro hermenêutico apresentado em estudos como *A Sociedade de Corte* ou *O Processo Civilizacional* ilustra o contributo decisivo da corte e da aristocracia para a domesticação instintiva, o refinamento das práticas sociais e a sofisticação da sensibilidade. Voltarei a este assunto no próximo capítulo, a propósito da jurisdição do gosto, mas a ensaística de Elias, tal como a sintonia de gosto que Auerbach regista entre a corte e a cidade, num ensaio de referência para os estudos setecentistas, são contributos positivos para um programa de leitura capaz de acolher e interpretar a lentidão do tempo português, sem o congelar na retórica do atraso (cf. Auerbach, 2002). Repare-se que a lentidão em causa contamina o próprio débito sensível da aristocracia portuguesa, como vem mostrando Nuno Monteiro, em trabalhos sobre a nobreza titular, nomeadamente quando se refere ao avanço comedido do «individualismo afectivo», aos «baixos níveis de afectividade e intimidade», à «rigidez das práticas da aristocracia portuguesa», mas também, apesar de tudo, à «depreciação das carreiras eclesiásticas», à «erosão das fronteiras nobiliárquicas inferiores», à «laicização dos valores dominantes» e aos sinais crescentes de crise do «modelo curial» (cf. Monteiro, 1998).

O que pretendo enfatizar é portanto a necessidade de abrir a leitura dos textos à ambiguidade do seu tempo, considerando a persistência da ritualidade das corporações do Antigo Regime, bem como a diversidade dos portadores da cultura subjectiva emergente. De igual modo, mesmo quando a formalização hierárquica aparenta dominar a totalidade do corpo social e suscitar a valorização das distinções, este “pânico de status” esconde também mudanças mais profundas na estrutura social. Repare-se que numa primeira fase a hierarquização contamina a auto-representação da própria burguesia, atraindo-a para a nobilitação como forma de reagir à pressão sobre as classes.

Ora, num momento em que tanto a literatura como a poesia vivem uma fase decisiva da sua própria diferenciação, a metromania propõe-se neste trabalho como um regime de escrita comprometido com o *ethos* expressivo do nosso Setecentismo, nomeadamente com as condições institucionais e materiais de produção e de circulação acima esboçadas. A metromania capitaliza especialmente a economia particular do verso, no sentido em que a sua brevidade e portabilidade acolhem as solicitações mais ou menos imediatas da ritualidade sócio-cultural, bem como as condições (amadoras, não-profissionais) da “ociosidade” letrada, ainda em busca de autonomia e estruturalmente muito condicionada pela debilidade local das classes de gosto; uma debilidade quantitativa mas também substancial, como terei ocasião de enfatizar. O predomínio da forma curta e as dificuldades que o espaço letrado nacional manifesta em desenvolver os géneros romanescos da modernidade são factores que poderíamos associar, pelo menos parcialmente, ao nexos entre a vigilância da escrita e a consequente ruptura no sistema comunicativo letrado, tal como sugerido por Iris Zavala, a propósito do papel da Inquisição no mundo ibérico<sup>80</sup>. Assinale-se, no entanto, que uma interpretação demasiado forte desta causalidade externaliza demasiado a cena da escrita, além de a indexar a uma causa singular. Sendo um factor importante, concorre com séries contíguas de âmbito social, económico e mais latamente cultural. É sob este cenário global, frequentemente adverso e instável, bloqueador da mobilidade de pessoas e de discursos, que se anuncia localmente a diferenciação sistémica do literário, num sentido propriamente luhmanniano do termo<sup>81</sup>. Um processo que em Portugal aparece condicionado pela submissão (e pela interferência) à autoridade corporativa e personalista típica do Antigo Regime, até um período relativamente tardio, atrasando a

---

<sup>80</sup> Iris M. Zavala aceita que os limites impostos à circulação da matéria escrita pela conjuntura político-ideológica espanhola terão condicionado a própria evolução da coisa literária, motivo que a leva a propor o seguinte programa de leitura: «mostrar que algunos de los tipos de géneros novelescos en el siglo XVIII tuvieron escasa repercusión en España (y el mundo hispánico) y explicar las razones para que esto sucediera. [...] La Inquisición, en cuanto receptor privilegiado, creó una ruptura con el sistema comunicativo, en el código, e impuso el discurso dominante, interceptando así a menudo el circuito comunicativo (al menos en la superficie). Mucho de cuanto circuló hubo de adaptarse a la norma y a la convención, cuando no circular clandestinamente» (Zavala, 1987: 4).

<sup>81</sup> Cf. Luhmann, 1986 e 1987. Retomarei esta linha argumentativa mais adiante neste capítulo, nas secções intituladas “O nome da literatura” e a “A liricização da Poesia”.

emergência de sensibilidades privadas e de sociabilidades com uma transversalidade moderna, afim à diversificação da ordem social, à funcionalização do trabalho e à *desfeudalização* da ordem simbólica e cultural.

A obra dos autores e protagonistas do movimento de renovação cultural do país apresenta, ela própria, diversas versões do “reino cadaveroso” que se amplificará continuamente entre a geração de Eça e a de António Sérgio. A intelectualidade setecentista terá talvez feito parte dos poucos «hommes passionés» que umas décadas depois o geógrafo A. Balbi viria a resgatar, num reino deficitário quanto a natureza e a exotismo. Corria o ano de 1822, após dois anos de permanência lusitana, o divulgador italiano concluía um trabalho exaustivo de aferição estatística. O parágrafo impiedoso com que A. Balbi abre o célebre *Essai statistique* sintetiza a imagem europeia de Portugal nos alvares do projecto liberal, descrito como um pequeno país, igualmente desprovido de natureza e de cultura, onde nem sequer o exótico permitia ao viajante europeu o exercício (romântico) da contemplação e da apreciação paisagística. Antes de o comentar, fixemos o olhar nesse retrato da nação em inícios de Oitocentos, sem o despir da retórica eurocêntrica que o autor tratará depois de aplacar com os números de uma operação estatística até então rara em Portugal:

«Le royaume du Portugal, placé à l’extrémité sud-ouest de l’Europe; environné de deux côtés par l’Océan; ne tenant à l’Espagne que par des chemins aussi difficiles que dangereux, ou par des montagnes plus ou moins escarpées, mais toujours difficiles à franchir; manquant presque entièrement de communications intérieures; peu riche de ces vénérables restes de l’antiquité, de ces chefs-d’oeuvre des arts, et, par la nature de son climat et de son sol, privé, tout-à-fait de ces imposantes horreurs naturelles qui attirent la curiosité des voyageurs; le royaume du Portugal paraissait ne devoir être visité et décrit que par ces hommes passionnés pour la science, qui entreprennent des voyages dans le seul but de reculer les bornes de la géographie et des sciences naturelles.»

(Balbi, 1822: VII)

É neste país, ao princípio posto à margem do trajecto da modernidade, que Balbi vem depois a descobrir uma monarquia detentora de algumas personalidades e instituições sintonizadas com a Europa, sobretudo a partir de meados do século XVIII, período que coincide, aliás, com a ascensão da ciência estatística que deu título aos seus

dois volumes<sup>82</sup>. Esta imagem de Portugal, oscilando entre um território falho de Luzes - «plus arriéré que la Turquie» -, e o reconhecimento do mérito singular e episódico de uns quantos intelectuais e eruditos que integravam a elite nacional, configura uma ambivalência que a semântica da crise expõe no plano das letras, por vezes com efeitos nefastos na disponibilidade da crítica para a prática de uma hermenêutica com algum sentido de localidade. Quando agencia a interpretação de um modo absoluto, medido pela velocidade e pelo progresso dos outros, o dispositivo *cadaveroso* corre o risco de trocar a especificidade do objecto pelas suas semelhanças de família. Submetido a determinados usos, o referente europeu pode converter-se num território apenas destinado a contrastar com o desvio nacional, secundarizando-o enquanto objectualidade autónoma.

Este regime pode ter ainda a desvantagem de anexar a cultura local a uma ontologia degradada. Ao bloquear a emergência de uma conceptualidade própria, o discurso crítico arrisca um mimetismo subalterno. Em regime autotélico, tal configuração torna-se cega para as diferenças ou toma a diferença como a marca de ausência. Nestas circunstâncias, a sobredeterminação do referente europeu poderia ditar as condições de legibilidade da cultura lusitana, condicionando assim as suas propriedades endógenas a uma pré-condição exógena, na verdade, imposta por um ressentimento secular incrustado na tradição crítica nacional, devidamente confirmado por relatos de viajantes estrangeiros. Este modo de interpretar corre o risco de aprisionar a leitura da realidade cultural portuguesa.

Sem pôr em causa o papel que é devido ao enquadramento intercultural das letras portuguesas, especialmente pertinente no contexto do cosmopolitismo de Setecentos, o rastreio de fontes e de influências, quando exercido em regime de auto-suficiência, tende a atribuir aos objectos culturais de chegada uma causalidade que lhes retira a autonomia. Um modelo de inquirição cultural deveria emancipar-se da cronologia hegemónica da Europa do centro e sintonizar com uma interpretação dos

---

<sup>82</sup> É na segunda metade de Setecentos que A. Balbi encontra fontes para uma documentação estatística mais rigorosa, como reconhece ao destacar a excelência do balanço geral do comércio, a partir de 1775, compilado por Maurício Teixeira Morais, «d'après un plan et avec une exactitude qui difficilement se trouvent dans les pays les plus civilisés de l'Europe» (Balbi, 1822: VIII).

textos compatível com a sua inscrição contextual. A leitura deste período solicita, por isso mesmo, a consideração crítica do sentido de localidade exigido pelos objectos culturais. A «descrição densa» praticada pela antropologia cultural de matriz geertziana tem sido umas das respostas metodológicas mais eficazes a este imperativo, facto que explica a sua integração no léxico de um número crescente de discursos na área das ciências humanas e sociais<sup>83</sup>. No ensaio que abre o seu livro maior, a «descrição densa» sustenta uma abordagem “interpretativa” da cultura. Se a cultura é o contexto responsável por determinado ordenamento da experiência, o crítico só poderá fundar uma análise que faça justiça à «especificidade complexa» que a caracteriza, caso se mantenha em contacto com esse mesmo ordenamento (cf. Geertz, 1989: 13-41). A localidade é, pois, uma condição para o exercício da interpretação cultural, mas é também uma condição que deriva do facto de o intérprete, historiador ou crítico literário, não participarem directamente da cultura “natural” que contextualiza o material interpretado. Nesta perspectiva, o sentido de localidade surge, apesar de tudo, como uma versão benigna da falsidade referida em epígrafe<sup>84</sup>. E neste sentido, admita-

---

<sup>83</sup> Voltarei ao autor a propósito da variabilidade das escalas. O volume de homenagem extraído da revista *Representations* (Nº 59, 1997) por Sherry B. Ortner, intitulado *The Fate of “Culture”. Geertz and Beyond*, constitui uma síntese particularmente ilustrativa do impacto continuado do pensamento de Geertz na contemporaneidade (cf. Ortner, 1999). Entre a antropologia sócio-cultural da geração de Ernst Gellner, Jack Goody ou Louis Dumont e o chamado “writing culture group” (George Marcus, Jim Clifford, Lila AbuLughod etc.), o nome de Geertz é hoje uma presença marcante no espectro disciplinar das Humanidades e das Ciências Sociais. O ascendente geertziano nas ciências sociais despertou resistências em diversos espaços, inclusive em obras aparentemente disponíveis para a redução de escala convocada pelo autor de *Local Knowledge*, como foi o caso do historiador italiano Giovanni Levi. Autor associado à Micro-História e leitor muito atento da obra de Geertz, Levi colocou algumas restrições à textualização indiscriminada da acção social, implícita no seu programa interpretativo (cf. G. Levi, «I pericoli del geertzismo», in: *Quaderni Storici*, Vol. 58, 1985, pp. 269-77). Em certas circunstâncias, a textualização do social e o entendimento da cultura como um sistema de signos poderia induzir no intérprete a ideia de que cada texto não seria mais do que uma realização particular da língua da cultura. A interpretação da cultura deveria ser capaz de gerir esta relação entre os actores e as linguagens de um modo não absoluto, para que a gramática da cultura se exponha às articulações exteriores ao seu próprio código. Só deste modo, aliás, se poderia conceber um indivíduo capaz de inverter e superar as restrições da cultura que o envolve.

<sup>84</sup> Trata-se de uma contingência inerente ao dispositivo epistemológico activado pelas Humanidades. É uma restrição que surge também nas palavras de Gadamer, ao declarar a hermenêutica como o método universal adequado às ciências históricas: «A justa compreensão de um texto introduz, com toda a certeza, nas *Geisteswissenschaften*, qualquer coisa da posição do intérprete no tempo, no lugar e nas concepções do mundo [...]» (cf. Hans-George Gadamer, *O Problema da Consciência Histórica*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 1998, p. 9). A condição hermenêutica das ciências históricas revela-se ainda na sintonia fundamental entre as letras e o discurso ensaístico, a moldura discursiva mais disponível para a mediação (e meditação)

se, a leitura pela metromania não deixa de constituir um compromisso possível entre a localidade do verso e a abstracção do discurso crítico<sup>85</sup>.

O sentido da localidade é ainda uma forma de fazer justiça à diversidade dos juízos históricos, porque se é certo que a lentidão do tempo português é uma evidência passível de confirmação empírica, as suas representações nem sempre produzem narrativas unívocas. Apesar de criticar o formalismo clássico e a escrita des-subjectivada dos setecentistas, no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, Garrett reconhece que a deslocação das Luzes de Norte para Sul foi um trajecto “positivo” e não apenas um movimento condenado à sistemática regressiva. Neste argumento ecoa ainda a vocação cartográfica do discurso *iluminista*:

«As luzes não só reverteram (sem retrogradar) do Norte para o Sul, mas se difundiram gerais. A França viu então o século de Luís XIV; Itália deixou São Tomás e os *concetti* por melhor filosofia e melhor gosto; Espanha teve o seu Carlos III; e Portugal no reinado de el-rei D. José subiu à altura dos outros povos [...], e já a razão e o gosto recobravam seu império na literatura; já as odes do Garção, as obras do padre Freire e de outros ilustres filólogos haviam regenerado a poesia e restituído a língua.»

(Garrett, 1904, II: 355)

A síntese de Garrett contém uma intuição crítica importante, relacionada com a estrutura deste trabalho: as quatro versões da metromania são justamente uma forma de expor localmente o devir *imperial* da literatura, no sentido em que percorrem o trajecto (e o tempo) da sua diferenciação e autonomização. Mas a bem do sentido de localidade que venho referindo, a história que se segue não coincide exactamente com o heroísmo selectivo que caracteriza a absolutização do literário sob o romantismo. Este

---

interpretativa. A conveniência do ensaio é um argumento que associa as posições de Gadamer às de Geertz.

<sup>85</sup> Koselleck sugere que é a própria contingência inerente à aceleração temporal na modernidade que dificulta irremediavelmente a capacidade descritiva dos conceitos trans-históricos, que assim mais depressa falsificam do que descrevem: «Thus every epochal division that reckons with scientific and technological forces of production leads to decelerations and accelerations, to overlappings and atemporal shifts specific to individual countries. This is what makes every general statement on the structuring of epochs enormously difficult to make» (Koselleck, 2002: 160). Este reconhecimento constitui também a razão mais forte para a sua prática de uma histórica conceptual, vinculada aos usos históricos dos conceitos e ao estudo das suas dinâmicas de migração e importação.

trajecto foi menos unívoco e bem mais complexo do que deixa antever a regeneração do gosto a que Garrett deu óbvia prioridade.

### **Tempo, narração e liminaridade**

A categorização periodológica recorre frequentemente a um léxico que anexa o fluxo cultural a determinadas categorias temporais, temáticas ou estilísticas, passíveis de descrição e de apropriação didáctica. Estas actuam como operadores de leitura e o seu valor de uso tem geralmente como consequência uma interpretação do devir cultural e literário comprometida com traços dominantes. A descrição recorre assim a estratégias de rotulagem estilística, em breve disseminadas no espaço crítico, através das quais os textos singulares são acondicionados em categorias como o barroco, o neoclassicismo ou pré-romantismo. Este género de explanação cultural, beneficiando naturalmente de forte caução crítica e pedagógica, tende a regularizar a porosidade do tempo histórico-literário, recalcando frequentemente linguagens marginais ou formas de enunciação menos alinhadas. As características dominantes tendem a coincidir com as “grandes questões” de uma época, ainda quando estas são produto do esquecimento mais ou menos voluntário de linhas argumentativas paralelas.

A relação entre o séc. XVIII e as narrativas periodológicas não tem sido pacífica e sobre este assunto acrescentarei brevemente alguns elementos na próxima secção, mormente no âmbito da apreciação do *corpus* poético. De um modo geral, a adequação periodológica tende a bloquear a manifestação das diversas formas e estados do capital emergente que percorreu a cultura do século XVIII, tanto em termos estéticos como num sentido latamente cultural. A imagem de um século onde convivem L. A. Verney, Fr. Manuel do Cenáculo ou Bocage tem resistido à arrumação de épocas e de períodos, pois é fundamentalmente atravessada por hesitações, ambiguidades conceptuais e posições frequentemente irreconciliáveis. Mas o que neste período diferencia os compromissos inerentes a qualquer esforço de periodização, deriva sobretudo da dinâmica assimétrica dramatizada pela própria modernidade, a que devemos juntar a instauração concomitante do regime da “contemporaneidade do não-contemporâneo”,

nos termos observados na secção anterior. Além desta pluralidade, o mesmo século apresenta entre nós uma acentuada volatização estilística, por força do carácter intermitente e “cadaveroso” que vimos marcar o curso do moderno, incluindo a ascensão lenta da sociabilidade burguesa que pela Europa protagonizaria o avanço da cultura letrada<sup>86</sup>. Pensemos, por exemplo, no processo de constituição de um capital linguístico e cultural sintonizado com a nação que veio a caucionar a classe emergente (cf. Diogo e Silvestre, 1996); pensemos no *pathos* sensível indexado a uma burguesia demasiado emagrecida; pensemos ainda no condicionamento local da regulação e das actividades económicas ou na vigilância deveras coerciva da palavra escrita entre o consulado de Pombal e de Pina Manique.

Entre o residual e o emergente, a abertura de Setecentos é ainda susceptível de convocar um dualismo que pode redundar em leituras exclusivamente retrospectivas ou prospectivas. No primeiro caso, a interpretação deste período teria como referente maior o quadro cultural imposto pelo Antigo Regime; no segundo caso, nomearia um tempo necessariamente destinado a originar a escrita de Garrett. A leitura que aqui se quer activar, procura sujeitar a ordenação das tradições críticas a um encontro “com” a textualidade sob escrutínio, deixando para segundo plano a linguagem e a estilística periodológica. Se aquilo que vem depois nos pode dizer alguma coisa sobre o passado, a complexidade dos fenómenos culturais aconselha alguma prudência quanto ao mapeamento retroactivo da causalidade histórica. Mais do que a acumulação simples dos elementos de prova, o estabelecimento de um trajecto argumentativo de índole sócio-genética não dispensa a interpretação material da própria prova. É por esta razão que a leitura dos textos não deu aqui origem a uma versão unívoca da metromania, mas a quatro versões, já que os versos de Correia Garção e de Bocage, por exemplo,

---

<sup>86</sup> Este processo social tem sido descrito ao longo do século XX no plano da história da cultura, da filosofia, da crítica cultural e da sociologia. Deixando de lado o agonismo da narrativa cultural frankfurtiana, vale a pena destacar a complementaridade crítica entre a sucessão de «configurações» proposta por Norbert Elias, enquanto modelo interdependente de conceber a sociogénese da civilidade (cf. Elias, 1995) e as descrições atinentes à construção do capital literário e cultural a partir de uma base social que não exclua a tradição aristocrata, como a proposta por Jonathan Dewald (cf. Dewald, 1993). O livro de J. Dewald relê produtivamente a experiência cultural de extracção aristocrata, aspecto particularmente válido para o entendimento do devir cultural português, como vimos, marcado por estratégias de apropriação cultural algo excêntricas em relação à cronologia burguesa da restante Europa.



representam de modo diverso a natureza processual do seu tempo e a assimetria do moderno. A metromania é também por esta razão um conceito com grande disponibilidade para assimilar a variação das experiências literárias e culturais. O que possa ter de impreciso ou mesmo de sujeição ao “espírito” do tempo retratado é compensado pela abertura relativamente às modulações de cada caso e de cada versão em particular.

A ambivalência deste período confina assim com a transitoriedade liminar/liminóide que a antropologia derivou da análise dos ritos de passagem (cf. Turner, 1982 e 1995)<sup>87</sup>. A sociedade que emerge das sátiras de Nicolau Tolentino, por exemplo, surge-nos precisamente como um corpo atravessado por formas de ajustamento simbólico associáveis à transição liminar. Os costumes, as modas, a linguagem, entre outros mecanismos de distinção sócio-cultural que organizam a semântica dos versos em Tolentino, fazem da sua obra um universo marcado pela reconfiguração da sociabilidade setecentista, polarizada entre códigos aristocratas mais ou menos estabelecidos, a degradação protocolar e a emergência de novos hábitos. Esta competição mimética e simbólica entre a corte e a cidade transita para a escrita e contamina o verso com a indefinição liminóide que nas sociedades modernas acompanha a emergência de novas configurações culturais e sociais.

Por outro lado, o facto de este trabalho cruzar a transversalidade conceptual ou temática com autorias e casos singulares, não deriva apenas de uma interpretação literal da “boca redundante” que acima afirmava caracterizar o verso neste período. Ao privilegiar um certo elenco de obras e de nomes, assumo que em cada caso se inscreve de modo pleno uma voz e uma temporalidade. Enquanto exercício hermenêutico, o estudo de casos tem a vantagem de adensar a leitura, embora levante seguramente

---

<sup>87</sup> A conceptualização transicional do liminar, desenvolvida nos trabalhos de Victor Turner — autor que desde o seu primeiro livro (*Schism and Continuity in an African Society*, Manchester, Manchester University Press, 1957) vem elaborando uma simbologia comparativa aplicada aos ritos de passagem e aos fenómenos de estruturação e desestruturação social nas sociedades primitivas e modernas — tem para com a obra maior de Arnold van Gennep (*Les Rites de Passage*, Paris, 1909) uma dívida assumida. Neste quadro, a progressão ritualista contempla três fases principais: *separação*, *transição* (o momento liminar) e *reintegração*. No caso das sociedades modernas e mais complexas, nas quais o trabalho se vai distinguindo do lazer, Turner tende a usar o termo *liminóide*, justamente para enfatizar a sua contiguidade com a *transição* ritualista, mas sem pôr em causa o contexto de maior liberalidade expressiva que regula o sujeito moderno e a sua relação com o estético (cf. Turner, 1982: 20-60).

problemas de método e de valor, que convém também considerar brevemente. No âmbito das Humanidades, as implicações epistemológicas relativas à redução da escala, uma tendência comum em áreas que vão da antropologia aos estudos literários, têm também merecido especial atenção da parte de historiadores<sup>88</sup>. A restrição de escala que vem caracterizando a investigação em diversas áreas disciplinares não significa, no entanto, qualquer desprezo por outras escalas, nem sequer a eliminação de vinculações contextuais, sejam elas de tipo literário, histórico ou social. A própria condição interpretativa da análise cultural supõe uma resistência dos factos à formalização teórica, pois estes demonstram-nos repetidamente certa informalidade residual. A verdade é que podemos chegar a descrições mais amplas no campo cultural e literário se incluirmos casos singulares. A microscopia é uma atitude desejável na interpretação cultural, desde que devidamente enquadrada quanto aos seus propósitos e ao seu alcance. A generalização sistemática tem o seu ponto mais fraco precisamente na

---

<sup>88</sup> A chamada micro-história constitui o caso mais emblemático desta redução de escala. Nascida com a crise das narrativas historiográficas de inspiração marxista e com o arrefecimento académico das grandes sínteses inspiradas na história das mentalidades, a micro-história originou-se no discurso e na prática de uma série de investigadores italianos, a partir de finais de sessenta. Entre estes, contam-se os nomes de Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi e Franco Ramella. Os dois primeiros foram também os directores da célebre colecção *Microstorie*, editada pela Einaudi, a partir de 1981. Esta colecção foi apeadeiro privilegiado para uma série de títulos que durante a década de oitenta vieram a conferir propriedade ao conceito de micro-história. Ao fazer um balanço desta corrente historiográfica, dez anos mais tarde, Giovanni Levi referiu-se à multiplicidade e ao eclectismo das suas referências teóricas. Ainda assim, o seu texto evidencia a pertinência crítica da conexão antropológica, visível no elenco de obras incluídas na *Microstorie* e no destaque que a sua argumentação confere aos trabalhos produzidos por Clifford Geertz e por Fredrik Barth (cf. Levi, 1993). Nos últimos anos temos assistido à publicação de algumas sínteses dedicadas ao projecto da micro-história: a) em *Como se escreve la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Guinzburg* (Madrid, Cátedra, 2000), J. Serna e A. Pons centram-se na obra do seu protagonista mais mediático; e b) no volume *Micro-história. Os Protagonistas Anónimos da História* (Rio de Janeiro, Editora Campus Lda., 2002), Ronaldo Vainfas faz uma síntese histórica da micro-história. Por seu lado, um dos últimos livros do próprio Carlo Ginzburg (*Relações de Força*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002), apresenta uma resposta suficientemente eloquente às acusações de relativismo. Este livro traça de um modo bastante crítico a genealogia do que chama «relativismo céptico», posicionamento responsável por concepções estritamente narrativas e retóricas do discurso histórico. Para Ginzburg, o acesso ao passado não pode abdicar do papel fundamental da prova, por um imperativo de racionalidade gnoseológica. O autor percorre alguns marcos da viragem retórica nas ciências humanas, destacando o papel da *Poética* de Aristóteles e *Acerca da Verdade e da Mentira*, de F. Nietzsche, para quem a verdade se resumia literalmente a um exército móbil de metáforas. Noutro espaço académico, a História Cultural praticada por Robert Darnton, autor de estudos influentes sobre a cultura revolucionária da França setecentista, sobretudo o seu volume *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, (Londres, Penguin Books, 2001 - os ensaios datam de 1976 a 1984), pode situar-se no âmbito metodológico da micro-história, com a qual mantém evidentes afinidades processuais.

abstracção (e na generalização) que solicita. Generalizar dentro dos casos, proceder a «inferências clínicas», tornar possíveis descrições minuciosas e complexas, mesmo que arriscando investigar a «importância não-aparente das coisas», eis alguns dos caminhos que têm sido propostos para a inquirição de pequena escala (Geertz, 1989: 36).

As questões da escala têm efeitos no tipo de conhecimento produzido e não apenas no amplexo textual observado. A representação cartográfica constitui um exemplo clássico. O mapa é sempre construído à custa de um processo de repressão dos inumeráveis acidentes da geografia, em favor de um compromisso abstracto que viabilize a sua própria figuração. O traço do mapa não mente, mas normaliza a expressão concreta das suas fronteiras<sup>89</sup>. Saltar da visão global contida no mapa para as irregularidades do real configura uma alternância de escalas com consequências no tipo de experiência produzida. De igual modo, cada uma das versões da metromania a propor na segunda parte deste trabalho, equivale a um exercício de adensamento perceptivo, comparável à acção da fóvea central, se quisermos associar a antropologia interpretativa ao funcionamento da retina humana (cf. Greenblatt, 1999). Nesta zona, as células visuais são mais facilmente estimuláveis pela luz, tornando-a mais apta para a discriminação das cores e para a distinção das formas. A redução de escala favorece um tal aumento da resolução. A análise literária é proprietária do capital mais indicado para o desempenho desta função. A própria “descrição densa” que Geertz concebeu para a interpretação antropológica nasceu à sombra de um repertório crítico-literário, sintomaticamente organizado em torno dos nomes de E. Auerbach, T. S. Eliot ou W. Empson, entre outros, explicitamente referidos pelo autor. O que Geertz lhes acrescenta é, na verdade, um “realismo etnográfico” que o campo literário acolheu com

---

<sup>89</sup> O célebre filme de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (1966), enfatiza as vantagens que resultam da cooperação entre os níveis de análise e permite entrever uma escapatória para a homogeneidade que o contexto tradicionalmente impõe aos textos como um *a priori*. O argumento, da autoria de Edward Bond, M. Antonioni e Tonino Guerra, conta a história de um narcísico fotógrafo de moda que resolve inflectir o tédio através da fotografia documental. Passa então a circular com a câmara pelo submundo londrino. Uma noite, num parque da cidade, surpreende e fotografa inocentemente um casal de amantes. Mais tarde, através de um processo sucessivo de amplificação da imagem, percebe que frente à sua objectiva acabara de ser cometido um assassinio, impossível de perceber através de um olhar distanciado. O mesmo facto é, portanto, alvo de duas interpretações divergentes, consoante o olhar se dirige à moldura ou aos pormenores que compõem a imagem. O pormenor amplificado transtornou a aparência do todo e a interpretação da imagem mudou na sequência de uma metamorfose qualitativa no plano da percepção.

entusiasmo, pois viu nele uma possibilidade de refazer o contacto com o outro lado da experiência vivida, aproveitando novas formas de conceber o intercâmbio entre a literatura e o mundo, sem que um qualquer mecanicismo referencial ditasse a voz das letras a partir do exterior. É também deste intercâmbio que aqui se trata. A metromania implica o estético e o histórico, sem pretender hipotecar o juízo a uma causalidade anterior à emergência da teoria<sup>90</sup>.

Tanto a cartografia como a metáfora da fôvea central problematizam a qualidade da relação entre escalas. No plano das letras, esta deriva topográfica é contígua à que se estabelece entre um texto particular e o conjunto de categorias tipológicas, formais ou periodológicas activadas pelo discurso crítico. O estudo de casos expõe a densidade textual e suscita versões mais complexas dos fenómenos em análise. Mais do que isso, cada caso problematiza a relação que o texto singular mantém com a textualidade adjacente e com a própria moldura contextual, a ponto de tornar legível a manifestação de descontinuidades, deformações ou anacronias no tecido cultural e literário. Mas, para este efeito, a redução de escala ganha em ser acompanhada por uma reconfiguração da retórica demonstrativa inerente a qualquer processo interpretativo. A semântica de um texto não deveria esvaziar-se na ilustração de uma qualquer categoria prévia. É para evitar este tipo de sequestro que a metromania se inscreve no

---

<sup>90</sup> Um balanço do trajecto e dos efeitos da teoria no campo dos estudos literários, com especial incidência na moldura social e política da academia americana, pode encontrar-se no ensaio «Literacy and the Struggle for Theory», de Wlad Godzich (in: Godzich, 1994: 1-36). A conexão entre a teoria e o devir autoreflexivo da linguagem originou nas últimas décadas uma vastíssima produção crítica. Jonathan Culler foi dos autores que mais de perto acompanharam a épica teórica, em livros como *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca/NY, Cornell University Press, 1974) e *Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca/NY, Cornell University Press, 1982). Numa síntese mais recente, Culler tenta já reagir às apropriações culturalistas da teoria, marcadas pela sua migração para territórios político-sociais, sugerindo um retorno do teórico ao seio do literário (cf. Culler, 2000). A problemática da linguagem marcou também os estudos sobre o século XVIII. Um estudioso do pensamento político de Setecentos tão importante como J. G. A. Pocock, por exemplo, colocou no centro da sua agenda o modo como a história do pensamento político se converteu nas décadas de sessenta e setenta progressivamente numa história dos diversos “discursos”. Em épocas de mudança, as inovações da linguagem exigem do historiador um terceiro discurso, além de um trabalho de teor metalinguístico: «It will be at such moments that the historian is most confident that he is not merely the prisoner of his own interpretative ingenuity, but the fact remains that his writings about the language of others will be conducted largely in a paralinguage or metalanguage, designed to explicate the implicit and present the history of a discourse as a kind of dialogue between its intimations and potentialities, in which what not always spoken will be spoken by him» (cf. Pocock, 1995: 11). Ao crítico não cabe, portanto, mimetizar o discurso da história, mas surpreendê-los nos actos de fala e nos contextos em que foram usados.

cruzamento entre a retórica dedutiva da macro-análise e o procedimento indutivo da micro-análise (cf. Gribaudi, 1998). O conceito responde nominalmente a esta intercepção, já que se pressupõe como coisa única e simultaneamente se confronta com textos de configurações e usos muito diversos. Dito de outro modo, a metromania começa por se apresentar como um conceito exterior à própria textualidade, mas termina por se definir em movimentos relacionados com expressão de indivíduos e de situações concretas, justamente no ponto de encontro entre o vivido e o escrito<sup>91</sup>.

O que tenho vindo a afirmar em relação à moldura crítica do presente estudo e dos estudos setecentistas em geral relaciona-se ainda com a disponibilidade deste período para incursões transdisciplinares. Esta predisposição responde ao facto de a escrita deste período coincidir com o processo histórico de divergência e autonomização luhmaniana dos vários saberes e discursos (cf. secção “O nome da literatura). Por esta razão, a produção escrita exhibe - pensemos na prosa d’*O Feliz Independente* - uma linguagem que cruza referências literárias e pedagógicas, estéticas e didácticas. Este contacto com textos situados nas margens da especificação disciplinar da modernidade, momento no qual a pequena bagatela facilmente pode alternar com a retórica clássica, provoca no leitor contemporâneo uma sensação mais ou menos profunda de estranhamento. A resistência que a poesia do período de 1750 a 1820 possa levantar deve algo a estas sobreposições de temas e de registos, os quais tendem a afastar o leitor moderno, formatado para a recepção do literário enquanto imaginação e subjectividade. A dramatização crítica da disciplinaridade é, pois, uma marca adicional deste período e representa um desafio a qualquer metadiscorso sobre a época.

A deflação na leitura estritamente periodológica permite enfrentar a escrita deste período para além das suas práticas citacionais. A insistência no carácter transicional potencia alternativas como a argumentação temática, permitindo gerir impasses periodológicos, como os que persistem, por exemplo, na transição do

---

<sup>91</sup> Neste sentido, cada texto convocado no âmbito da argumentação metromaniaca poderia compreender-se também no âmbito do “excepcional normal”, o controverso sintagma que Edoardo Grendi forjou para expressar os problemas de representatividade na análise de pequena escala e tentar formalizar a relação entre o social e o individual (cf. E. Grendi, «Microanalisi e storia sociale», in *Quaderni storici*, Nº 35, pp. 506-20). No caso presente, podemos afirmar que a *excepcionalidade* de cada texto responde a uma movimentação normal nas letras neste período.

neoclassicismo para o romantismo. O caso de José Anastácio da Cunha é ilustrativo quanto a estes impasses, geralmente motivados pelo défice estilístico de uma obra ou, neste caso particular, pela própria escassez material da produção literária do célebre matemático português. A poesia de José Anastácio da Cunha tem sido associada ao pré-romantismo, sobretudo à custa de Hernâni Cidade (cf. Cidade, 1930) e do pequeno volume que Jacinto do Prado Coelho converteu no marco principal da institucionalização crítica deste sub-período na historiografia literária portuguesa (cf. Coelho, 1970). Ora, no que diz respeito à precariedade do estatuto periodológico de Anastácio da Cunha refira-se que Joel Serrão chegou mesmo a afirmar que nada na produção intelectual do autor lhe permitiria obter um estatuto literário “sério”, já que a componente poético-literária teria resultado de uma episódica aventura de juventude<sup>92</sup>. Não sendo esta narrativa rigorosa, como prova a recente edição do autor, colocada no plano histórico da evolução da sensibilidade em Setecentos, a obra de Anastácio da Cunha constitui desde logo um marco integrável no longo processo que mediou a constituição do sujeito moderno. Reconhecer este facto não necessita dispensa a anamorfose literária assumida por Joel Serrão<sup>93</sup>. Dito de outro modo, o caso de José Anastácio da Cunha confronta-nos com um paradoxo geertziano: perante a obra de Anastácio, o leitor é simultaneamente tentado pela absolutização crítica que o deseja associar ao romantismo, ainda que por vocação instintiva, ou aconselhado a reduzir o seu relevo, a ponto de o expulsar da esfera do literário por vício de imaturidade.

---

<sup>92</sup> Em 1966, quando Joel Serrão publica e traduz o manuscrito relativo às *Notícias Literárias de Portugal*, encontrado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, sustenta no estudo introdutório o carácter accidental da poesia na vida de Anastácio, que assume algo simplisticamente como «fruto muito juvenil»: «Pretendemos insinuar, por este modo, que o próprio José Anastácio porventura jamais teria atribuído grande importância às suas composições poéticas, nas quais, em momentos de disponibilidade de espírito, ou se confessava ao jeito adolescente ou punha à prova o conhecimento de línguas estranhas e o saber retórico aprendidos nas aulas dos padres mestres das Necessidades. Acaso por isso mesmo — pela gratuitidade dos seus temas poéticos — o vate nos serve na busca de longínquos e discutíveis origens românticas [...]. Confessional, sem dúvida alguma, mas confessional para si mesmo, sem a mediação de leitores reais ou hipotéticos, que nunca procurou nem teria imaginado» (in: Cunha, 1966: 21).

<sup>93</sup> Na mais recente edição da *Obra Literária* de J. Anastácio da Cunha, Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra de Marinho, reconhecendo as dificuldades de uma integração do autor no devir literário português, sustentam uma interpretação forte do significado e do alcance histórico-literário da obra, caucionada por dois volumes que de facto vieram conferir outra amplitude ao autor (cf. Cunha, 2001-06).

Há, portanto, um conjunto de aspectos aparentemente descentrados neste período das letras portuguesas que solicitam, tanto como José Anastácio da Cunha, uma recolocação crítica<sup>94</sup>. A percepção da mobilidade de uma cultura solicita um quadro epistemológico disponível para cruzar, em contexto cultural, aquilo que a narrativa historiográfica braudeliana designou por tempo médio e por tempo curto<sup>95</sup>. Este cruzamento entre o plano das grandes conjunturas e o plano dos acontecimentos não pretende aqui esgotar a leitura dos textos singulares numa teleologia periodológica previamente assegurada. A relativa circularidade da mnemónica cultural impõe, desde logo, sérias limitações a uma história feita exclusivamente de progressos civilizacionais. Neste sentido, a detenção na textualidade da segunda metade de Setecentos não tem como objectivo a invenção de um passado para a modernidade literária portuguesa ou, pelo contrário, a certificação crítica da sobrevivência do Antigo para além de qualquer lógica periodológica sustentável. Pelo contrário, entende-se que o compromisso desta passagem com a sucessividade conjuntural do tempo médio, visível na articulação das

---

<sup>94</sup> Pense-se, a este propósito, no passado que a nossa história literária não encontra para o romance moderno, género inteiramente fundado nas *Viagens na Minha Terra*. Uma tal ausência tende normalmente a ser caracterizada como um facto extraordinário, um imponderável cultural mais ou menos imputável a um défice de genialidade dos prosadores locais. Este défice ganha igualmente em ser perspectivado no contexto que o originou, inscrevendo-o para além do estritamente genológico. O livro de Garrett saiu aliás da mão de um autor que havia feito no plano pessoal um trajecto sensível afim à emancipação burguesa e à legitimação do seu código estilístico. Este trajecto é efectivamente rastreável na cultura precedente, já que o autor partira de um conglomerado educacional não muito divergente do arcadismo tardio. A (in)existência de um passado convincente para a prosa moderna em Portugal ganharia, pois, em articular-se com factores tão variados como o grau de literacia, as condições de produção e circulação literária, o mercado da importação e da tradução, a condição social do escritor ou a construção do autor que confina com a figura do “poeta desgraçado” que adiante retomarei. Mas além da importância que estes aspectos tiveram na emergência de um género fortemente sintonizado com a afectividade burguesa e com o mercado literário, uma versão culturalista desse passado deveria rastrear também as alterações qualitativas ocorridas no discurso de então, tal como a que é expressa, por exemplo, pela progressiva secularização e aburguesamento dos temas e da linguagem.

<sup>95</sup> A distinção entre um «tempo longo» (o movimento lento das determinantes geográficas), um «tempo médio» (o devir das conjunturas sociais, políticas e económicas) e um «tempo curto» (o plano mais imediato dos acontecimentos) foi defendida por Fernand Braudel, no preâmbulo à sua interpretação totalizante do espaço mediterrânico (cf. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II*, 2 vols., Lisboa, D. Quixote, 1983-84). O livro, originalmente publicado em 1949, vinha inflacionar a componente económica do devir histórico, anteriormente dissolvida no universo da *ouillage mental* (L. Febvre) que ficaria associada à historiografia dos *Annales*. O que nos importa reter na proposta de Braudel, ainda assim, é sobretudo o poder descritivo da sua categorização da temporalidade histórica.

letras com o «fim do Antigo Regime», proposto em subtítulo, é compatível com um programa de leitura atento à contingência e à autonomia de cada caso singular.

As mutações de escala e a gestão pluralizada do tempo histórico-literário constituem inclusive uma forma de inquérito cultural particularmente habilitada para responder à mobilidade do período em análise, ele próprio implicado numa reconfiguração conceptual sem precedentes. Numa fase em que a urgência das novas ideias e a reordenação dos saberes apenas prenunciavam a emancipação do estético, as representações literárias tendem a devolver o social como um campo sujeito a uma intensa competição simbólica. A poesia traduz também esta concorrência representacional, articulando a seu modo a temporalidade social com a temporalidade das formas de linguagem e dos estilos de época. Isto significa que a resposta a questões como o débito didáctico da prosa de Setecentos, a magra ascendência das *Viagens*, persistência do arcadismo, a reconversão dos géneros, o refluxo satírico, entre outras, deve ser engendrada no quadro das negociações sócio-literárias e no trânsito argumentativo entre a horizontalidade das grandes mutações epocológicas e a verticalidade instaurada por cada texto em particular. O sucesso hermenêutico deste trânsito tem obviamente como condição prévia a resistência a uma narrativa histórico-literária demasiado esquematizada, pois o período sob escrutínio tanto indicia a modernidade literária porvir como dá conta do seu adiamento contínuo, até um limite quase insustentável.

### **Os *minores* e a questão do valor**

Vejamos três discursos sobre Setecentos, colhidos ao longo do século XX, antes de avançar com a questão do valor. António Sérgio escreveu o seguinte, numa “Nótula sobre Nicolau Tolentino”:

«Claro, o Tolentino não é um gigante. Bem longe de sê-lo; e não é nada disso o que vou dizer-vos. Falo - entenda-se - da sua *grandeza relativa*, no cotejo com os outros do mesmo século: e, tomadas as coisas por esta forma, penso que o melhor dos escritos dele sobranceia o melhor dos de um Reis Quita, dos de um



Garção, dos de um Dinis, só lhe podendo colocar de parceiros, em diferentes géneros, um Babosa do Bocage e um Gonzaga.

Alega-se contra ele o não ser poético. Suponhamo-lo. Mas há que aceitá-lo como um satírico, desprezando o resto do que publicou e tomando em conta que num satírico não é cláusula forçosa o dom *poético*: basta-lhe no género o ser artista, - e artista, se eu não erro muito, é o nosso Tolentino em grau notável.»

(Sérgio, 1981: 186)

David Mourão-Ferreira iniciou como se segue um conhecido ensaio, publicado originalmente na revista *Panorama*, em 1965:

«O maior drama de Bocage, o mais pungente, foi o de ter vivido em tempo que lhe não convinha. Poeta grande, de vocação autêntica e precoce («Das faixas infantis despido apenas / Sentia sacro fogo arder na mente»), Bocage viu-se forçado a arrastar o seu destino através de uma época de poesia medíocre. Nascido trinta ou quarenta anos depois, não é difícil imaginar o espaço que lhe caberia no palco do romantismo: Garrett, a seu lado, haveria de parecer tomorato ou comedido nas veemências da paixão; Herculano, decerto, não saberia elvar-lhe a palma no sentimento da trágica soledade perante os outros homens ou diante do espectáculo da natureza inóspita; e Castilho, por sua vez, não teria porventura esperado que Antero viesse dizer-lhe, aos sessenta e cinco anos, um punhado de verdades cruéis e já quase inoportunas. Bocage, mais cedo, encarregar-se-ia de lhas ter dito.»<sup>96</sup>

Jorge de Sena, por seu lado, escreveu um poema em “Homenagem a Tomás António Gonzaga”, nos seguintes termos:

«Gonzaga: podias não ter dito mais nada,  
não ter escrito senão insuportáveis versos  
de um árcade pedante, numa língua bífida  
para o coloquial e o latim às avessas.

Mas uma vez disseste:

‘eu tenho um coração maior que o mundo’.

Pouco importa que em que circunstâncias o disseste:

Um coração maior que o mundo –  
uma das mais raras coisas  
que um poeta disse.

---

<sup>96</sup> David Mourão-Ferreira, «O Drama de Bocage», in: *Hospital das Letras*, Lisboa, IN-CM, s/d., p. 41.

Talvez que a tenhas copiado  
de algum velho clássico. Mas  
como a tu disseste, Gonzaga! Por certo

que o teu coração era maior que o mundo:  
nem pátrias nem Marílias te bastavam.

(Ainda que em Moçambique, como Rimbaud na Etiópia,  
engordasses depois vendendo escravos).

Madison, 13/45/1968 <sup>97</sup>

Estamos perante três modalidades históricas de apreciação das letras de Setecentos. Jorge de Sena oferece-nos uma demolição crítica de Gonzaga, perversamente disfarçada de “Homenagem”. António Sérgio expendeu um juízo dialéctico sobre os méritos literários (e cívicos) de Nicolau Tolentino, acomodando a produção contemporânea ao conceito de «grandeza relativa». Em clave poética, David Mourão-Ferreira lamenta o desencontro de Bocage com a História: imagina então um poeta que não chegou a existir, aproveitando o enlevo para um interlúdio crítico, descrevendo “um” séc. XIX que se teria perdido para sempre.

Este juízo crítico sobre a época de Bocage, tal como a tentativa de resgate mítico de Elmano, caracterizou a historiografia literária nacional, fortemente demissionária em relação a este arquivo letrado. Mais do que isso, a hermenêutica romântica tresleu o verso setecentista e foi responsável pela associação dos seus autores à condição irremediável de *minores*. A questão do valor, contudo, sofreu nas duas últimas décadas um significativo emagrecimento social, na sequência do acantonamento público do discurso literário. Antes mesmo de se poder falar numa reavaliação da produção poética de Setecentos, o regime quase de sobrevivência que define a presença da literatura em contexto escolar é tal, que a leitura de um poeta do séc. XVIII constitui literalmente uma hipótese académica.

A desconstrução da hermenêutica romântico-nacionalista, responsável pela disseminação de um conjunto de ideias feitas relativamente a este período, foi já executada por diversos críticos nos últimos anos (cf. Borrvalho, 1999 e 2004; Anastácio,

---

<sup>97</sup> Jorge de Sena, *Poesia III*, Lisboa, Edições 70, pp. 95.

2003; Gago, 2006). Maria Malato L. Borralho, autora de um dos mais significativos trabalhos de reposição do arquivo poético e cultural da segunda metade de Setecentos, elencou os diversos momentos deste trajecto, discriminando a argumentação - «a guerra civil» - travada entre Almeida Garrett, Herculano, Camilo, Teófilo Braga, Óscar Lopes, entre outros. Ficamos com a imagem clara e sustentada da construção do “não-lugar” da escrita setecentista e das estratégias possíveis para a inversão do estado actual das coisas. Neste plano, termina numa posição especialmente autorizada para reivindicar maior investimento no arquivo, tanto no que é já conhecido, como no que subsiste em estado pouco acessível ou mesmo “oculto”.

Os factores que podem influenciar ou forçar a revisão de determinada interpretação histórica, com implicações no reposicionamento de autorias, situam-se em três planos complementares: (1) a emergência de novas fontes; (2) a aparição de novas formas de inquirição crítica, deslocando a atenção para novos dados; (3) a reapreciação de fontes conhecidas. Estes factores são diversamente pertinentes no âmbito dos estudos setecentistas. No entanto, como lembra Koselleck, nem “tudo” é passível de revisão (cf. Koselleck, 2002: 65). Só um processo conjugado de acumulação de conhecimento e de transformações metodológicas pode pressionar a mudança de interpretações históricas e a reapreciação do valor de cada evento/texto à escala da “grande” narrativa.

A reapreciação de autorias, o estudo de discursos e de circuitos culturais subalternizados pela tradição (ou pela selectividade do cânone) pedem, pois, articulação entre si, para que possam fazer caducar interpretações dominantes. O que Robert Darnton vem fazendo desde há décadas com o arquivo da “Société Typographique de Neuchâtel”, por exemplo, é ilustrativo a este respeito e mostra também que, por si só, o alargamento do arquivo tem dificuldades em estilhaçar interpretações hegemónicas. Apenas em condições muito excepcionais tal situação seria pensável. Darnton procurou extrair da cultura popular e de escritos de grande circulação, relativamente menosprezados, uma versão alternativa do devir social e político do período revolucionário francês. Tornar esta escrita visível, analisar o seu peso nas transacções impressas e, assim, colocar no mapa discursos negligenciados pela historiografia tradicional, eis alguns dos incontáveis méritos do programa de

investigação desenvolvido por este historiador cultural. A divisão posterior destes materiais em categorias como «cultura popular» ou «escritos pré-revolucionários» depressa normalizou a diversidade concreta de cada impresso, numa unidade redutora entretanto chamada subcultura do Antigo Regime<sup>98</sup>.

Em síntese, se a escrita da história literária é sempre uma forma de reescrita, se cada narrativa constitui ainda uma versão provisória do passado, jamais estaremos perante um século XVIII absolutamente descontínuo. Na sua diversidade, as narrativas concorrentes confirmam o que em termos de epistemologia histórica constitui um lugar-comum: nem tudo pode ser revisto ou reescrito. Por mais que a acumulação de experiência e a inovação conceptual nos permitam refazer o passado, há nesse mesmo passado formas de autenticidade que o discurso não pode elidir por completo, nem sequer a lírica menor que *autenticamente* existe em Setecentos. Retomo, pois as “Teses” de W. Benjamin, bem elucidativas quanto ao passado citável que pede apreensão intensiva e extensiva. Creio que é o melhor que podemos pedir ao século XVIII, como a qualquer século:

«O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os insignificantes, tem em conta, fazendo isso, a seguinte verdade: nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história.»

(Benjamin, 1992: 158)

## O nome da literatura

No séc. XVIII, o que hoje chamamos literatura mantém ainda uma relação estreita com diversas práticas e saberes no âmbito da cultura escrita, aliás de acordo com a etimologia da palavra<sup>99</sup>. Convocar o verso no final do Antigo Regime e

---

<sup>98</sup> O próprio Darnton reconheceu os riscos desta normalização. Com a publicação do volume intitulado *The Great Cat Massacre*, em 1984, o discurso de Robert Darnton sofre uma inflexão significativa, pois passa a investir mais intensamente na análise da complexidade de cada texto em particular, bem como na diversidade dos seus usos.

<sup>99</sup> Sobre a evolução semântica do nome “literatura”, confronte-se a síntese histórica e cultural de R. Williams, na colectânea a que deu o título de *Keywords* (Williams, 1988: 183-188), e ainda o que

perspectivá-lo nos termos da poesia e da metromania, como pretendo, implica portanto ter em conta esta diversidade dos usos da escrita na época e, muito especialmente, o próprio processo de reconfiguração semântica do nome “literatura” e a correspondente especificação do significado da Poesia<sup>100</sup>. No seu sentido moderno, a literatura não existirá sem uma contratualização social e enunciativa que ao tempo não estavam propriamente definidas ou estabilizadas. A forma desta dupla contratualização resultou da afirmação definitiva da cultura escrita e conseqüente reavaliação da oralidade, mas também do engendramento progressivo de um estatuto de autonomia para o literário. Pierre Bourdieu descreveu com argúcia o processo histórico de construção de um campo literário autónomo<sup>101</sup>, mediante o qual a literatura acentuou a sua distância relativamente aos restantes discursos e saberes, mais próximos de utilizações heterónomas ou declaradamente instrumentais (cf. Bourdieu, 1996). O reconhecimento desta autonomia decorrerá simultaneamente num âmbito material, jurídico e estético, no sentido em que na escrita se cruzam condições sociais e autorais em processo de emergência histórica.

Na sua fase pré-moderna, digamos que até meados do séc. XVIII, a literatura aparece associada a uma série de discursos distribuídos segundo a lógica da estratificação social do Antigo Regime: é por esta altura ainda um território atravessado por desígnios contraditórios e por constrições materiais que impedem a autonomia plena do escritor e a consagração da existência *desinteressada* do literário. Entre o ócio aristocrata e o prenúncio do lazer aburguesado, entre a mercantilização incipiente das letras e a persistência da tutela mecénica, entre a cultura “bastarda” do salão e as reuniões idealizadas da Arcádia Lusitana, enfim, entre as *letras* em implicação polemista ou moralista e a *literatura* em afirmação estética, a poesia deste período exige

---

escreveu V. M. Aguiar e Silva sobre a evolução do significado da palavra (Aguiar e Silva, 1986: 1-13).

<sup>100</sup> A língua alemã usa com propriedade o vocábulo *Dichtung* para a Poesia neste sentido geral. Como anunciado na Introdução, grafado com minúscula poesia significará aqui sobretudo o que hoje chamamos poesia lírica.

<sup>101</sup> O conceito de campo designa na terminologia de Bourdieu um espaço estruturado de posições, assim definido num dos seus ensaios clássicos: «La structure du champ est un état du rapport de force entre les agents ou les institutions engagées dans la lutte ou, si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures» (in: Pierre Bourdieu, *Questions de Sociologie*, Paris, Minuit, 1984, pp. 113).

uma aproximação capaz de refrear a transparência aparente que o nome da literatura veio a adquirir na contemporaneidade. Não se pode ler o vórtice mecenático presente na obra de Nicolau Tolentino ou a “pedinchice” que a geração romântica haveria de abominar neste período, sem ter isto em devida conta, sob pena de projectarmos sobre o poeta de Setecentos o que é do âmbito da poesia e do estatuto do poeta na contemporaneidade.

Num livro fundamental para a compreensão do lugar da literatura no âmbito dos discursos em presença no Antigo Regime, Marc Fumaroli faz questão de nos recordar o seu estatuto francamente acessório, debilmente legitimado pelo desempenho de inúmeras funções supletivas:

«Le statut de ce que nous nommons ‘littérature’, au XVIIe siècle, est plus royal qu’il ne sera jamais, puisqu’elle est, sous la notion extensive d’Éloquence, l’affaire de tous les ‘porte-parole’ du royaume, gentilhommes et gens de loi, ecclésiastiques et magistrats, ‘savants’ et ‘ignorans’, et pas seulement des spécialistes de l’écriture. Mais il est aussi plus humble et modeste que nous voulons l’admettre, dans la mesure où les ‘auteurs’ écrivant à l’usage d’un public ‘ignorant’ et ‘laïc’, pour son divertissement, apparaissent encore comme des ‘sophistes’ parmi les orateurs, opérant dans une sphère de jeu inutile au salut, ajoutant peu au savoir, et n’offrant au pouvoir qu’un ornement. On attribue le plus souvent, lorsqu’on veut bien l’apercevoir, ce statut équivoque de la ‘littérature du XVIIe siècle’ au préjugé nobiliaire contre l’artisanat servile des ‘auteurs’, ou au préjugé clérical contre le plaisir profane. Il faut aller plus loin, et voir que ce ‘soupçon’ est inhérent à la nature même de la culture humaniste et chrétienne, à la définition même de l’*Eloquentia*, qui n’est tant honorée que comme organe de la *Sapientia*, savoir et sagesse, science et vertu, responsabilité et exercice des responsabilités, ‘choses’ que les ‘mots’ n’honoreront jamais assez, à condition de ne point s’émanciper de ce service d’honneur. [...]

La situation et le statut de la ‘Littérature’ du XVIIe siècle à nos jours, se sont retournés de fond en comble. Au départ, sous le nom d’Éloquence et de Poésie préparant à l’Éloquence, elle est le bien commun d’une culture religieuse, morale, politique qui redoute de la voir autrement que comme l’huile dans ses rouages. A l’arrivée, elle n’est plus que le Kamtchatka d’une culture technique et scientifique, immense et fragmentée, qui l’a spécialisée et isolée, tout en lui rendant des hommages de principe.»

(Fumaroli, 2002: 28-29)

Por mais incómoda que possa parecer esta síntese, por mais que o descritivismo racional do crítico comprometa a liturgia da historiografia literária pós-romântica, é no

quadro deste saber profano em busca de legitimação que a literatura moderna se constitui. A República das Letras há-de ser ainda por quase um século o lugar de convívio entre escritas e saberes diversos, inicialmente marcada pelo ascendente universalista do latim, depois pela nobilitação das línguas vulgares que vêm a constituir a expressão comum da magistratura do espírito que definirá o “homem de letras”. Este será o herdeiro e o protagonista da síntese entre a cultura cortesã e a tradição do humanismo cívico, processo marcado de forma decisiva pelo prestígio diferenciador da retórica clássica. A nobre arte da eloquência integrará a oração programática logo na abertura do Colégio das Artes, em meados do século XVI: «À Retórica cometia o humanista, em tom significativo e eloquente, uma função de comunicação social, docente e moralizadora. Orientada pela arte e pelo exercício e consolidada pela prática, a Retórica gerava a eloquência que era simplesmente “copiose loquens sapientia”. E nenhuma outra arte ou ciência podia contribuir, sequer em pensamento, com mais generosidade, para a glória e felicidade humanas [...]» (Castro, 1973: 30-31). Por esta altura, contudo, a literatura não gozava ainda de assento seguro ou suficientemente digno para escapar ao estatuto ocasional da bagatela<sup>102</sup>. Por toda a época clássica, a literatura apenas nos aparece enquanto objecto com luz própria à custa de um exercício violento de generalização retrospectiva.

A literatura empreende, pois, um processo de emancipação estatutária sob a mediação da retórica, um aparato discursivo com prestígio ancestral<sup>103</sup>, ao ritmo assimétrico da sociedade *civil* que haveria de ajustar o curso político da Europa. Antes de se converter no poder espiritual laico que Paul Bénichou (2004) historiou, antes de ter dignidade estatutária para colonizar retrospectivamente as letras que em tempos

---

<sup>102</sup> Abusando algo mais da citação, vejamos ainda Fumaroli sobre o séc. XVII: «Les chefs-d’oeuvre que nous admirons n’avaient pas leur place marquée au Temple de la Gloire humaniste, et s’il s’est trouvé un public pour les goûter, pour des raisons fort étrangères aux nôtres, il s’en est trouvé un autre, le plus nombreux peut-être, pour les ignorer, les redouter, les tenir pour ‘bagatelles’» (Fumaroli, 2002: 23).

<sup>103</sup> Entre o final da Idade Média e meados do século XVIII, a retórica constitui o capital discursivo em torno do qual se organizam as diferenciações sociais e culturais do Antigo Regime: «A Retórica, embora definida muitas vezes como a arte de bem falar, dava preceitos para todos os géneros em prosa, dos sermões às cartas, passando pelos discursos académicos, pela historiografia, pela novela e pela prática oral. A própria poesia não lhe ficava estranha» (Castro, 1973: 8).

ilustrou apenas como apêndice ou voz menor, o que hoje chamamos literatura foi ainda em Setecentos um discurso profundamente ambíguo. Como escreveu Francisco José Freire, no mais importante tratado da época escrito em português, a poesia era por esta altura um campo interminável de discórdia, algo que para o autor constituía um «grande embaraço», causado pela dificuldade em acondicionar simultaneamente a poesia que se começava a descobrir a «si mesma» e a submissão do poético ao utilitarismo da «faculdade civil» emergente (Freire, 1759, I: 28-29). É sintomático que este período se caracterize pela dramatização dilemática do prazer e da utilidade. A prevalência do princípio mimético no *corpus* poetológico de Setecentos é justamente o espaço em que se decide o debate tempestivo entre as letras enquanto veículo da felicidade humana, afim ao projecto iluminista, e a pulsão «compositora de Poemas» que seria parte da literatura do porvir<sup>104</sup>.

O que Bourdieu chamou mercado dos “bens simbólicos” originou-se portanto nesta conjuntura histórica e cultural. O discurso sobre a literatura concorreu para a constituição do seu próprio objecto, ao sustentar uma determinada atitude perceptiva, um modo de olhar, enfim, ao instituir as *regras* de um *jogo* partilhado por uma comunidade emergente<sup>105</sup>. O campo da literatura<sup>106</sup> expandir-se-á ao mesmo tempo que

---

<sup>104</sup> Retomaremos a centralidade deste dilema na tratadística nacional, especialmente em Cândido Lusitano, na próxima secção, dedicada ao estatuto da poesia lírica e à prevalência do verso em Setecentos.

<sup>105</sup> Num movimento paralelo, os museus na Europa Iluminista promovem um processo de inventariação e esteticização patrimonial. Retomando o exemplo do museu convocado por Domingos Vandelli, na nota de abertura, trata-se de uma dinâmica contígua à institucionalização do estético: «[L]’histoire de l’art sera donc constitutive de l’art, puisque le temps est le grand artiste. Les œuvres, pouvant être considérés comme le temps mis par la “source” lumineuse pour nous parvenir, seront indissociables de la temporalité de la réception, de la multiplicité des accueils de l’œuvre» (Jean-Louis Déotte, *Le musée, l’origine de l’esthétique*, Paris, Editions L’Harmattan, 1993, p.11). João Carlos P. Brigola fez um levantamento deste trajecto incipiente, narrando as práticas “museológicas” do coleccionismo joanino aos museus pombalinos (cf. *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, FCG, 2003). No final do seu estudo, o autor termina reconhecendo que algo permanece por fazer no âmbito da museologia “artística” no Portugal de Setecentos, tarefa que «implicaria também a revisão do conceito de objecto de colecção, comumente confundido – em estudos de história de arte aplicados aos museus - com quaisquer objectos de ostentação e de utilidade doméstica nas residências aristocráticas e nas de religiosos, ou seja, claramente imbuídos do valor de uso.» (Brigola, 2003: 450).

<sup>106</sup> A conceptualização histórica da emergência de um campo literário permite ainda ao autor resolver as antinomias que tradicionalmente separam interpretações puras e interpretações contextuais, uma vez que a própria dinâmica do campo alimenta o seu desejo diferenciador e



se reforçam as suas instâncias de legitimação e de reprodução, onde devemos incluir o conjunto dos agentes que acompanham a vida dos textos, entre a produção, circulação e recepção. O romantismo opera finalmente a nacionalização e a estetização que faltavam para legitimar o exercício diferenciado de uma escrita *literária*. Entre a nação e o coração, a literatura constitui no período romântico o *Ersatz* perfeito para o cidadão em harmonia com a rua e com a casa<sup>107</sup>.

Dispomos hoje de várias narrativas dando conta desta constituição moderna da literatura e da afirmação da figura autónoma do escritor, mormente no ensaio clássico de Alain Viala, intitulado *Naissance de l'écrivain* (cf. Viala, 1985). Mas talvez ninguém tenha demonstrado tão bem o carácter incomensurável da passagem de um regime “literário” pré-moderno para uma literatura moderna como o sociólogo Niklas Luhmann, argumentando no âmbito da teoria dos sistemas<sup>108</sup>. Luhmann mostra que só nas sociedades modernas se constitui uma diferenciação propriamente “funcional” do artístico, segundo a qual o estético centraliza a produção da contingência, comunicando e operando num regime autopoietico<sup>109</sup>. A arte e a literatura, enquanto propostas

---

autónomo, a ponto de a literatura se ter afirmado como a textualidade separada que hoje reconhecemos.

<sup>107</sup> Sendo especialmente intenso o pacto do romantismo com o *ethos* literário, a disponibilidade para operações de reconciliação social poderia remontar-se ao prenúncio das Belas Letras, quando a literatura se anuncia como (bom) gosto partilhado. Veja-se, ainda, a síntese de Fumaroli sobre as transfigurações da eloquência em Seiscentos e o papel de Guez de Balzac: «Balzac voyait l'Orateur des Républiques antiques comme un 'Monarque spirituel'. Inversement il souhaitait que les héros-orateurs de la monarchie, polis dans leur langage, fussent intérieurement 'républicains', unissant en somme la douceur 'd'Albe' et la force de 'Rome' en une synthèse supérieure. L'aristocratie des grandes âmes n'eût point marqué une 'victoire' d'une caste sur une autre, mais eût été le fruit d'un échange entre les mérites propres au 'grand Monde' de Cour et les mérites propres à Grande Robe humaniste, échange facilité par leur commune allégeance à un catholicisme réformé. Dans une grande mesure, l'atticisme de Balzac s'est voulu le symbole et l'instrument de cette réconciliation part le haut» (Fumaroli, 2002: 705). Portugal estava obviamente por esta altura ainda a resolver o fim da união ibérica, portanto sem as condições para o «espaço interior» ou para a «segurança de fronteiras» que Fumaroli reconhece como determinantes para o esplendor clássico das *Belles-Lettres*.

<sup>108</sup> Poderia resumir-se assim o ponto de partida da teoria dos sistemas: «A first step (...) is to describe modern society as a functionally differentiated system. Generally speaking, this means that the orientation toward specific functions (or problems) of the social system catalyzes the formation of subsystems that dominate society» (Luhmann, 2000:133-134).

<sup>109</sup> O comportamento autopoietico do sistema revela-se no seu carácter auto-reflexivo, no modo como a comunicação que nele se origina é manifestamente circular e iterativa, afirmando a validade da sua própria identidade diferenciada. É uma característica necessária à sobrevivência diferenciada de qualquer sistema. Gunther Teubner analisou este comportamento na área do direito (*O Direito como Sistema Autopoietico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993).

contrafactuais, enfatizam e assinalam a contingência da própria experiência do real, suscitam a possibilidade de as coisas não serem exactamente como parecem ser. Neste sentido, a literatura convoca «versões alternativas» do real e, deste modo, assume-se como instância que monopoliza a «produção de contingência» nas sociedades modernas (Luhmann, 1986: 622).

Esta evolução decorre da passagem progressiva de uma sociedade tradicional e estratificada para uma sociedade que se organiza de modo sistémico, adjudicando diferentes “funções” a diferentes “sistemas”, os quais monopolizam e assim autonomizam áreas como o direito, a política, a economia e também a arte. A literatura beneficia da diferenciação de sistemas concorrentes, nos quais a contingência (fantasia, imaginação, mundos possíveis, etc.) são bloqueados pela racionalidade moderna. Enquanto os sistemas concorrentes monopolizam os territórios da verdade, da objectividade, da justiça ou da economia, a literatura, por seu lado, acolhe o mundo da vida (*Lebenswelt*), espaço de percepções e sensações, não reguladas pela cognição científica. Em síntese, a literatura moderna passa a operar no âmbito de um sistema, sendo por isso autónoma num grau historicamente inédito, em rigor incomparável, justamente porque efectua de modo sistémico a sua diferenciação contextual (id.: 133-184)<sup>110</sup>. Neste sentido estrito, as cantigas de D. Dinis e os poemas de Herberto Helder são versos realmente incomparáveis.

António das Neves Pereira, autor do “Discurso Preliminar sobre o poema Feliz Independente” que acompanha a segunda edição do singular *best-seller* de Teodoro de Almeida, prenuncia esta diferenciação em curso, quando disserta sobre o conhecimento assimétrico da beleza e da verdade. O nome da literatura adquire aqui também já um sentido surpreendentemente moderno, designando algo próximo de uma textualidade

---

<sup>110</sup> Siegfried J. Schmidt, conhecido proponente da Teoria Empírica da literatura, levou a cabo a mais ambiciosa aplicação da teoria de Luhmann ao período que aqui nos ocupa, no volume intitulado *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1989). Sobre a relação entre modos de vida, versões alternativas da realidade, generalização do impresso e o processo de diferenciação (social e estética) do discurso literário, veja-se também o modo como Gumbrecht aplica e alarga alguns conceitos da teoria dos sistemas previamente trabalhada por Niklas Luhmann no campo da arte, nomeadamente quanto à crise contemporânea da “função” da literatura e à iminência da sua dissolução “sistemática” numa sociedade que assiste à sobreprodução da contingência e à multiplicação dos mundos possíveis (cf. Gumbrecht, 1998: 81-114).

identificada com a beleza, embora ainda contígua à eloquência, confirmando a mediação retórica que vimos acompanhar a emancipação do literário:

«A *Verdade* e a *Beleza*, posto em si inseparáveis, são, contudo, dois diferentes aspectos em que contemplamos a natureza; um é objecto da Filosofia, outro da Literatura.

Em uma e outra faculdade tem havido várias revoluções de século em século, mas com sucesso desigual; pois que hoje vemos na Filosofia o conhecimento da *Verdade*, pela maior parte mais decisivo, quando ainda flutuamos na ideia de Beleza que se busca nas obras de Literatura. Nem é dificultoso descobrir a causa desta diferença. Por quanto nós achamos hoje a *Eloquência* e a *Poesia* quase no mesmo estado em que antes se achava a Filosofia: quero dizer, cheias de muita obscuridade, de muita incerteza, cheias de inutilidades de vãs subtilidades, de erros e dificuldades; achamo-las, enfim, escravas das preocupações da *imitação servil* (...).»

(Almeida, 2001: 40)

Este “Presbítero e Professor Régio de Retórica e Poética em Penafiel”, assim se apresenta ao público<sup>111</sup>, observa com pertinência que enquanto a Filosofia se ocupa propriamente da Verdade, a Beleza e a Eloquência convivem na literatura em relativa indistinção e «obscuridade». O estado do campo literário português em 1786 não permite a este futuro oratoriano uma descrição menos ambígua da realidade das letras, mas a sua insatisfação perante o valor absoluto das «regras tradicionais» é parte do trajecto moderno de questionamento da «veneração supersticiosa» que a conjuntura letrada mantinha em relação aos autores antigos<sup>112</sup>. Por enquanto, António das Neves dá conta do movimento de diferenciação disciplinar, mas mantém-se ele próprio em

---

<sup>111</sup> António das Neves Pereira contribui com dois ensaios para as *Memórias de Literatura Portuguesa*, um projecto de fundação da literatura nacional, publicado sob os auspícios da Academia Real das Ciências de Lisboa. No tomo IV, em 1793, publica-se o “Ensaio Crítico sobre qual seja o uso das prudentes das palavras de que se serviram os nossos bons Escritores do século XV e XVI; e deixaram esquecer os que depois se seguiram até ao presente”. No tomo V, no mesmo ano, vem a público um ensaio mais extenso e significativo, premiado na sessão de 12 de Maio de 1792, com o título «Sobre a Filologia Portuguesa por meio do Exame e Comparação da locução e estilo dos nossos mais insignes Poetas, que floresceram no século XVI».

<sup>112</sup> Veja-se, ainda: «Desde que acabou a noite escura da ignorância, começou a aurora da literatura pela erudição e se recorreu ao estudo dos antigos escritores. As suas produções causaram logo a admiração dos observadores e admiração não conhecendo os limites racionais em que deveria terminar-se, passou a uma veneração supersticiosa. E daqui nasceu todo o sistema de *Imitação* e de *Crítica* fundado neste falsíssimo discurso: “Homero e Virgílio abriram-nos esta estrada: logo devemos segui-la: logo qualquer outra é errada”» (Almeida, 2001: 43).

certa “obscuridade” teórica, situação comum a boa parte dos tratadistas da segunda metade de Setecentos. O seu discurso denota ainda apego a um pensamento essencialista sobre o belo, apenas moderado pela acção selectiva da «crítica judiciosa», que entendia indispensável ao projecto das Belas Letras.

Ora, esta versão luhmanniana da emancipação funcional do literário tem ainda uma vantagem suplementar, no que diz respeito a qualquer estudo dedicado ao séc. XVIII: retira a exclusividade tradicionalmente atribuída à categoria “burguesia” como operador único da mudança. Considerada nestes termos, importa sobretudo observar quem participa na transformação e na afirmação dos novos valores e atitudes, independentemente da classe em que o possamos filiar. Podemos integrar assim nesta narrativa a sintonia de gosto que por esta altura se intensifica entre aristocratas e burgueses em ascensão, unidos na partilha de uma forma de vida e de um tipo de ociosidade que historicamente haveria de contribuir para a emergência funcional da escrita literária moderna. Não por acaso, os poetas da Arcádia Lusitana alimentam uma cultura aristocrata de desinteresse pelas coisas materiais, visível no seu horacianismo larvar e ainda em atitudes de apreciação próximas do *carpe diem* clássico. Esta sintonia de gosto entre aristocratas e burgueses progride a várias velocidades na Europa setecentista, já que as dinâmicas sociais e as condições materiais diferem entre os vários espaços culturais. De igual modo, a evidência crítica e empírica traçada por Norbert Elias pode ser reconduzida a esta versão menos orgânica do processo social setecentista, moderando o contributo unívoco que a tradição crítica de inspiração marxista sempre fez por concentrar na classe burguesa. Norbert Elias mostra como a sociedade de corte contribui de forma decisiva para as transformações em causa, ao nível dos costumes e das atitudes *desinteressadas* (cf. Elias, 1995)<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Em rigor, o conceito de burguesia só muito precariamente pode ser aplicado ao século XVIII. Como tentou mostrar Sarah Maza, a propósito do caso francês, a burguesia tal como conceptualizada no âmbito da sociedade capitalista não é passível de aplicação retrospectiva. Sendo certo que em Setecentos existiram centenas de milhares de indivíduos que poderíamos situar entre os pobres e os ricos, não detinham identidade de classe, não comungavam dos traços da burguesia capitalista e, no limite, apenas se distinguiam pelo facto de não serem nobres. Para a autora, a linguagem dos textos políticos não ratifica a presença de uma classe burguesa tal como mitificada pela historiografia marxista. Inversamente, a sua aparição moderna actuou retoricamente no discurso político como um ‘outro’ imaginário, contra o qual os valores da nação se definiram (cf. Maza, 2003).

Arrefecer um pouco a argumentação de classe permite abrir espaço para a vasta galeria de personagens que contribui para o processo de diferenciação do literário. Aqui deveríamos incluir professores, preceptores, médicos, boticários, aristocratas de vária espécie, membros do clero, burocratas, comerciantes, elementos do exército, estudantes, etc. Não é viável unir estas personagens sob uma mesma identidade social ou reivindicar algo próximo de uma consciência de classe. Importante é verificar que estes contribuem, cada um a seu modo, para o movimento de diferenciação funcional da literatura. Esta percepção ratifica o ideal igualitário da República das Letras, não tanto na versão universalista dos saberes reunidos em espírito enciclopédico, mas enquanto comunhão daquele gosto que os árcades prontamente distinguem como *bom gosto*, impondo condições de acesso às Belas Letras. Um Parnaso legislado serve bem os interesses desta República em estado emergente, pois as leis actuam como código diferenciador, como veremos mais adiante. Este ideal paritário das classes reunidas numa só classe com bom gosto, embora apenas acessível a quem pudesse dispor de certo excedente material (importa não esquecer este pormenor), é algo que perdura até às primeiras décadas do séc. XIX, momento em que a afirmação do mercado e a competição pela glória das letras contamina a irmandade académica setecentista.

Como tenho vindo a observar, antes de a autonomização do literário se clarificar e se dotar de um aparato institucional de legitimação e reprodução, o que chamamos literatura convive neste período com textualidades e usos francamente heterónomos, mais ou menos afastados da concepção contemporânea do literário. Tratando-se aqui do tempo de Correia Garção e de Bocage é importante avançar com tal admissão crítica, já que estamos perante um período atravessado por uma considerável ambiguidade discursiva. Os sinais de tal disjunção manifestam-se na persistência de uma pluralidade de significados e usos associados ao que para nós é hoje do estrito âmbito do literário ou do poético. A indexação pragmática da oralidade, por exemplo, a sua relação com o momento histórico e concreto da enunciação, é algo que as letras de Setecentos, na sua confrontação particular com todo um novo conjunto de solicitações publicitárias, sociais

ou individuais, exibem ainda de diversas formas<sup>114</sup>. A diferenciação do literário é, por esta razão, um processo que subjaz à poesia em análise neste trabalho. Entre os seus objectivos principais consta precisamente o modo como a poesia se inscreve de diversas formas nesta passagem crítica das letras à literatura propriamente dita, portanto, de textos que se posicionam num território instável de reconfigurações discursivas e de reconfigurações formais, no momento formativo da própria instituição literária e do conceito moderno de poesia lírica.

A opacidade do conceito de literatura em Setecentos estende-se obviamente ao conjunto das letras pré-modernas, apesar de a contemporaneidade se ter apropriado posteriormente de todo esse passado, convertendo-o em passado absolutamente literário, desde o instante fundador. Contactar com os autores da cultura latina e grega sem a consciência da historicidade institucional da literatura levanta uma série de questões controversas, como seja a da existência de uma literatura anterior ao processo de institucionalização e diferenciação da própria literatura. A autonomia do literário não é portanto apenas um problema passível de dramatização em contexto setecentista. Outras épocas resistem igualmente a uma generalização retrospectiva da moderna ontologia do literário, como sucede com a Antiguidade e a Idade Média, por exemplo<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Num texto recente sobre a autoria feminina em finais de Setecentos e sobre o modo como a História Literária esqueceu as mulheres ou abusivamente remeteu a sua obra para a esfera dos costumes, Vanda Anastácio acaba por confirmar que a oralidade concorre para a contingência crítica destas autoras. Partindo dos testemunhos do poeta Francisco J. Bingre, afirma o seguinte: «Estes relatos de Francisco Joaquim documentam um facto frequentemente subvalorizado ou mesmo silenciado pelos historiadores literários: a intensa circulação de textos não impressos ocorre durante o período de que aqui nos ocupamos, através da recitação, da leitura em voz alta e, no caso da poesia, do improvisado, em reuniões sociais frequentadas por homens e mulheres de letras, que têm lugar na casa de mulheres-escriptoras.» (Anastácio, 2005).

<sup>115</sup> Num volume sobre os conceitos de poesia (no sentido pré-setecentista) e de literatura, o filólogo Wolfgang Schädewaldt referiu-se já em 1973 à dificuldade em transferir o que entendemos por literatura para a Antiguidade, no ensaio «Der Umfang des Begriffs der Literatur in der Antike» (in: Horst Rüdiger (ed.), *Literatur und Dichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung*, Stuttgart, 1973, pp. 33-46). Para todos os efeitos, o conceito de Antiguidade foi uma criação do séc. XVIII que revelou grande resistência à sua própria historicidade, muito por culpa da intemporalização estética das Belas Letras (cf. Curtius, 1989: 39-46). A propriedade do conceito de literatura na Antiguidade vem sendo tematizada por diversos autores e em diversos quadros teóricos, ultimamente também no âmbito da teoria dos média desenvolvida por F. Kittler (1990, 1992). Num dos seus ensaios mais recentes, Kittler parte de uma interrogação que Heidegger inclui no ensaio *O que significa Pensar?*, sobre a natureza literária da obra de Safo e de Sófocles, para investigar o modo como Aristóteles opera uma espécie de gramaticalização de Homero, convocando-o para a cena pedagógica enquanto discurso *letrado*, ou seja, sustentado pela *letra* e não por aquela voz corporal que desde Nietzsche qualifica a resistência grega à hegemonia

Conceber uma história da literatura (e da poesia) desde a Antiguidade é, por este motivo, um projecto condenado a algumas generalizações. Para alguns críticos, trata-se mesmo de um projecto destinado a produzir algumas invenções. Leia-se um excerto de Florence Dupont, quando procura articular a questão da literatura com a problemática da oralidade e da escrita na Antiguidade:

«Par conséquent aussi, lire Homère ou Plaute comme des textes littéraires relève strictement de l'invention, c'est une affabulation pure, un détournement, même s'il est toujours possible de le revendiquer pour tel et même si ce détournement peut avoir des effets créatifs chez les lecteurs, comme toute procédure imaginaire [...]. La rhétorique d'un texte littéraire impose, en effet, un type d'énonciation très particulière préexistant grâce à l'institution littéraire et qui seul donnera vie à l'énoncé. Le texte va persuader le lecteur qu'il appartient à la littérature, qu'il mérite d'être conservé une fois lu, afin d'être relu.»

(Dupont, 1998: 15)

É, pois, no sentido em que Setecentos coincide com um momento crítico do processo de institucionalização do literário que a poesia será diversamente temporalizada neste trabalho. Estamos perante um período durante o qual os usos instrumentais/heterónomos vs. autónomos da escrita, nomeadamente da escrita em verso, se cruzam em inúmeros autores e textos, sob diversas formas e linguagens, cada uma capaz de refazer a ordenação do arquivo literário<sup>116</sup>. A dramatização da passagem das letras à literatura em Setecentos ocupa, por esta razão, um lugar significativo na estrutura profunda deste estudo. Trata-se de uma deriva que implica os discursos em

---

logocêntrica do Ocidente (cf. F. Kittler, «Mousa oder Litteratura», in Ana Ofak e F. Kittler (eds.) *Medien vor der Medien*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 9-16.). No final da introdução a uma recente antologia da lírica galego-portuguesa, o editor conclui igualmente com um parágrafo que sintomaticamente retira o património medieval da esfera estrita do literário, entregando-o não exactamente à cultura da oralidade medieval assinalada por P. Zumthor, mas aos estudos culturais, enquanto «representações de classe, de género, de idade e de condição.» (in *Lírica Galego-Portuguesa*, Ed. de Américo A. Lindeza Diogo, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998, p. LII).

<sup>116</sup> M. Fumaroli refere isto mesmo a propósito do séc. XVII francês: «Osons poser des questions naïves: quel est le statut de la 'littérature', au sens où l'entend l'histoire littéraire, au XVII siècle?» (Fumaroli, 2002: 185). Refere-se depois à definição do termo literatura proposto no *Dictionnaire* de Furetière, no qual as referências à doutrina, à erudição e ao conhecimento em geral deixam de fora precisamente os nomes que a historiografia pós-romântica instalou retroactivamente no centro da cena literária. Corneille e Racine não constam entre os autores nomeados por Furetière.

análise numa topografia semântica comprometida com o tempo histórico e cultural português, justamente num momento que simultaneamente precede e acompanha a constituição da modernidade literária.

Tenhamos ainda em conta que o *corpus* literário moderno privilegiou uma escrita imaginativa que em Setecentos não detinha a autonomia que veio a adquirir no decurso da modernidade. A absolutização moderna do literário, hipostasiada pelo romantismo europeu, teve aliás como consequência a secundarização estatutária da crítica. A partir do momento em que o comentário e a reflexão sobre o estético acentuam a sua divergência relativamente ao estético propriamente dito, origina-se inclusive uma separação entre os domínios da criação e da interpretação<sup>117</sup>. A persistência desta divisão não deixou de promover a dicotomização do mundo das letras em dois campos diferentes<sup>118</sup>.

## §

---

<sup>117</sup> Geoffrey H. Hartmann é autor de um livro dedicado à análise da mediação entre os discursos literário, crítico e filosófico, com especial atenção ao modo como a crítica contemporânea vem questionando a ontologia destas distinções. Veja-se, em particular, o capítulo dedicado ao debate do estatuto textual de *Glas* (Derrida 1974), intitulado «Literary Commentary as Literature», in: *Criticism in the Wilderness*, New Haven and London, Yale University Press, 1980, pp. 189-213. Hartmann insiste no modo como a compleição crítica de alguns dos maiores autores modernistas, em vez de resultar no restabelecimento de alguma forma de correspondência entre os diversos discursos, deu antes origem a um processo de internalização literária do gesto crítico, através do qual a arte se propõe, em si mesma, auto-reflexivamente. Deste modo, a crítica foi mais uma vez diferenciada enquanto competência específica, aplicada sobretudo à valoração e à análise formal do objecto artístico.

<sup>118</sup> O isolamento do crítico, ao assentar num compromisso com a autonomia dos entes literários, vem a ser mais uma razão para a irrelevância (social e política) da própria crítica literária, remetida para o circuito escolar e universitário. O programa levado a cabo pelos *New Critics* nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, contribuiu a seu modo para a regressão da semelhança de família entre os discursos literário, filosófico e pedagógico. A prática do «close reading» teve como objecto prioritário uma tradição textual identificada com a escrita imaginativa, relegando a crítica e/ou a filosofia para um estatuto assumidamente subsidiário. Um dos aspectos que caracteriza a crítica nas últimas décadas é precisamente uma tentativa de rever a natureza e a prática desta moderna separação, buscando reactivar o terreno comum entre a criação e a crítica. Esta fusão tem-se orientado quer numa direcção desconstrucionista, visível nas obras de Derrida e de Paul de Man, quer ainda num ensaísmo comprometido com o devir do campo cultural, na linha de Walter Benjamin e de Theodor Adorno. Nestes autores, a crítica declina a sua função meramente recenseadora das novidades literárias, investindo “imaginativamente” na análise e no comentário de obras da tradição literária e filosófica.



Uma leitura do século XVIII supõe, como venho referindo, um regresso ao estado emergente do campo literário, com os seus avanços e recuos, admitindo sobreposições e contradições na relação conjuntural entre a esfera das letras e a do poder ou entre poesia e moralidade. Este movimento de regresso é sempre problemático, porque a modernidade naturalizou a liturgia literária ao ponto da auto-evidência. Blanchot, por exemplo, poderia servir aqui para uma perspetivação do trajecto lexical e semântico a deduzir. O crítico testemunha a resistência à objectificação do literário, favorecendo o que se lhe apresenta como pertencendo ao âmbito do *enigma*. Veja-se um passo em que Blanchot sugere que a literatura internaliza a própria crítica, como se a escrita fosse hoje cada vez mais a profissão de fé na própria escrita, pensando-se como escrita, numa espécie de interior sem exterior. O registo coloca-nos ainda nos arredores do nome da literatura:

«E não é assinalável, embora enigmático, assinalável à maneira de um enigma, que a própria palavra literatura, palavra tardia, palavra sem honra, que acima de tudo presta serviço aos manuais, que acompanha o passo cada vez mais invasor dos escritores de prosa e designa, não a literatura, mas as suas excentricidades e os seus excessos (como se estes lhe fossem essenciais), passe a ser - no momento em que a contestação se torna mais severa [...] - que a literatura, assim contestada como actividade válida, como unidade dos géneros, como um mundo onde se abrigassem o ideal e o essencial, passe a ser a preocupação cada vez mais presente, embora dissimulada, daqueles que escrevem e, nesta preocupação, se lhes apresente como o que deve revelar-se na sua “essência”?»<sup>119</sup>

É portanto a partir desta literatura em permanente regime de autognose que temos de recuar, justamente até ao momento em que a ascendência etimológica *desonra* a depuração pós-romântica do literário, contaminando-o com as coisas que para Blanchot são exteriores e nada essenciais ao mistério da arte. Prossigo, pois, a título ilustrativo, com uma breve inquirição etimológica, forma particularmente produtiva de acompanhar o devir cultural a uma escala compatível com certa materialidade indiciária. Os procedimentos etimológicos são comuns em incursões lexicográficas, nas pesquisas em torno de campos semânticos, na análise do discurso, entre outras formas

---

<sup>119</sup> Maurice Blanchot, *O Livro Por Vir*, Lisboa, Relógio d'Água, 1984, pp. 209-210.

de inquérito cultural e linguístico. O estabelecimento de vinculações etimológicas pode inclusive contribuir para certa convergência simbólica na auto-representação de grupos sociais. Com efeito, uma sociedade tende a rever-se numa linearidade histórica a que a narrativa etimológica confere por vezes surpreendente propriedade linguística.

Não se trata de recuperar a etimologia mecanicista de Charles de Brosses, que teve aliás o seu momento no séc. XVIII. Pretende-se sobretudo assinalar que o uso da palavra “literatura” tem por esta altura algo de importante a dizer sobre a concordância entre o nome e a coisa, salientando duas fontes históricas que me parecem representativas da segunda metade do século XVIII. Refiro-me à primeira edição do *Jornal Enciclopédico* (1779-1806) e às *Memórias de Literatura Portuguesa* (1772-1814), publicadas pela Academia Real das Ciências de Lisboa.

Em vez da verdade etimológica, deparamos nestes momentos com a própria inscrição do seu significado moderno. O que se segue constitui uma referência abreviada, apenas suficiente para situar esta deriva no âmbito da especificação local do referente literário. A especificação em causa importa ainda porque o seu trajecto se cruza repetidamente com aquilo que nas diversas versões da metromania, a analisar na segunda parte, é do âmbito da diferenciação moderna da literatura, da evolução correlata do conceito de poesia lírica ou da persistência de usos instrumentais do verso. A semântica da metromania explicita-se também no quadro específico das etimologias concorrentes.

Em 1779, publicava-se em Lisboa o primeiro caderno do *Jornal Enciclopédico*, dedicado à Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral, com a notícia dos novos descobrimentos em todas as Ciências e Artes, iniciativa editorial que haveria de resistir, de forma muito intermitente, até 1806. Criatura do seu tempo, o *Jornal Enciclopédico* veio a público sob licença da Real Mesa Censória, numa impressão da Oficina de António Rodrigues Galhardo<sup>120</sup>. O *Jornal* teve cerca de 466 subscritores, um número aparentemente modesto, mas que deve ser enquadrado nas taxas de analfabetismo do

---

<sup>120</sup> Na sua recente “Coleção Ciência e Iluminismo”, a Porto Editora publicou um volume coordenado por Fernando Egídio Reis com uma antologia de textos científicos extraídos do *Jornal Enciclopédico*, intitulada *Felicidade, Utilidade e Instrução. A Divulgação Científica no ‘Jornal Enciclopédico. Dedicado à Rainha 1779; 1788-1793; 1806* (Porto, Porto Editora, 2005).

tempo, na prática da leitura intensiva e de mão em mão. Em termos comparativos, na Europa das Luzes, uma publicação congénere como o *Journal Encyclopédique* (1756-1765), teria na sua fase inicial 1200 subscritores.

No texto de apresentação do primeiro caderno, o editor Félix António Castrioto dirige-se «Ao Público» e expõe os objectivos do projecto, em sintonia com o programa iluminista. A bem da felicidade, da utilidade e da instrução, o editor começa por lamentar a falta de iniciativas deste género, as dificuldades em conduzir tal empreendimento em Portugal e coloca o jornal sob o signo da comunicação: «projectamos um Jornal Português, que seja não só um veículo de instrução para os ignorantes, mas uma ocasião de se exercitarem os instruídos. O nosso cuidado será ajuntar os materiais, e comunicá-los pronta e exactamente ao Público» (*Jornal Enciclopédico*, Caderno I, Julho de 1779). Este desígnio procura colmatar o que adiante se reconhecerá como sendo a marginalidade cultural dos Portugueses, «quase separados» do comércio literário com as outras nações.

A diversidade de públicos não obsta ao objectivo principal de converter o *Jornal* num instrumento de divulgação e vulgarização de saberes. A estampa que serve de frontispício ao primeiro caderno ilustra este propósito: a Rainha conduz o povo ao Templo da Felicidade, onde Minerva projecta um raio de luz sobre uma pilha de objectos simbolizando as Artes. Num exercício efrástico, esta notável encenação das Luzes repete-se em clave didáctica, confirmando a apetência comunicativa do verso em Setecentos:

«Por mão augusta a Deusa convocada  
Traz luz às Artes, as virtudes mostra:  
E do Tempo feliz conduz à entrada  
A grata turba que fiel se prostra.  
Feliz n'um Povo quem assim domina,  
E a Arte de reinar aos reis ensina.»

A ambição pedagógica do *Jornal Enciclopédico* é visível na pretensão totalizadora das suas matérias. A organização interna dos cadernos evolui entre 1779 e 1806, em sintonia com a diferenciação dos saberes que se explicita na segunda metade do séc. XVIII. As oscilações na ordenação dos conteúdos revelam a escala e a natureza da

recomposição disciplinar, numa especificação afim ao devir sistémico luhmanniano. Interessa-nos particularmente o que sucede com a secção dedicada à literatura. No primeiro caderno, a literatura constitui a quarta secção, sucedendo à Filosofia, à Medicina e à História Natural. O editor fez por privilegiar artigos nacionais e, em certos casos, os compromissos necessários à concessão de licença pela Real Mesa tornam-se evidentes, como sucede com os «enciclopedistas», devidamente seleccionados no artigo de abertura<sup>121</sup>. Vejamos, finalmente, o que escreve o relator sobre o nome da literatura, quando trata de o definir explicitamente:

«Para principiarmos este artigo do nosso jornal pelos primeiros rudimentos da Literatura, devemos tratar da Pronunção, da Ortografia e da Gramática, para passarmos depois aos diversos géneros de composição. Porém será apartar-nos do método geral de tratar os princípios d'uma Doutrina, Arte ou Ciência, se não principiarmos pela definição dela.

Ainda o que dissemos no artigo da História Natural, que o nosso jornal não é susceptível do método Didáctico, como reduzimos a Literatura aos seus rudimentos, principiaremos pela sua definição. Seríamos tentados a crer que o costume de entender todas as Artes e Ciências debaixo do nome de Letras tivera princípio no que chamam o meio século, ou os séculos da ignorância, em que se reputavam sábios todos os que sabiam ler [...]»<sup>122</sup>, se não achássemos nos Autores antigos Romanos e Gregos passagens que provam que já eles tiveram este costume. É natural que ele principiasse logo que se inventou a arte d'escrever, a qual nos seus princípios só podia ser praticada pelos sábios. Como quer qu'isto seja, nós dizemos, que um homem s'aplica às letras, que um Príncipe protege as letras etc. entendendo por esta expressão as artes e ciências. Mas ainda que a utilidade parece ter sido o objecto da invenção das letras ou escritura, o nome Literatura s'aplicou aos estudos que têm por objecto o gosto. Chamam-lhes também Belas Letras, porque os Filósofos distinguem assim entre o belo e o bom, conformando-se à distinção que faziam os antigos entre o útil e o delectável.

Não é fácil assinar a razão disto, por que hão-de chamar-se só as aplicações que têm por objecto o gosto, a literatura? Se não é que a ideia destas aplicações inclui mais necessariamente a das letras. A Gramática, a Poesia, a Eloquência contêm as regras de combinar as letras, as sílabas, as palavras, as

---

<sup>121</sup> Os filósofos privilegiados pelo articulista têm de saber «aliar a Filosofia com a Revelação», ainda quando confinam com os temidos *Enciclopedistas*: «Parece que enfim nos metemos a Teólogos: mas era necessário mostrar que podemos ser ortodoxos, sem deixar de ser Filósofos, e expurgar a Filosofia da imputação de incompatível com a Religião, fazendo ver que esta se firma naquela, se temos por Filosofia o bom uso da razão» (*Jornal Enciclopédico*, Caderno I, Julho de 1779: 32).

<sup>122</sup> Deixamos de fora a explicação que o relator adianta sobre a repercussão jurídica da literacia, ao lembrar a antiga negação da pena de morte ao clero inglês só porque este sabia ler.

frases, e os períodos, tudo combinações em que as letras são elementos; quando aliás a Física, a Matemática e as outras ciências maiores, como chamam, podem ensinar-se e praticar-se sem ler, nem escrever: é logo literatura aquilo em que é mais necessário o uso das letras. Se isto não é assim, não sabemos como seja, e não temos mais que dizer sobre a definição do nome e da coisa, no que respeita à Literatura. Digamos agora alguma coisa da Pronúncia.»

(*Jornal Enciclopédico*, Caderno I, Julho de 1779: 97-99)

O que acabamos de ler revela-nos algo como um articulista perdido em busca do dicionário. Ao contrário da tratadística poética, mais defendida pelo sentido da tradição e pelo mimetismo programático, uma fonte como o *Jornal* permite-nos captar o momento crítico do processo da diferenciação do literário relativamente aos demais discursos. A própria insegurança do relator é sintomática quanto ao desconforto de um significado em busca de um nome, ou de um nome em busca de um significado. Se a intenção era definir a literatura, o que temos é sobretudo uma narrativa que dá conta dos usos da palavra, entre a latitude conferida pela etimologia e a selectividade de gosto que ratifica a separação das Belas Letras em relação às letras utilitárias. O editor começa por associar a categoria do belo ao que na Antiguidade cabia entre as coisas delectáveis, mas logo na frase seguinte dá a entender que o gosto concorre também como marca diferenciadora para o que se chamava literatura. Verifica-se nesta simetria entre o delectável, o belo e o gosto uma instabilidade conceptual própria do tempo.

Não por acaso, aquilo que no consulado editorial de Félix Castrioto se designa “literatura” aparece nos cadernos realizados pelos sucessivos editores como “Belas Letras”. Isto significa que a opção “literatura” permanece ambígua, dando lugar a uma especificação por via das “Belas Letras”, uma expressão que vinha sendo usada na Europa há algumas décadas. Sucede algo paralelo com a secção “Produções literárias de todas as nações”, que neste primeiro caderno acolhe os livros publicados na Europa culta, independentemente da sua inscrição disciplinar. Nos cadernos finais, de 1806, esta secção designa-se já modernamente como “Bibliografia”, justamente numa altura em que o nome literatura começa a concorrer com as Belas Letras como designação para as coisas do gosto.

No texto citado, o autor desiste da definição do nome por causa de uma espécie de exaustão linguística, facto que denota em primeiro lugar a percepção de um impasse

conceptual, relacionado com a própria debilidade contratual do nome em causa. No momento em que escreve, o editor reconhece que «o nome Literatura s'aplicou aos estudos que têm por objecto o gosto», mas a dúvida remanescente dá-nos a entender que tal restrição semântica não é ainda suficientemente explícita ou estável para designar uma arte autónoma. Outras fontes confirmam aliás que não existirá uma estabilização semântica por mais algumas décadas, embora o uso do termo num sentido moderno se torne cada vez mais frequente. Mais do que referências críticas importantes como as de Lessing ou Voltaire, o caso de Charles Batteux ilustra a cronologia específica desta deriva, aferida pelo ritmo da Europa Central.

Batteux publica em 1747 um *Cours de belles-lettres distribué par exercices*, obra que em 1753 reedita com o título singularmente redundante de *Cours de belles-lettres ou principes de la littérature*. Cerca de duas décadas mais tarde, em 1774, ratifica a preferência pela designação “literatura”, ao reunir as obras anteriores sob o título simples de *Principes de la littérature*, argumentando que tal se devia ao facto de todos partilharem o mesmo objecto:

«Comme ils sont tous trois dans le même genre, & qu'ils se rapportent au même objet, on a cru pouvoir les rassembler sous un titre commun, de manière toutefois qu'on les retrouvât dans le cours de l'Ouvrage, sous leurs titres particuliers.»

(Batteux, 1967:7)

Em três momentos sucessivos, Batteux expõe a vigência intermédia das Belas Letras, a sua convivência posterior com o termo literatura e, estando mais adiantado o processo de diferenciação, o triunfo desta última designação como a mais apropriada ao objecto em causa.

A cronologia conceptual de Batteux e do *Jornal Enciclopédico* concordam com a reordenação das artes na mais ambiciosa sistematização dos saberes que o século conheceu. A comparação entre a primeira edição da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (1751), a sua reedição em 1770 e ainda a edição da *Cyclopaedia* (1728), de Ephraim Chambers, permitem reconstruir com alguma precisão o trajecto da

diferenciação em análise<sup>123</sup>. Na síntese proposta por Chambers, as artes aparecem acopladas a diversos saberes: a poesia, por exemplo, integra o conhecimento “simbólico”, ainda juntamente com a gramática, a retórica e a heráldica<sup>124</sup>. Cerca de duas décadas mais tarde, na primeira edição da *Encyclopédie*, contudo, o quadro com a proposta de um sistema dos conhecimentos humanos atribui alguma especificidade a um conjunto de saberes agregados em torno da “imaginação”. Na edição de 1770, a categoria “Art Imitatif” singulariza já um território onde se acolhem as Belas Artes e a Estética, consagrando finalmente um espaço conceptual para a especificação moderna das diversas artes. Estas operações traduzem uma adequação semântica que só pelo final do século XVIII atinge certa estabilidade disciplinar, embora sejam evidentes os sinais de inércia terminológica ao longo das primeiras décadas do séc. XIX, como revelam sobretudo os dicionários de Oitocentos<sup>125</sup>.

A designação Belas Letras vulgariza-se em Portugal sobretudo a partir de meados de Setecentos, período que coincide com a reconfiguração da arte de bem falar e com a contestação da retórica barroca. O abalo provocado pela crítica intempestiva de Verney coloca a verificação racional no centro do debate cultural. A retórica da verdade e da razão que em Verney compromete por igual a Filosofia, a arte da Eloquência e, em lugar francamente acessório, também a Poesia<sup>126</sup>, vinha já sendo anunciada por autores

---

<sup>123</sup> Sobre a história editorial da *Encyclopédie*, veja-se o estudo de referência realizado por Robert Darnton, centrado no arquivo usado nos trabalhos de referência deste autor, a Société Typographique de Neuchâtel, casa editora entre 1769 e 1789 (cf. *O Iluminismo como Negócio. História da Publicação da 'Enciclopédia'*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996).

<sup>124</sup> Cf. Larry Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, pp. 75-98.

<sup>125</sup> Ao longo do séc. XIX, diversos dicionários sustentam esta inércia conceptual e reflectem continuamente a diferenciação setecentista entre letras e belas-letras no modo como definem o conceito de literatura: «Erudição, ciência, notícia das boas letras, humanidades» (*Diccionario da Lingua Portuguesa*, Lisboa, Tip. de M. P. de Lacerda, 1823); «Conhecimento das boas ou belas letras. / A ciência do homem de letras. / Arte da composição das obras literárias, com especialidade as de eloquência e poesia. / O conjunto das produções literárias de uma nação, de um país ou de uma época» (*Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881); «Do lat. litteratura que originalmente significava o ensino das letras (cf. gr. grammatikê), da leitura e da escrita, o ensino primário. Melhorou de sentido, passando a significar arte literária, arte das belas letras.» (*Diccionario Etimológico da Língua Portuguesa*, por Antenor Nascentes, Rio de Janeiro : Livr. Francisco Alves, 1932).

<sup>126</sup> O Retórico e o Orador, «ambos têm por objecto a Verdade», sendo que o Filósofo se contentaria em expor as razões e o Orador em mover as paixões, sempre com o fim maior de mostrar a

como Charles Rollin (*De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres*, 1726) e Muratori (*Delle riflessioni sopra il buon gusto*, 1708), ao defenderem o estabelecimento de um «bom gosto» compatível com a nova espécie de naturalidade reivindicada para o discurso<sup>127</sup>. Por esta razão, verifica-se uma maior disponibilidade para acolher as línguas vernaculares. A sua presença haveria de concorrer para o declínio da retórica das citações e dos lugares comuns, praticada pela tradição escolástica, em detrimento do estilo mais simples e natural. Para Verney, a inteligência racional tem como condição a transparência linguística, pelo que a «Retórica deve ser em Português para os que nasceram em Portugal, porque assim se entendem os preceitos, e na sua mesma língua se mostram os exemplos» (Verney, 1949-1952, II: 60).

Verifica-se neste período uma contiguidade singular entre os conceitos «bom gosto» e Belas Letras. Esta sintonia resulta da sobreposição temporal de três ordens de factores: a recusa do preciosismo barroco, a afirmação das Luzes e a diferenciação progressiva das artes no concerto dos saberes. Cada autor acentua a seu modo uma ou outra componente desta tripla equação e cada um retira conseqüentemente uma ideia do que seja literatura e poesia. Em Verney, como veremos mais adiante, a versão exponenciada das Luzes e o seu logocentrismo férreo motivam uma restrição da linguagem figurada. Por esta via, deparamos no Barbadinho com a depreciação do poético e com a sua recondução frequente a uma retórica da claridade e da transparência. Não se trata portanto de recusa cega da poesia na República, mas de uma argumentação cívica que a torna excedentária.

Neste contexto filosófico, «bom gosto» não significa ainda (ou sempre) a deliberação do indivíduo no instante da apreciação, mas exprime em primeiro lugar a oposição ao «mau gosto» do barroco e ao seu projecto pedagógico-didáctico. É ainda este o sentido que domina alguns textos programáticos dos Arcades, como é o caso da *Oração sobre a restauração dos estudos das Bellas Letras em Portugal*, apresentada por José Caetano Mesquita na sessão de 30 de Setembro de 1759. Em vez de veicular a

---

Verdade, de tantos modos quantos os necessários para convencer o ouvinte (Verney, 1949-1952, II: 147-148).

<sup>127</sup> Sobre a concepção da retórica em Verney e a sua relação com a tradição europeia, veja-se Castro 1973: 383-440.



subjectivação do sujeito moderno, o «bom gosto» convive com as Belas Letras no âmbito do espírito iluminado que atravessa o tempo, contra a verborreia dos *faladores* e a favor de um ideal de cidadania já a caminho da nação (cf. Mesquita, 1760). É certo que adiante reencontraremos o «bom gosto» em devir subjectivo, mas é importante notar que os seus contextos de ocorrência são contemporâneos do programa de «bom gosto» contido no *Verdadeiro Método de Estudar*.

Os anos oitenta indiciam finalmente um lento movimento de afirmação do nome “literatura”, já que além do *Jornal Enciclopédico* e do mencionado “Discurso Preliminar” de António das Neves - onde aparecem sintagmas como «literatura polida», «controvérsia da literatura», «legisladores de literatura» e «República Literária» - a década seguinte inicia-se com a publicação dos diversos volumes das *Memórias de Literatura Portuguesa*, um projecto que constitui já uma explicitação propriamente disciplinar, consumada num plano editorial como até então não se havia conhecido. Um título como *Notícias Literárias de Portugal (1780)* revela também alguma aproximação do nome à coisa. Embora este singular ensaio de José Anastácio da Cunha se apresente ainda comprometido com o todo das ciências e com «as belas artes», o seu conteúdo é quase inteiramente orientado para a crítica aos poetas da nação, com a notável excepção da figura de Camões, que o autor qualifica como sendo o único «imortal». O matemático português efectua neste volume uma história deliberadamente selectiva da «República das Letras», destacando a sua pobreza e a ausência de vultos mercedores de atenção (Cunha, 2001-06, II: 301-334)<sup>128</sup>.

Publicadas sob os auspícios da Academia Real das Ciências de Lisboa, as *Memórias de Literatura Portuguesa* integram o espírito enciclopedista do tempo e expressam a vontade de divulgação e sistematização dos saberes em reconfiguração. Criada em 1779, a Academia inicia alguns anos depois a publicação de diversas séries de *Memórias*, nas áreas da economia e das ciências naturais. Com intervalos mais ou

---

<sup>128</sup> Anastácio da Cunha começa assim a sua resposta a um interlocutor, que se supõe ter sido o Pe. Teodoro de Almeida: «Perguntais-me que grandes homens os Portugueses podem referir a par dos que as ciências e as belas artes devem à Itália, à França, à Inglaterra e à Alemanha: o catálogo não é lá muito longo. O nosso poeta, o imortal Camões, merece certamente estar entre os maiores poetas do mundo, antigos e modernos – e é tudo, já que faço questão de não falar dos vivos.» (id., 302).

menos alongados, cada volume acolhia os melhores textos apresentados pelos diversos especialistas. Entre 1792 e 1814 publicaram-se os 8 volumes das *Memórias de Literatura Portuguesa*. É especialmente significativo o facto de esta série abrir com um prólogo sobre as dificuldades em acordar o âmbito conceptual de um termo como “Literatura Portuguesa”. As três partes deste texto de apresentação oferecem uma breve reflexão sobre as «vagas ideias» que circulavam entre as pessoas «instruídas» a propósito de um saber em busca de nome próprio. Estas palavras introdutórias confirmam também o vínculo linguístico/nacional que sustenta a dignificação da coisa literária na modernidade. Vejamos, pois, como a Academia justifica a autonomia do seu projecto editorial, enquanto «corpo separado» dos restantes saberes:

«No tempo em que a Academia Real das Ciências se formou, e fixou para assunto dos trabalhos de uma das suas três Classes a Literatura Portuguesa, vários foram no Público os juízos, e mui vagas as ideias sobre o que por este nome devia entender-se. Ainda entre as pessoas instruídas, as inclinações a particulares assuntos, regularam os juízos, e modificaram as ideias, que cada um formou. Uns julgaram, que o estudo da Linguagem, que por mais pura era havida; outros que a Bibliografia nacional; outros que a Poesia; outros por fim vários objectos constituíam o que a Academia designava por Literatura Portuguesa. Os juízos precipitados da gente sábia, a mesma ciência os rectifica; mas a experiência de muitos anos tem mostrado, que é necessário dar à Mocidade, que tantas esperanças vai dando, uma definição do que por Literatura Portuguesa se entende, e de quais sejam os limites naturais deste género de saber, que a Academia julgou assaz vasto, e importante para ocupar inteiramente uma das suas Classes, assaz análogo nos seus vários ramos para constituir uma só ciência, e assaz separado das outras para merecer um nome próprio.

De todos os ramos de erudição, que formam a Literatura, nenhum pode ser próprio e particular a um povo, senão a língua que fala e a história do que lhe aconteceu. Uma e outra lhe pertencem exclusivamente, e ambas entre si se socorrem. Nem será fácil conhecer a formação e analogia da sua língua, sem conhecer as revoluções que lhe deram origem, e a guiaram, por assim dizer, na derrota que se seguiu desde seus princípios até ao estado em que se acha; nem também as suas antiguidades podem ser cabalmente investigadas, sem um perfeito conhecimento da sua linguagem, nas várias épocas da sua existência. São por conseguinte *a Língua, e a História Portuguesa, consideradas em todos os seus possíveis aspectos, e relações*, os dois objectos que constituem, o que a Academia quis entender por Literatura Portuguesa; objectos não só entre si análogos, mas também diversos, e separados de toda a outra erudição que, ou compete a povos estranhos, ou pela generalidade dos seus assuntos, pertence a todo o género humano sem respeito particular a nação alguma.

O muito que matérias tão nossas devem interessar-nos, o proveito, que da sua perfeição se nos segue, e o desejo de fomentar o amor da Pátria que se a todas as nações é útil, é na nossa pequenez necessário, são as causas que moveram a Academia a coligir as Memórias sobre este assunto, em um corpo separado, a que este volume dá princípio.»

«Literatura» designa neste texto um conjunto de saberes bem mais extenso do que aquele que hoje reconhecemos no nome, mas podemos perceber agora o motivo pelo qual a estruturação de alguns dos volumes das *Memórias de Literatura Portuguesa* coincide com um projecto determinado de constituição patrimonial de uma literatura e de uma cultura em língua portuguesa. As *Memórias* são neste sentido um notável documento da fundação programática de um cânone vernacular nacional, assumindo a centralidade linguística de tal projecto (cf. Guillory, 1993: 55-82). A apresentação trata de avançar com a aliança estratégica entre língua, história e povo, sendo que a língua inclui os usos literários e prenuncia o capital identitário, tanto mais indispensável quanto a nação compreende e admite a sua «pequenez» geográfica. Digamos que perante o défice de território, o editor procura compensar a nação com capital identitário. O «corpo separado» a que se refere no final é justamente este capital cultural afim à nação e aos seus particularismos. Fomentar o «amor à Pátria» haveria de ser razão substancial para a escolarização da linguagem literária nas décadas seguintes, numa língua cada vez mais próxima da simplificação e da universalização oitocentista (cf. Diogo e Silvestre, 1996).

Não deixa de ser significativo que o ensaio de abertura do Pe. Joaquim de Foios apresente um título tão disciplinarmente afirmativo como “Sobre a Poesia Bucólica dos Poetas Portugueses”, procurando integrar os autores nacionais na tradição que detinha o lugar de maior prestígio entre as formas da escrita que associamos à literatura. Foios inicia o ensaio com a cena da origem, diferenciando o homem dos animais através da poesia, juntando à narrativa uma suposição que incorpora o mistério que costuma acompanhar as coisas primogénitas: «Assim como entre as duas espécies de oração, porque o homem tanto excede aos outros animais, se cultivou primeiro o Verso, assim de todas as sortes de Poesias parece ter sido primeira a Bucólica.» (in: *Memórias de Literatura Portuguesa*, I: 1). Com o firme propósito de avançar com a «restauração das

letras», determina a entrada lusitana no Parnaso literário com base em «Sete Poetas Clássicos» fundacionais, todos pertencentes aos sécs. XVI e XVII<sup>129</sup>. O país poderia assim finalmente associar-se às «Artes do gosto» e competir entre as nações, já suficientemente provido de capital nacional.

Nesta conjuntura histórica e crítica, como veremos adiante, o «gosto» não está ainda em condições de se afirmar sem o auxílio das Leis da poética, mas a literatura entendida enquanto nome para todo o saber letrado aproxima-se decisivamente da literatura propriamente dita. O nome começa a designar a coisa literária com o auxílio conjuntural das Leis da Poética e da argumentação nacional-identitária que sustenta um projecto burguês construído sobre um capital linguístico e literário cujas pretensões de universalidade são servidas pela comunicabilidade vernacular<sup>130</sup>. É com este conjunto que se relaciona também a definição editorial destas *Memórias* académicas, ao associarem a literatura à Língua e à História Portuguesas, «considerados em todos os seus possíveis aspectos, e relações». Para «merecer um nome próprio», a literatura teve portanto de acomodar e prosseguir com a restrição referencial que aqui se aprofunda, direccionando apenas algumas letras para as questões da identidade e do gosto, legitimando-as no quadro dessa pretensão universalista que veio a orientar o capital cultural da burguesia.

---

<sup>129</sup> Foios faz questão de especificar a que será porventura a primeira versão de um cânone nacional propriamente *literário*, aqui ainda em dicção poética e bucólica, portanto anterior à fractura produzida pela prosa moderna: «Nomeá-los-ei aqui, porque hei-de tratar individualmente de cada um, e examinar o seu merecimento. Francisco de Sá de Miranda, António Ferreira, Luís de Camões, Diogo Bernardes, Fernão Álvares do Oriente, Francisco Rodrigues Lobo, e Manuel da Veiga são sete Poetas bucólicos, em que lemos não só partes admiráveis, mas Éclogas inteiras escritas com grande perfeição, e que podem competir com o melhor da antiguidade» (id.: 6-7).

<sup>130</sup> Esta comunicabilidade é parte decisiva do capital cultural da burguesia emergente. A sua agenda nacional acelera a despedida do internacionalismo renascentista e promove um movimento de escolarização sintonizado com os seus interesses emancipatórios e afirmativos: «[...] the ends of nationalism were served not simply by the establishment of vernacular classics but even more crucially by the use of these texts in the schools as a means of standardizing the vernacular language» (Guillory, 1993: 77).

A formação e consistência deste capital cultural da burguesia portuguesa<sup>131</sup> desempenha um papel importante na afirmação categorial da literatura, mas vale a pena adicionar a uma argumentação de classe, focada nas questões da representação e da distribuição, o processo contíguo de diferenciação de saberes verificado em Setecentos, como venho referindo. É certo que a centralidade operativa da burguesia enquanto classe reflecte o seu papel na constituição de “relações sociais” em sentido moderno, para além das relações de sangue ou de *status* dominantes no Antigo Regime. Embora seja determinante para a analítica da constituição histórica do campo literário e para a sustentação do estilo de vida e do quadro afectivo historicamente sintonizado com a experiência da literatura, a argumentação de classe não esgota a diferenciação do literário enquanto diferenciação de saberes. Importa assim considerar a totalidade dos factores co-presentes, até no sentido em que a contingência reclamada pela literatura “existiu” antes da sua nomeação moderna, se bem que em contiguidade com outros discursos e com outras funções.

A autonomização categorial da literatura e a especificação das suas espécies decorre também da pretensão de verdade que se dramatiza com as Luzes. O extraordinário desenvolvimento da ciência neste período deu origem a uma série de discursos de índole racionalista sobre a verdade, provocando uma fractura de saberes<sup>132</sup>. Perante os novos discursos científicos, os géneros poéticos foram alvo de uma progressiva diferenciação estatutária que os definiu como sendo essencialmente ficcionais. Esta evolução corrompeu simultaneamente o paradigma clássico dos géneros. O conceito moderno de literatura origina-se também neste contexto de renegociação entre os factos e a ficção. Este processo dará origem a atitudes como a de Almeida Garrett na “Memória ao Conservatório Real”, lembrando já - algo

---

<sup>131</sup> Sobre a debilidade estrutural deste capital cultural da burguesia portuguesa, entre o Iluminismo e o Liberalismo, veja-se o ensaio já citado de A. Lindeza Diogo (Diogo, 1996), no qual o ensaísta experimenta em Portugal o quadro analítico de Guillory, apresentando uma releitura importante deste período. O estudo *Rumo ao Português Legítimo* incorpora novas fontes e investiga com outra amplitude as transacções que Guillory estabelece entre capital linguístico e capital literário, de meados de Setecentos a meados de Oitocentos (cf. Diogo e Silvestre, 1996).

<sup>132</sup> A caracterização da *Encyclopédie* como um «extraordinário fracasso» por Gumbrecht expõe a sua utopia conceptual, presente na utopia de uma união afinal irreconciliável de saberes, quando a diferenciação de subsistemas havia tomado um curso (cf. Gumbrecht, 1998: 104).

gratuitamente - que não teve pretensão de redigir o *Fr. Luís de Sousa* com a «arte de verificar as datas na mão». A antiga noção da licença poética adquire agora uma qualidade propriamente ficcional, que se reflecte em todo o espectro literário. Daí a generalização que contextualiza o relativismo garrettiano das datas, imediatamente antes da distinção entre dois regimes divergentes de verdade:

«Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a Arte de verificar as datas na mão.

Esta quase apologia seria ridícula, senhores, se o meu trabalho não tivesse de aparecer senão diante de vós, que por intuição deveis saber, e por tantos documentos tereis mostrado que sabeis, quais e quão largas são, e como limitadas, as leis da verdade poética, que certamente não deve ser opressora, mas também não pode ser escrava da verdade histórica.»

(Garrett, 1904: I, 772)

Mas devemos, finalmente, associar ainda esta pretensão ao próprio processo de secularização, entendido como motor da criação de «esferas autónomas de sentido» (Pereira, 1990: 51). A busca da verdade adquire em contexto iluminista um sentido secular, libertando-se da tutela absoluta do metafísico e do religioso. Se o movimento da secularização acomoda progressivamente a verdade ao discurso filosófico, a literatura especifica-se como discurso do sujeito emancipado e sensível, cuja linguagem se desprende do léxico bíblico da tradição. Num estudo fundador, Albrecht Schöne examinou o discurso literário dos filhos dos Pastores germânicos, de Setecentos a Gottfried Benn, para neles perscrutar um movimento singular de divergência filial em sede linguística<sup>133</sup>. Estes filhos da Teologia promovem a secularização da linguagem mediante uma série de operações de recontextualização do léxico litúrgico. A linguagem permite reconstruir com grande rigor estes fenómenos de apropriação e divergência, uma vez que se trata de um material marcado por usos, portador de uma

---

<sup>133</sup> O autor acompanha neste ensaio também um processo paralelo de legitimação da literatura, por via da sua aproximação à sensibilidade pietista que passou a competir com a ortodoxia luterana, propondo uma relação individualizada e mais próxima com Deus (cf. Albrecht Schöne, *Säkularisation als Sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1958). Sobre secularização e literatura trata ainda o importante ensaio de Gerhard Kayser, intitulado «Erscheinungsformen der Säkularisierung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts» (in: Anton Rauscher (Hrsg.), *Säkularisierung und Säkularisation vor 1800*, München/Paderborn/Wien, Schöningh, 1976, pp. 91-121).

memória que não se apaga. Pelos textos de A. Gryphius, Jakob Lenz, Jeremias Gotthelf ou Gottfried Bürger desfilam tradições exemplares, prefigurações seculares, fórmulas didáticas e contrafacções mundanas a partir do dicionário paterno, em sínteses que cruzam biografia, literatura e linguagem.

O processo de secularização relaciona-se com a literatura ainda no sentido em que contribui para a sua especificação e para a legitimação das letras profanas. O que chamamos literatura habitava sobretudo uma dependência da casa de Deus. Às Luzes junta-se o influxo renovado da Antiguidade pré-cristã, numa conjugação que em Setecentos contribui para o reforço simbólico da literatura, cada vez mais disponível para mediar o encontro dos leitores com a aparição concreta e humana de uma nova espécie de interlocutor. Até ao período barroco, a literatura tinha mantido um débito comunitário, próprio de uma conjuntura histórica e mental submetida à tutela da Igreja, raramente emergindo nos textos a voz autoral que virá a caracterizar a modernidade. A mundanização concorre assim para a restrição referencial do nome da literatura tal como o conhecemos. É também por esta altura que o nome da “poesia” se começa a reposicionar no espectro semântico, orientando-se para uma das modalidades do literário. Mas esta seria uma deriva lenta e progressiva que em Setecentos apenas se anuncia, como veremos.

### **A líricização da Poesia**

Na sequência do reajustamento conceptual que venho referindo, a poesia empreende também uma aproximação crescente ao seu sentido moderno, mas na segunda metade do séc. XVIII este movimento não é ascendente ou de sentido único, pois convive com utilizações pré-modernas do verso, originando uma conjuntura que tem vindo a gerar narrativas divergentes no plano da História Literária, sobretudo porque a persistência do passado se verifica no interior de cada Obra, inviabilizando a emergência clara de autorias *antigas* e *modernas*. Deste modo, dispomos de versões que se propõem descobrir na poesia deste período o prenúncio de tudo aquilo que veio a ser a “nossa” poesia, enquanto outras leituras se orientam, inversamente, para

interpretações que destacam a persistência de fórmulas clássicas, a submissão à racionalidade anti-poética das Luzes ou mesmo ao estrito preconceito anti-barroco. Poderia afirmar-se que para boa parte da crítica a poesia de Setecentos nunca pareceu ser suficientemente clássica, suficientemente romântica ou sequer suficientemente pré-romântica.

Este quadro torna-se mais complexo devido a três motivos concorrentes. Por um lado, podemos observar que ao longo destas décadas se manifesta uma divergência crescente entre a teoria exposta na tratadística e a prática concreta de cada um dos autores, divergência ainda mais acentuada no caso do teatro. Por outro lado, o que chamamos Poesia (com maiúscula) em Setecentos não coincide com o que hoje entendemos por tal. Por esta altura, o conceito tende a designar formas de escrita em verso e/ou prosa muito diversas entre si, e o próprio verso está longe de possuir a relação exclusiva com a poesia lírica. Finalmente, para adensar um pouco mais este retrato, a poesia desta época aparece-nos marcada por um excesso mimético, adverso ao que entendemos como característico da expressão lírica. As páginas que se seguem procuram inscrever o discurso crítico em torno da poesia e da metromania nestas circunstâncias expressivas e históricas, para que possamos definir o seu espaço conceptual e acomodar a especificidade do *corpus* seleccionado. Designarei este dinamismo histórico-conceptual como sendo um processo de “liricização da Poesia”. O objectivo não é tanto estabilizar as divergências de Setecentos, sustentar a sua modernização impertinente ou, sequer, forçar o verso setecentista a entrar a todo o custo em *modus* lírico, mas sobretudo tornar explícitas estas circunstâncias conjunturais e antecipar eventuais compromissos semânticos quando falamos simplesmente na poesia da segunda metade do Séc. XVIII.

Tenho vindo a sugerir que a poesia deste período acolhe um vasto conjunto de experiências, justamente porque não está ainda completamente tomada pelo expressivismo do sujeito que veio a defini-la na modernidade. O poético está portanto em trânsito para a espécie mais intensa de comunicação escrita que caracterizou o contrato *literário*. Ao referir-se à historicidade do que chamamos poesia, Theodor Adorno nomeou precisamente esta diferença, numa dissertação sobre as interpretações



sociais do verso e a resistência *negativa* que a «palavra inviolada» da poesia veio a adquirir numa modernidade traumatizada pela Segunda Guerra:

«A produção dos grandes poetas da Antiguidade Clássica que os critérios da história literária inscrevem no género lírico, como é o caso de Píndaro e Alceu, mas também a parte maioritária da obra de Walther von der Vogelweide, encontram-se a uma distância imensa da nossa concepção corrente de poesia lírica. Delas está ausente esse carácter de proximidade, de imaterialidade, a que, com justeza ou sem ela, nos habituámos a tomar por critério da poesia lírica e que só um esforço cultural nos permite ultrapassar. [...]

Sentis a poesia lírica como um elemento de oposição à sociedade, de natureza totalmente individual. A vossa resposta emocional insiste que assim permaneça, que a expressão lírica, em fuga das coisas materiais, evoque a imagem de uma vida liberta da coacção da prática dominante, do utilitarismo, da pressão obstinada do instinto de conservação.»

(Adorno, 2003: 14)

A posição que o ensaísta desenvolve após este excerto, num enunciado tipicamente adorniano, consiste em assinalar a resistência simultânea da lírica tanto ao subjectivismo expressivo de extracção burguesa como às apropriações militantes e instrumentais da palavra poética. Entre Beckett e Brecht, sabemos que Adorno preferiu Beckett. Mas o que esta síntese do filósofo de Frankfurt revela é já o estado problemático do contrato expressivo que a modernidade assumiu com a poesia lírica, na sequência do programa individualista que o romantismo promoveu de forma decisiva. Recordemos as condições deste contrato, nos termos definitivos da síntese hegeliana: «O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objectos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com os seus juízos subjectivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo» (Hegel, 1993: 608). Esta concepção é justamente o modelo que servirá a generalidade das leituras pós-românticas, adversas ao mimetismo e à convencionalidade da lírica setecentista. Hegel admite a poesia de circunstância e o carácter propiciatório dos acidentes externos, elogiando sintomaticamente o talento *ocasional* de Horácio, mas tal apenas seria admissível quando o poeta conseguisse compensar esta origem menor com a subjectivação absoluta do vivido.

Para os poetas, historiadores e críticos de Oitocentos, o verso neoclássico carecia por este motivo de subjectivação, emergindo como exterioridade acabada ou mero trabalho normativo. Tal poesia foi repetidamente desqualificada, justamente por não cumprir o critério de acesso privilegiado pela modernidade. O lugar central da poesia lírica para a hermenêutica da modernidade seria aliás objecto de um dos estudos centrais do grupo de H. R. Jauss e W. Iser. Editado por este último e publicado com o título *Estética Imanente, Reflexão Estética. A Lírica como Paradigma da Modernidade*<sup>134</sup>, a narrativa crítica que propõem ocupa-se da desagregação daquilo que em Setecentos apenas se anuncia: a lírica como representação absoluta, autêntica e imediata do sujeito. O movimento progressivo do objecto para o sujeito e da representação mimética para a expressão do eu internaliza o mundo de uma forma inédita, conferindo à poesia a tonalidade expressivista que passará a defini-la como subjectividade, sentimento e intimidade.

Não sendo o objectivo desta secção, a emergência desta poesia pode acompanhar-se com grande clareza seguindo o percurso do romantismo na Europa, entre o *Sturm und Drang*, o Idealismo romântico de Iena, o poeta prometéico que em Goethe sustenta a afirmação do eu, a sensibilidade viva que W. Wordsworth reclama no Prefácio às *Lyrical Ballads*, a confidencialidade expressiva que medeia entre Rousseau, Chateaubriand e V. Hugo, cada vez mais à margem da Poética, das regras e do mimetismo dos modelos. Esta poesia retira a elocução do centro do poema e promove em diversos espaços nacionais a particularização e a singularização da experiência escrita. É nestes momentos que o romantismo manifesta a tendência para se universalizar historicamente, sobretudo quando absolutiza a identificação entre a

---

<sup>134</sup> Wolfgang Iser (ed.), *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen*, München, Fink Verlag, 1966. Três anos depois da sua publicação, este volume seria objecto de uma importante referência crítica por Paul de Man, num ensaio sobre lírica e modernidade, onde apesar das observações argutas adiantadas por de Man ressurge, com particular ênfase, a arrogância da teoria relativamente às questões da história, especialmente quando qualifica o desígnio histórico do volume de Iser (e as pretensões de explicadores de textos) como «sonho» ou excitação «juvenil» de activistas da modernidade/modernismo (cf. de Man, 1993: 166-186). De Man encerra, muito sintomaticamente, com o enigma da poesia enquanto enigma da linguagem alegórica: «One of the ways in which lyrical poetry encounters this enigma is in the ambivalence of a language that is representational and nonrepresentational at the same time. All representational poetry is always also allegorical, whether it be aware of it or not, and the allegorical power of language undermines and obscures the specific literal meaning of a representation open to understanding» (id.: 185).

poesia lírica e o sujeito-objecto que instala no centro da criação. É algo que se dramatiza enfaticamente na revista *Athenäum*, o principal órgão da geração de Iena, num lirismo que se deseja e não se encontra - o lirismo puro que fez parte do imaginário dos irmãos Schlegel. No célebre fragmento 116 encontramos este ideal de uma lírica voltada para o interior, uma lírica não-descritiva e intimista, a ponto de se reivindicar como marca de toda a poesia verdadeira<sup>135</sup>.

Uma poesia capaz dos sentimentos complexos que caracterizam o presente está distante dos poetas da Antiguidade, incluindo Píndaro e Alceu, mencionados por Adorno, uma vez que tal período desconheceu o sujeito autónomo e infinitizado que subjaz à estética romântica. A voz profunda de um suposto lirismo das origens que o grupo da *Athenäum* buscou não coincide portanto com a voz dominante na época de Homero, como se depreende da leitura de um dos mais importantes ensaios de F. Schlegel. Recorro à síntese que acompanha a antologia de Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, num momento em que os comentadores sugerem essa busca de uma expressividade primitiva, inacessível e deveras conspícua pela sua ausência:

«L'Étude de la poésie grecque en porte des indices. Il pensait à Sappho, à une lyrique perdue – ou plus fragmentaire encore que l'Antiquité fragmentée. Il écrivait: 'Les poèmes d'Homère sont la source de tout l'art grec – ils sont même le fondement de la culture grecque en général, la fleur la plus accomplie et la plus belle de l'époque sensible de l'art. Que l'on n'oublie pas cependant que la poésie grecque a atteint des degrés plus élevés de l'art et du goût. Si l'on

---

<sup>135</sup> Cf. Ernst Behler, *Frühromantik*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1992, pp. 191-197. Neste volume, E. Behler, um dos mais importantes editores e estudiosos da primeira geração do romantismo alemão, percorre criticamente a escrita dos colaboradores da revista *Athenäum*, destacando o organicismo que domina as suas obras e a ambição totalizadora da reflexão produzida. De certo modo, a síntese de Behler assume o distanciamento que H. Heine achou necessário à análise de uma poética tão obsessiva como a do grupo *Athenäum*. No importante ensaio *Die Romantische Schule (1833-35)*, Heine tinha colocado restrições sérias ao escapismo regressivo da primeira geração romântica, não hesitando em afirmar que um médico seria igualmente competente para analisar as produções de Novalis e de Hoffmann. Sobre a idealização romântica veja-se ainda o estudo de Jerome J. McGann, intitulado *The Romantic Ideology. A Critical Investigation* (Chicago and London, U. Chicago Press, 1983). Ao historiar o romantismo europeu, Van Tieghem retoma também a ideia da centralidade do verso, distinguindo o movimento pelo seu *ethos* lírico: «La poésie occupe dans l'oeuvre littéraire du romantisme européen une place si importante que, dans l'opinion courante, un romantique, c'est avant tout un poète» (In: *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 347).

pouvait suppléer à ce à quoi rien ne peut suppléer, Horace pourrait, dans une certaine mesure, nous consoler de la perte des plus grandes lyriques' [...].»<sup>136</sup>

Esta poesia, que vem a tipificar a manifestação mais absoluta da literatura em sentido moderno, não existe acabada em Setecentos, porque o sujeito que a sustenta apenas insinua a dicção ensimesmada e auto-reflexiva que a caracteriza<sup>137</sup>. A poesia dos Arcades mantém-se nos arredores do mimetismo clássico, patente na tratadística, tanto na dos autores portugueses contemporâneos, com destaque para Francisco José Freire, Francisco de Pina e Melo e Pedro José da Fonseca, como na dos Antigos e Modernos que chegam a Portugal como voz autorizada, geralmente sob mediação italiana e francesa (cf. Castro, 1973 e 1974; Pereira, 1988: 149-170). Este conjunto de autores e comentadores origina uma vastíssima paráfrase cultural e conceptual, com origem comum nas obras fundadoras do discurso poetológico, especialmente Platão, Aristóteles e Horácio. Trata-se de uma das mais vastas operações de translação cultural no Ocidente, já que este *corpus* circulou no espaço e no tempo, testando repetidamente a estabilidade que toda a teoria deseja (e não consegue em absoluto) e a normatividade de um discurso desde cedo convertido em preceptiva, mormente pela mão de Horácio. Não me ocuparei obviamente do processo de transmissão e adaptação deste património conceptual, nem da migração cruzada de autorias e posicionamentos normativos no espaço europeu, entre a Itália, França, Espanha e Portugal. No seu estado presente, a história da Poética e da Retórica permite-nos já uma imagem detalhada deste singular exercício de transacção discursiva. O modo como esta tradição se relacionou e se transformou no contacto diferenciado com a sua historicidade local e internacional foi já escalpelizado por um conjunto muito diverso de autores<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> In: Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 287.

<sup>137</sup> G. Gusdorf, num ensaio já clássico, exagera contudo as diferenças entre um “eu” pré-romântico e pós-romântico, num gesto que re-encena com outros meios a despoetização das Luzes realizada por autores como Paul Hazard: «Le moi sujet grammatical des Lumières était un emplacement vide où se répétaient en écho les informations venues du dehors, noeud d'interconnexion pour les éléments interchangeables d'un univers du discours, qui peuvent se rassembler ici tout aussi que là» (in: Georges Gusdorf, *Le romantisme II*, Paris, Payot, 1993, p. 19).

<sup>138</sup> Dos inúmeros trabalhos sobre a poética do Classicismo, além dos estudos de referência como os de René Bray (*La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957) e de Bernard Weinberg (*A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Univ. of Chicago

Para o objectivo deste trabalho importa sobretudo o modo como a Poesia, na sua dinâmica própria, opera sobre esta tradição. A relação com o programa mimético do classicismo acentua obviamente um *nexus* representacional que mantém o verso nos arredores do lirismo produzido pelo sujeito romântico. Isto não significa que a poesia romântica não seja representacional, já que nenhuma poesia poderia comunicar sem deixar de o ser, ainda que parcialmente. Significa tão-só que nela a mimese do sujeito domina já totalmente sobre a mimese do mundo, ainda quando este mundo inclui a totalidade das coisas que a episteme clássica reuniu sob «um termo tão geral» como o de imitação, para usar a qualificação de Francisco José Freire. Quando no capítulo terceiro da sua *Arte Poética*<sup>139</sup> disserta sobre a “Essência e definição da Poesia”, Freire lamenta inclusive que esta abrangência não seja suficiente para a distinguir enquanto arte singular. Contudo, a latitude da imitação em caso algum se aproxima da dicção individual que hoje se associa à poesia.

Na verdade, a sobreposição entre a poesia e o sujeito começara por ser bloqueada no texto fundacional de Aristóteles, num enunciado célebre que haveria de contribuir para a marginalização (ou secundarização) persistente da poesia lírica no sistema tradicional dos géneros. Afirma o Estagirita: «Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por

---

Press, 1961), destaco os que conferem atenção especial à situação das letras em Portugal, nomeadamente Aguiar e Silva (1962 e 1986), Castro (1973, 1974) e Moisés (2000).

<sup>139</sup> Respondendo ao apelo de Verney, formulado na Carta VII, a *Arte Poética* de Cândido Lusitano constitui a “sua” síntese de uma «Arte a que verdadeiramente se pudesse chamar Poética», como refere no Prólogo. Esta relação beneficia de legitimação autoral, uma vez que o próprio autor o explicita no Prólogo, ao afirmar que a *Arte Poética* teria vindo «finalmente a público» (itálico meu), na sequência dos muitos volumes consultados sobre a «faculdade Poética» e após ter lido «uns livros Portugueses, impressos fora, intitulados: *Verdadeiro Método de Estudar*. Vi que nesta obra se queixava justissimamente o seu autor, de que os Portugueses, para serem bons poetas, lhes faltava uma Arte, que verdadeiramente se pudesse chamar Poética; então continuei a minha empresa com fervor» (Freire, 1959, I). É certo que o empreendimento manifesta semelhanças demasiado óbvias com as posições de Muratori (1971-1972) e de Luzán (1956), como tem sido referido pela crítica, mas nele podemos aferir o estado mais eloquente do programa poético do arcadismo setecentista, alguns anos depois acrescentado com o contributo de Pedro José da Fonseca, especialmente nos *Elementos da Poética tirados de Aristóteles, de Horácio, e dos mais célebres modernos*, obra publicada anonimamente em 1765.

conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador» (1460a)<sup>140</sup>. Esta declaração enuncia um posicionamento pleno de consequências no que diz respeito ao estatuto da poesia lírica no âmbito do classicismo, onde não chega a encontrar um lugar equivalente ao que detêm a poesia épica e a poesia dramática. Aristóteles havia sancionado esta restrição do lirismo, ao defender ainda que ao poeta competiria sobretudo criar fábulas e não tanto versejar (ou metrificar). A subalternidade da poesia lírica na tratadística de Setecentos advém igualmente da acção repressiva desempenhada pelo regime mimético dominante, porque a tecnicidade do verso, sendo importante, não colocou jamais a habilidade versificatória acima da competência para a efabulação e para a criação *representacional* de fábulas: «Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é *poeta pela imitação* e porque imita acções» (1451a, *italico meu*)<sup>141</sup>. O texto fundador «desconsidera» portanto o género lírico, referindo apenas algumas espécies associáveis à poesia lírica, como o ditirambo e o nomo)<sup>142</sup>. A história dos géneros literários mostra-nos aliás que esta assimetria permaneceu até bastante tarde na reflexão sobre as categorias da literatura (cf. Berrio e Calvo, 1999: 87-127).

Em contexto nacional, os principais tratados autóctones mantêm a épica e o drama numa situação de privilégio teórico, remetendo a lírica para as margens.

---

<sup>140</sup> Este passo surge do seguinte modo na tradução de García Yebra: «Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador». Em nota, o tradutor acrescenta ainda o seguinte, explicitando a causa da restrição aristotélica: «El poeta, al hablar personalmente en el poema en vez de hacer hablar a sus personajes, no es imitador ni, por consiguiente, poeta, ya que, según 51b28, el poeta “es poeta por la imitación”» (García Yebra, in: Aristóteles, 1992: 221).

<sup>141</sup> Na mesma tradução castelhana: «De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones». García Yebra refere-se em nota às dificuldades da tradução, admitindo que se perde muito neste parágrafo, onde se retoma a ideia de que o poeta é, em primeiro lugar, um *fazedor/criador* de fábulas: «Aristóteles insiste aquí en la idea expresada ya indirectamente en 47b14 ss. y en 51b1: no es el verso, sino la imitación, lo que hace al poeta, y lo que el poeta imita son acciones» (id.: 276).

<sup>142</sup> Perante a ausência de uma categoria integradora, Aristóteles apenas menciona formas históricas que poderíamos associar ao lirismo, de acordo com os meios da imitação e a correspondente associação da lírica ao canto: «En la poesía ditirámica y en la nómica, los tres medios (ritmo, canto y verso) se usaban simultáneamente a lo largo de todo el poema; en la tragedia y en la comedia, el canto sólo se usaba en las partes líricas». Quando se refere aos modos da imitação e diferencia entre modo épico e modo dramático, em lugar algum podemos filiar a tripartição moderna dos modos literários (cf. Aristóteles, 1992: 249 e 251).

Cândido Lusitano dedica grande parte da *Arte Poética* à poesia dramática e à poesia épica, mas a lírica apenas ocupa umas breves páginas na parte final do terceiro livro, onde nos aparece ancestralmente associada ao canto: «Não há verso mais suave que o lírico e só dos Poetas que cantaram nesta espécie de Poesia é que se disse que com a melodia do seu canto moviam as pedras e os bosques» (Freire, 1959, II: 259). Por entre a compilação habitual de autoridades, com destaque para Muratori, Luzán e o Pe. Donato<sup>143</sup>, a organização do segundo volume do tratado de Freire, como era comum no tempo, apresenta-se como um desfile de géneros e de formas, entre o descritivo e o normativo. Distingue então a poesia lírica fundamentalmente pela brevidade, harmonia e, citando Horácio, lembra que a principal matéria da lírica consiste nos louvores aos deuses e aos heróis, no canto dos amores e dos banquetes. Contudo, a vocação cívica que deseja para as letras, junto com a influência do ideário das Luzes, as recentes recomendações de Verney e seguramente sob a influência de Muratori<sup>144</sup>, não deixam Freire satisfeito quanto a estas atribuições. Sugere, por isso, uma aproximação da poesia lírica às matérias “sérias”: se o poeta cumprisse os critérios da harmonia e sobretudo da brevidade, pouco haveria no mundo que não pudesse «caber em um breve e harmónico Poema» (Freire, 1959, II: 260). Assinale-se o significado e o alcance temporal desta tentativa de deslocar a lírica para além do seu âmbito temático tradicional. É uma concepção singularmente inclusiva da matéria relativa à poesia, porque contradiz um

---

<sup>143</sup> Nos tratados de poética e de retórica, deve referir-se que o plágio foi, por assim dizer, o estado *natural* das coisas, numa matéria marcada pela autoridade e pela redundância na transmissão cultural. Plágio é um conceito que só após a instanciação autoral da modernidade adquire a ressonância legalista que lhe atribuímos actualmente. Sobre o plágio (ou a influência) de Muratori sobre Freire, além do artigo original de Álvaro J. da Costa Pimpão («Um Plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)», in: *Biblos*, Vol. XXIII, t. I, pp. 203-209), veja-se o que foi acrescentado por Aníbal Pinto de Castro (Castro, 1973: 475-476; Castro, 1974).

<sup>144</sup> Na obra *Della perfetta poesia italiana*, além de tratar com idêntica deferência a poesia lírica, Muratori manifesta enormes reservas quanto à relação privilegiada do amor profano com a tradição lírica italiana. Reconhecendo embora a universalidade deste sentimento e o seu poder sobre a Poesia, em vários espaços nacionais, Muratori procura argumentar a favor da inclusão do amor à virtude, à glória e à amizade. Em vez desse amor, que acredita ter sido em Petrarca «giovenile errore», Muratori propõe mais demora nas virtudes cívicas e republicanas, para que a lírica possa retornar à austeridade antiga: «Dal che appare, che la Poesia ne’ suoi principi meravigliosamente serviva al bene della Repubblica, inspirando l’amore, e la venerazione degli Dei, benché falsi, e l’amore della Virtú, e incitandosi con quegli encomi le persone al culto divino, e all’esercizio della Fortezza, e dell’altre azioni virtuose. Da’ Poeti viziosissimi, e perduti dietro alle schifezze del senso, cominciò di poi a corrompersi la nobile Poesia Lirica» (cf. Muratori, 1971-72, II: 608).

dos mais importantes critérios para a diferenciação tradicional entre géneros: o *objecto* da imitação. Considerando o modo relativamente extemporâneo como Freire a apresenta, apoiado em Escalígero e em poetas como Horácio e Píndaro, a sua posição pode também ser entendida como sendo parte da resistência conjuntural à poesia lírica que a seguir encontraremos também em Verney.

No tratado intitulado *Elementos da Poética, Tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais Célebres Modernos* (1765), de Pedro José da Fonseca, torna-se particularmente evidente que a poesia lírica carece neste período de um estatuto equivalente à poesia dramática e à épica. Tendo em conta que nesta obra Pedro da Fonseca apresenta, em maior grau do que outros, uma simples compilação de leituras alheias<sup>145</sup>, a própria estruturação coloca o quinto e último livro no lugar convencionado para as espécies líricas. Podemos assim deduzir que esta parte do tratado, intitulada “De diversos géneros de poemas particulares”, diz respeito a composições integráveis na poesia lírica. Apesar de não o explicitar, os géneros descritos têm de facto afinidades diversas com esta tradição, tal como a defesa da brevidade, já enfatizada por Freire. Mas é quando define a ode, um dos géneros mais abertos e disponíveis para negociar a historicidade no nosso Setecentismo, que assistimos a uma verdadeira declaração de *poeticidade*. Para o autor, a ode ocuparia o centro simbólico da Poesia, constituindo um género propício à manifestação do virtuosismo verbal e estilístico do poeta: «A ode não só é a mais antiga espécie de Poesia, porém a mais admirável e, se é lícito dizê-lo assim, a mais poética. O escritor representa aqui o carácter de Poeta, e deve por conseguinte sustentá-lo, deixando soltar para este todas as riquezas e maravilhas da sua arte» (Fonseca, 1765: 337). No seu conjunto, portanto, os *Elementos* de Pedro da Fonseca mantêm a lírica no estado subalterno comum às suas fontes, tal como sucederá com a *Arte Poética* de Francisco de Pina e Melo, publicada igualmente no ano de 1765, apesar

---

<sup>145</sup> Ele próprio o admite na secção inicial dirigida “Aos que lerem”, informando que apenas reunia no tratado indicações úteis para instrução daquelas pessoas que atendia por «forçosa obrigação», explicando de seguida a génese da obra: «Lancei então os olhos sobre aqueles livros que para este fim me poderiam servir e, ou os encontrava escritos em língua que as tais eram incógnitas ou a não ser assim, uns por extremamente extensos e outros pela brevidade me desagradavam. Nestas circunstâncias me ocorreu aproveitar-me de todos, sem seguir servilmente a cada um, indicando-lhes, como faço, as fontes, onde eu mesmo havia bebido os preceitos que lhes comunicava [...]» (Fonseca, 1765). Esta descrição confere aos *Elementos*, com toda a propriedade, o estatuto de livro de pedagogia poética.



de mais disponível para o *rimário* das consoantes que inquietou o arcadismo desde a primeira hora. Pina e Melo reproduz o esquecimento de Ignacio de Luzán, o seu modelo mais próximo e uma das principais referências dos tratadistas lusitanos, mencionando apenas a tradição bucólica, sendo certo que a tradição bucólica veio a ser subsumida pelo lirismo moderno, facto que convém manter presente<sup>146</sup>.

O conceito de liricização da Poesia adquire assim um sentido mais plural do que o implícito numa deriva simples em direcção ao lirismo moderno. Em primeiro lugar, é o próprio conceito de Poesia, na latitude semântica e discursiva do classicismo, que tem de negociar o seu lugar nas Luzes, antes mesmo de podermos falar em poesia lírica. Só num segundo movimento a liricização da Poesia se inscreve no diálogo estrito com o lirismo moderno. As quatro versões da poesia e da metromania, a explorar na segunda parte deste trabalho, assumem a contingência plena deste processo, bem como a diversidade de usos que ao longo destas décadas caracteriza a escrita em verso. Prossigo entretanto com a análise da concepção de Poesia que podemos colher na tratadística, porque embora esta se apresente tomada pelo paradigma retórico e poetológico do classicismo, contribuirá de modo decisivo para a diferenciação última do lirismo tal como o entendemos.

Ora, a sub-representação da poesia lírica na preceptiva beneficia da legitimação proporcionada pelo reformismo pedagógico inscrito no *Verdadeiro Método de Estudar*, especialmente no que diz respeito ao correctivo que o seu autor pretendeu aplicar às práticas letradas do Seiscentismo, marcadas pela gratuitidade dos jogos *preciosos* em verso e pelo gosto obsessivo por composições *engenhosas*. Como tem sido assinalado por diversos investigadores, de Salgado Júnior a Aníbal Pinto de Castro, Verney foi responsável pela mais poderosa exumação crítica da cultura barroca, o «século da ignorância» que entendia prolongar-se na Península de modo excepcional e anacrónico até meados do séc. XVIII. Período dominado pelo «mau gosto», segundo Verney, a cultura de charadas e de enigmas consumia o tempo e a força necessários à constituição

---

<sup>146</sup> A edição recente da *Arte Poética* de Pina e Melo, a cargo de António M. Esteves Joaquim, apresenta um enquadramento rigoroso das fontes de Pina e Melo, assinalando igualmente a ausência de outros géneros para além da poesia épica, dramática e bucólica (cf. Pina e Melo, 2005: 81-130).

do homem moderno, cuja educação pretendeu programar ao longo das cartas que constituem o *Verdadeiro Método*. O seu rigorismo polemista e a célebre proscricção da Poesia sob acusação de inutilidade cívica integra-se neste contexto argumentativo. Muito tem sido escrito sobre o pronunciamento que encerra a Carta Sétima, em geral, para o contradizer, lamentar ou moderar. Recordemos o passo em causa, uma vez que ele tem sido usado pela crítica para demonstrar com intuítos aparentemente definitivos a resistência iluminista à Poesia:

«A Poesia não é coisa necessária na República: é faculdade arbitrária e de divertimento. E assim, não havendo necessidade de fazer versos, ou fazê-los bem ou não fazê-los, por não se expor às risadas dos inteligentes. Se eu visse que o estudante não tinha inclinação à composição, explicaria brevemente as leis poéticas, que é uma erudição separada da composição e que todos podem aprender, ao menos para entenderem as obras, e o deixaria empregar no que lhe parecesse. Desta sorte, livres os estudantes daquele cativoiro, podiam empregar-se em coisas úteis, e dar outro lustre à República.»

(Verney, 1949-52, II: 336)

Esta declaração surge no final de uma longa carta sobre a Poesia, entendida no seu sentido genérico, incluindo obviamente a poesia lírica. Em geral, as leituras deste passo têm oscilado entre a recusa, a incompreensão e a contextualização desculpabilizante da Carta Sétima. A atitude de recusa, diga-se, resulta desde logo de um desconforto de classe: ao historiador de literatura ou ao crítico literário não convém admitir assim de modo taxativo a inutilidade da poesia. A frontalidade da declaração seria inclusive associável a outros pronunciamentos célebres, como foram os casos de Platão, na *República*, ou a negação do direito de cidadania à arte dramática, aquando da troca de argumentos entre d'Alembert e Rousseau. Mas até no plano estritamente literal a afirmação de Verney contém, no seu tom categórico, um sentido *positivo*, uma vez que ela explicita não tanto a negação absoluta da Poesia, como se tem feito crer, mas a sua excentricidade para o progresso material de uma República, cujo sistema escolar se consumia a treinar aptidões improdutivas. A Poesia é de facto, num sentido moderno, duplamente «faculdade arbitrária e de divertimento», apesar do que nesta definição possa desagradar ao professor de literatura.

Se historicamente a poesia integrou ou não outras agendas, se o verso participou na discussão da coisa política, como em Setecentos aconteceu, tal não obsta ao reconhecimento da verdade contida nesta arbitrariedade fundamental, pois ela vem a ser o motivo mais forte para a diferenciação do literário enquanto acomodação da contingência, como vimos na secção anterior. Verney não está obviamente em condições históricas e críticas para explicitar esta diferenciação, mas pressiona a sua aparição ao acentuar a disciplinaridade dos saberes e ao exigir para o progresso da República as competências necessárias ao seu ressurgimento material e mental, contra o esgotamento da escolarização em actividades *engenhosas*. Assim se explica a sua proposta para um ensino *separado* da Poesia, tanto das restantes matérias, como do próprio ensino do Latim, tradicionalmente associado ou mediado por espécies poéticas. Em termos actuais, dir-se-ia que Verney defende a separação estratégica entre o ensino da literatura e o ensino da língua, bem como (poderíamos ainda deduzir) entre o ensino regular e o ensino artístico: «A Poesia deve-se ensinar em uma escola separada, em que não se trate outra coisa» (Verney, 1949-52, II: 332). Num plano educativo, o autor enuncia uma restrição razoável, ao afirmar que a poesia seria excluída ou abreviada da cena pedagógica apenas quando o estudante não manifestasse «inclinação à composição». Neste caso, as leis poéticas seriam brevemente explicadas e a educação seria reconduzida para matérias mais úteis à pessoa e à nação.

A posição de Verney mantém alguma razoabilidade, pois caso existisse disposição poética no estudante, encontrar-se-ia um lugar para a poesia. O próprio autor terá aliás escrito em verso, para além dos escassos (e maus) sonetos que lhe conhecíamos, como sugere uma colectânea recentemente publicada por Francisco Topa<sup>147</sup>. Importa sobretudo assinalar que no âmbito de uma poética das Luzes o verso

---

<sup>147</sup> Sem apresentar dados categóricos, a argumentação de Francisco Topa conclui apesar de tudo pela «impossibilidade de impugnar a atribuição» das 122 composições encontradas num manuscrito da biblioteca particular Dr. José Mindlin, em São Paulo (cf. Topa, 2001). Sobre a leitura biografista a que sujeita este *corpus*, em busca de evidências testemunhais, conclui o seguinte: «Os resultados não foram contudo concludentes: lido nesta perspectiva, o *corpus* em questão não exclui Luís António Vernei como seu autor, mas também não reforça essa possibilidade. Cremos que o carácter não conclusivo deste exame se ficou a dever, em grande medida, às muitas lacunas da biografia do *Barbadinho* tal como está fixada. [...] Ignoramos os aspectos concretos da vida quotidiana de Vernei em Roma e em São Miniato, [...] ignoramos as suas relações de amizade intelectual e literária. E dada a falta de documentação, é provável que estas e outras lacunas nunca possam vir a ser preenchidas» (Topa, 2001: 19).

se afasta das utilizações *preciosas* promovidas pelo Seiscentismo, para se aproximar do axioma horaciano da utilidade e do prazer. Ora, como referido na secção anterior, o autor defende, também por esta razão, uma escrita mais transparente, protegida contra a figuração obscura e enigmática do barroco. A racionalidade desta poética justificaria, aos olhos do Barbadinho, a sua submissão à retórica e o respeito por leis claras de composição. À retórica competiria, por assim dizer, a gestão comunicativa, mobilizando um arsenal selecto de figuras e de estratégias persuasivas, a bem da transmissão das verdades úteis<sup>148</sup>.

Medida pelo excesso do barroco, a deflação retórica e a racionalidade normativa do neoclassicismo deram origem a um conjunto de posicionamentos críticos que de algum modo promoveram a despoetização deste período. Vimos já, em secções anteriores, que a crítica incorporou esta reserva, tanto em Portugal como em espaços culturalmente próximos, como são os casos de Espanha e de França<sup>149</sup>. Paul Hazard, por exemplo, decidido em fazer remontar a modernidade ao período anterior à geração dos enciclopedistas, foi dos autores que mais insistiram na suposta abolição racionalista da

---

<sup>148</sup> V. M. Aguiar e Silva expõe de forma clara a concepção «eminente pragmatista» da retórica na obra maior de Verney: «Com efeito, o *Barbadinho* manifesta assim inequivocamente o seu sentido do relativismo dos valores e a sua consciência de que a problemática da verdade está inextricavelmente ligada, na esfera da vida real e na esfera da comunicação entre os homens, às paixões, aos movimentos de ânimo, às preocupações e aos preconceitos desses mesmos homens. A retórica está articulada com a doutrina, com a lógica e com a dialéctica, mas está também radicalmente ligada ao conhecimento do *ethos* e do *pathos* dos ouvintes (ou dos leitores), à compreensão das circunstâncias dos actos comunicativos e dos interesses em jogo» (Aguiar e Silva, 1995: 118).

<sup>149</sup> Argumentando contra a despoetização de Setecentos em França, Sylvain Menant apresentou já em 1981 um dos mais exaustivos trabalhos de recomposição da produção poética da primeira metade do séc. XVIII, assumindo desde logo como tarefa prioritária a reintegração desta poesia no discurso crítico: «La première tâche était donc de réchauffer des oeuvres refroidies par le temps. Il suffisait le plus souvent de les lire sans idée préconçue, sans savoir à l'avance ce que c'est le 'génie propre' de Voltaire ou ce que c'est qu'un 'vrai poète'» (cf. Menant, 1981: 2). Esta reavaliação, na qual participaram nomes como Jean Roudaut (*Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1971) e Édouard Guitton (*Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974), prosseguiria até às recolhas antológicas mais recentes de Catriona Seth (2000) e de Michel Delon (2005). Escrevendo sobre o caso espanhol, reflecte especialmente sobre o significado da lírica sob o influxo racionalista: «La huida, por otra parte, de toda a audacia metafórica o expresiva, la búsqueda de un lenguaje llano y usual, con pretensiones de exactitud técnica o científica, es lo que contribuye a ese fenómeno que justamente se llamó *prosáismo*» (Arce, 1981: 217). Veja-se ainda uma conclusão equivalente efectuada a partir da situação nacional: «O resultado foi a substituição da flamejante riqueza do ornato retórico pela desataviada *secura* que caracteriza a esmagadora maioria da produção literária contemporânea e faz da segunda metade do século XVIII um período significativamente pobre» (Castro, 1973: 664).

poesia. A síntese que se segue mantém o tom épico que presidiu à escrita d' *A Crise da Consciência Europeia*, embora o ensaio trate de um Iluminismo que está muito longe de chegar a Portugal no estado «implacável» que a seguir se apresenta:

«Não eram poetas. Os seus ouvidos estavam fechados ao brilho, à doçura das palavras, e a alma perdera o sentido do mistério. Inundavam a realidade com uma luz implacável, queriam mesmo que as infusões fossem ordenadas e claras. Se a poesia é uma reza, não rezavam; se é hesitação entre a música e o sentido, nunca hesitavam. Só queriam ser demonstrações e teorias personificadas; quando faziam versos, era para neles encerrarem o seu espírito geométrico. Assim a poesia morreu; ou, pelo menos, pareceu morrer. Completamente repleta de inteligência, mecânica e seca, perdeu a razão de ser.»  
(Hazard, 1948: 260)

A linguagem de Hazard supõe contudo um conceito de poesia mais próximo do romantismo do que do mimetismo clássico que define a escrita desta poesia. Quando os valores do romantismo evoluem para a dogmática adoptada pelo historicismo literário oitocentista, aspectos como a ansiedade prescritiva dos árcades, a sua contenção expressiva ou a insistência na *mensagem* podem de facto escapar à análise, tal como a sua relação com estratégias temporais de distinção cultural. A posição de Verney não é assim muito diversa da resistência de certos espíritos *iluminados* ao poético, enquanto território que entendiam privilegiar o prazer sobre a utilidade, portanto, num sentido contrário ao desígnio pedagógico que os animava. As letras portuguesas não chegaram a produzir narrativas pedagógicas capazes de sintonizar com o ímpeto secular do projecto das Luzes. Tentativas como as de Teodoro de Almeida não se emancipam dos compromissos do nosso Iluminismo católico, expressão não isenta de tensões e de problemas (cf. Araújo, 2003: 17-18).

Quando se trata de ilustrar o seu conceito de poesia, Verney não hesita em recorrer à produção doméstica. Ao criticar o excesso de expressões «inverosímeis» e as «frioleiras» nos sonetistas nacionais, faz prova pessoal da clareza e do esquematismo de um soneto ideal, sugestivamente sobre a relatividade do belo. Mas o soneto está bem longe de sustentar qualquer discussão epocal sobre o belo e o interessante, antes reintroduz a questão da poesia, no sentido em que a desocultação da linguagem da lírica questiona a própria possibilidade da lírica tal como a entendemos. Aqui se gera a

resistência que legitima a suspeita de o próprio Verney ter renegado a sua produção poética. Por este motivo, quando Francisco Topa se interroga sobre a «denegação ou a confirmação da autoria verneiana», a própria dificuldade em atribuir o manuscrito acima referido levanta a possibilidade de o autor ter renegado a sua produção poética, decisão que nem sequer seria estranha entre pensadores contemporâneos. Jovellanos, por exemplo, pretendeu desfazer-se dos seus versos antes da morte, numa tentativa de elidir uma ocupação que a conjuntura mental entendia como ócio inaceitável. Em Espanha, só por volta de 1780 a lírica assegura dignidade na tratadística, ao ponto de aparecer já como poesia por antonomásia nas *Instituciones poéticas* (1793) de Santos Diéz González<sup>150</sup>.

Apesar das observações feitas aos sonetos e à épica de Camões, a Poesia não é um discurso desprezível para Verney, como se poderia deduzir a partir da crítica violenta à poesia barroca, ao ponto de ter aconselhado Jerónimo Baía a fazer uma das suas *Jornadas* directamente de casa para o hospital<sup>151</sup>. Em diversas ocasiões, Verney ratifica as virtudes civilizacionais da Poesia, relacionadas com o seu papel enquanto suporte ancestral da cultura no Ocidente: «A Poesia não é pecadora: a aplicação é que a pode fazer condenável, se não é recta. E como isso pode suceder tanto na prosa como no verso, daí vem que estes que julgam assim nunca deviam escrever em Português. Em todos os tempos os homens de virtude se aplicaram a este exercício» (Verney, 1949-52, II: 205).

A ideia da Poesia como veículo de cultura é comum à grande maioria dos tratados da época e aparece estrategicamente reforçada pelo facto de legitimar a narrativa emancipadora das Luzes, favorável à origem pastoril da Poesia, contra a hipótese da origem lírica. Os pastores seriam um exemplo da primeira sociedade

---

<sup>150</sup> J. A. Barrientos explica assim este episódio de retracção poética: «Jovellanos, consciente de que esta idea tradicionalmente asentada [a frivolidade da lírica], aconsejó a los poetas de la Escuela salmantina que se ocuparan en asuntos más elevados, y tanto él como otros quisieron hacer desaparecer sus versos en la hora de su muerte, para que no quedara constancia de sus ocios (o desvíos) poéticos» (Barrientos, 2005: 200).

<sup>151</sup> Recorde-se este passo: «Com efeito, não há coisa mais ridícula que chamar conceito a um engano e procurar aquilo que se devia evitar. Quando eu li algumas das *Jornadas* de Jerónimo Baía, tive compaixão do dito Religioso, e assentei que a jornada que devia fazer era de sua casa para o hospital. Esta sorte de Poetas são doidos, ainda que não furiosos» (Verney, 1949-52, II: 218).

humana e a aparição da poesia neste contexto testemunharia uma mais-valia civilizacional. Para um autor como Francisco José Freire, a relação íntima entre a condição do pastor e a condição humana seria simples consequência lógica: «Assentando pois, que a Poesia fora invenção dos primeiros homens e sabendo-se igualmente que os primeiros foram os Pastores, *racionalmente* se deve concluir que estes foram os primeiros inventores da Poesia» (Freire, 1759, I: 5, itálico meu).

O verso legitima-se porque reclama esta missão civilizacional relevante. Apesar de algumas divergências quanto à precedência da poesia bucólica ou da poesia lírica<sup>152</sup>, a tratadística sempre fez por anexar a Poesia a um propósito civil, tendência que neste período se reforça devido à sintonia que este argumento tradicional estabelece com a pedagogia iluminista. Este facto confere ao propósito horaciano de unir o útil ao agradável um sentido mais profundo, uma vez que se integra no ideário emancipador das Luzes. Ao escrever sobre a finalidade da poesia, apesar do «embaraço», e de recusar a ênfase hedonista de Verney, segundo a qual o deleite seria a principal função da Poesia, Cândido Lusitano cita Horácio para reafirmar a missão civilizatória: «os Poetas foram dos primeiros legisladores dos costumes, e os primeiros Sábios, e filósofos da antiguidade, ensinando, e instruindo os povos com a Filosofia moral, explicada nos seus versos» (Freire, 1759, II: 28).

As narrativas que defendem a origem bucólica da poesia, versão que será dominante na Arcádia, incorporam portanto um forte elemento emancipatório: os pastores representam um estado primitivo de diferenciação societária, mais disponível para as artes da paz do que aqueles povos selvagens ou «marciais e ferozes» que Freire incorpora na sua reconstituição arcádica. A poesia nasce como que a partir de um mimetismo primordial, uma espécie de *embodiment* ambiental, com um bónus atribuído no plano da versificação. Cândido Lusitano reconhece existir «doutrina» nesta fábula das origens, que este período reactiva como programa; e de facto ela reproduz a velha

---

<sup>152</sup> Sobre esta discussão, aferida pelo diálogo estabelecido entre o Pe. Joaquim de Foios e Fr. Alexandre da Sagrada Família, veja-se o volume que Ofélia Paiva Monteiro dedicou ao preceptor de Almeida Garrett (Monteiro, 1974: 163-184). O debate tem como antecedente imediato o texto que Foios enviou à Academia, intitulado “Memórias sobre a Poesia Bucólica dos Poetas Portugueses”, defendendo a origem bucólica da poesia, ao que Fr. Alexandre responde com a precedência da poesia lírica na “Dissertação sobre a antiguidade da Poesia Lírica em uma carta dirigida à Real Academia das Ciências de Lisboa”.

tópica pastoril. O poeta das origens nasce por assim dizer a falar naturalmente em verso:

«Estes primeiros homens, estes felizes Pastores foram (como temos dito) os que descobriram a Poesia [...] porque ensinados, e movidos do brando sussurro dos regatos, e das folhas das árvores, quando o vento suavemente as agita, e sobretudo incitados do canto das aves, que habitavam os bosques, ou aqueles lugares sombrios, onde recolhiam o gado, começaram também com a boca primeiro a imitar o sussurro de som mal articulado, e depois agradando-lhes aquela voz com esta tal medição, e restrita a um tal período, e interrompida com tais pausas [...] era um modelo, ou uma forma de verso.»

(Freire, 1759, I: 8)

A associação entre a Poesia e o devir da sociedade constitui para os Arcades uma motivação suplementar para os exercícios de escrita com géneros propícios a experiências históricas de fundação, como será o caso do poema épico, forçado até aos limites da sua própria identidade formal e temática; ou mesmo até à sua irrisão, como sucede com o cruzamento efectuado no âmbito do poema herói-cómico. Estas experiências de abertura da escrita ao mundo passam também pela revisitação de géneros como o apólogo, o epigrama ou a ode. Neste processo, o verso expande-se para além da estrita referencialidade lírica e a poesia pode assim acolher algo mais do que o expressivismo ou a imaginação que viriam a dominar a poesia pós-romântica. A tradição satírica, por exemplo, favorece este diálogo plural com a sociedade, além de constituir uma manifestação desta disponibilidade escrevente para cruzar poesia, crítica e história.

Estas experiências constituem um sinal da insatisfação perante o domínio anterior das utilizações lúdicas do verso e um teste à racionalidade programática que encontramos em Freire e em Verney. Estes autores tentam simultaneamente manter a linguagem figurativa sob controlo e estabilizar o sistema clássico dos géneros, através de um reforço da codificação da escrita. É uma atitude reconhecível no espaço europeu, ainda quando este racionalismo se aproxima de atitudes que denunciam alguma resistência à figuração que acompanha a linguagem da Poesia desde a origem. Autores como Locke, no influente *Essay on Human Understanding*, criticaram a linguagem figurativa em termos explícitos. Para J. Locke existiria uma oposição irrevogável entre a



verdade e o conhecimento, por um lado, e a linguagem figurativa, por outro<sup>153</sup>. As afirmações de Verney não deixam de integrar o logocentrismo que tende a responsabilizar a linguagem pela ordem do mundo. Neste sentido, o seu modo português de enquadrar a linguagem figurada passou por responder à retórica da obscuridade com uma nova retórica da claridade. Por este motivo, em vez de proscrever a arte de persuadir como abuso das palavras, coloca-a ao serviço das ideias, pedindo-lhe ajuda para a mediação da verdade a comunicar.

A sujeição da poesia lírica ao regime perfectível e virtuoso proposto pelas Luzes potencia a relação entre a estética e a moralidade que, pela Europa setecentista, antecede a subjectivação absoluta da arte operada por Hegel. A posição de Verney seria legível no quadro das tentativas racionalistas de conjugação entre o belo e o bem, entre a arte e a virtude, um propósito intelectual que manterá um apelo enorme por toda a segunda parte do século XVIII, desaguando, no caso germânico, na estetização moral implícita no conceito de *Bildung*<sup>154</sup>. Poderia igualmente dizer-se que para Verney quanto

---

<sup>153</sup> Intitulado “Of Words”, o livro terceiro do ensaio de Locke é dedicado à linguagem, à questão da referência e ao seu papel mediador no conhecimento do mundo. O autor começa por constatar a imperfeição da linguagem e a sua imprecisão residual, responsável por diversas dificuldades de entendimento e comunicação entre os seres humanos. No capítulo décimo refere-se contudo ao abuso das palavras, protagonizado pelos que contaminam a transparência que lhes resta com a manipulação e introdução voluntária de palavras «insignificantes» ou «obscuras». Locke retoma assim uma linha argumentativa que podemos fazer remontar a Platão, desconfiando da retórica dos sofistas, em busca de um contrato renovado entre a linguagem e o mundo. Admitindo que a linguagem figurada tem mais capacidade de entretenimento, Locke vai mais longe do que Verney ao expulsar a obscuridade dos assuntos relacionados com a compreensão e o entendimento, mediante a recusa absoluta da retórica enquanto falácia: «(A)ll the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgment; and so indeed are perfect cheats: and therefore, however laudable or allowable oratory may render them in harangues and popular addresses, they are certainly, in all discourses that pretend to inform or instruct, wholly to be avoided; and where truth and knowledge are concerned, cannot but be thought a great fault, either of the language or person that makes use of them.»

(Edição online do *Essay on Human Understanding* - <http://www.gutenberg.org/files/10616/10616.txt>, consultado a 28 de Novembro de 2007)

<sup>154</sup> Robert E. Norton é autor do estudo mais profundo e sistemático sobre a relação setecentista entre estética e moralidade, desde a síntese que Shaftsbury esboça entre a racionalidade e o sentimento, perspectivando um aristocrata virtuoso capaz de cultivar a bondade que supõe intrínseca ao ser, passando pelo Pietismo germânico, por Rousseau e Schiller, terminando em Hegel, autor que acaba por liquidar a possibilidade de uma concordância moral entre o eu e o outro, pois a arte afirma-se como introspecção pura. Neste trajecto percebemos ainda as tentativas sucessivas de racionalizar o belo e a sensibilidade. O conceito de *beautiful soul* exprime o apelo que o discurso ético-moral exerceu sobre os pensadores setecentistas, período atravessado por inúmeras tentativas de conciliar o território da arte e da moralidade, até ao

mais a Poesia se comprometesse com um programa virtuoso menos excedentária se tornaria na República desejada.

A resistência de Verney à linguagem figurativa e a concepção hedonista do poético, integrando-se na conjuntura referida e coincidindo com o processo da diferenciação moderna dos saberes, é uma posição que podemos ainda confrontar, com algum proveito hermenêutico, com o que António das Neves afirma nas *Memórias de Literatura Portuguesa* sobre a poesia lírica. O excerto que se segue é de 1793, quase meio século após a redacção da Carta Sétima, terminado já o período combativo da afirmação programática e estando algo arrefecida a euforia que Verney aplicou na demissão da Poesia como prática de segunda ordem entre as prioridades na *República*. Neste momento, António das Neves não tem problemas em se aproximar algo mais do objecto específico da poesia lírica, aceitando-a naquilo que ela também comporta quanto a sentimento e afecto. A justificação da poesia lírica anda de mão dada com a ode:

«Outro género pela sua origem mui vizinho do Pastoril é a Poesia lírica, a qual muitas vezes faz parte dos Poemas Pastoris, pois que os diálogos dos Pastores comumente se terminam em Cânticos, que são peças deste género de Poesia.

A matéria e objecto essencial de toda a Ode são os sentimentos ou afectos do ânimo, que resultam da ideia de algum objecto, que vivamente agita a imaginação do Poeta; ou seja, o entusiasmo da admiração ou o delírio da alegria, ou a embriaguez do amor, ou o suave desacordo da alma, que se deixa levar do leve movimento dos sentidos. Por esta causa o estilo lírico exclui pensamentos analisados sistematicamente, as conexões das frases, transições e tudo o que supõem o ânimo ocupado em discorrer. A sublimidade, que é a alma deste género de Poesia, consiste na magnificência das imagens, e vivacidade dos sentimentos: e quando esta vivacidade sobe a um alto grau, toda a expressão vulgar se rejeita e porque ou faltam termos para a exprimir ou os que se oferecem são fracos para isso, os sentimentos mais se explicam pelas cousas, do que pelas palavras. Por isso o estilo lírico é o estilo das metáforas, alegorias e comparações.»

(in: *Memórias de Literatura Portuguesa*, 1792-1814, V: 15)

---

declínio deste propósito utópico: «But by the beginning of the 1800s, the limitations of the beautiful soul had already made themselves manifest to anyone who cared to notice them. Once they were openly and unmistakably pointed out by the critics of the idea, the beautiful soul retired from its long and extraordinary career and gradually retreated into its present obscurity» (cf. Robert E. Norton, *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth-Century*, Cornell University Press, 1995, p. 7).

Poderia dizer-se que a citação termina com António das Neves a explicar L. A. Verney, por que razão a admissão da lírica (aqui ainda um «estilo» a caminho de estatuto modal) implica disponibilidade para a contingência da linguagem das «metáforas, alegorias e comparações», tal como implica disponibilidade para a exaltação sublime que acompanha, como sombra, o equilíbrio e a mesura do classicismo<sup>155</sup>. Verney não estava disponível para integrar no seu projecto pedagógico todas as consequências deste pacto figurativo; ao definir um género da tradição lírica como a ode, por exemplo, apresenta uma síntese bem mais austera do que as propostas de Rapin, que a Carta Sétima em geral segue de perto. Apesar da imaginação e do engenho necessários a uma escrita que a tradição associa ao louvor das «acções dos Deuses ou homens ilustres», Verney aconselha que se use de muito «juízo» para atingir a majestade expressiva necessária, portanto, reduz a liberdade figurativa que tanto a ode, especificamente, como a poesia lírica em geral manifestam em António das Neves (cf. Verney, 1949-52, II: 299-300). A ode é um género que servirá ainda a Filinto Elísio para argumentar a favor da diferenciação lírica; numa ode sobre a ode, a «ensossa prosa» é anotada no estilo compulsivo e irreprimível do autor, justamente para reivindicar o seu capital figurativo, pois a rima não seria bastante para converter um qualquer arrazoado em poesia:

«Cuidais vós que a Poesia (e principalmente a Lírica) se não atreva em frases, e em palavras? E que com tanto que no fim da linha soe o cascavel do consoante, baste o compor, em prosa chilre, alguns molhos de palavras, com alcunha de Strofes, para as bautizar por Odes? Cuidais vós, que o grande e perene louvor, que em todos os séculos mereceu Horácio; que as honras, e amizade que ele granjeou de Augusto, Mecenas, etc., etc., lhe não procedem da maneira atrevida, e ao mesmo tempo elegante, com que ornou seus pensamentos que com trajo menos afoito passariam por triviais, e não dariam na

---

<sup>155</sup> Projectando no tempo as categorias do belo e do sublime, Carsten Zelle propõe uma história da estética a dois tempos, uma *estética dupla*, convocando para o efeito conceitos como belo absoluto, belo relativo, belo horrível, feio, pitoresco, grotesco, apolíneo, dionisiaco, etc. A interpretação revisionista de Carsten Zelle duplica literalmente o trajecto da reflexão sobre a estética, entre Boileau e Nietzsche. O facto de o autor ordenar este corpus conceptual em duas linhas paralelas tem ainda consequências óbvias no plano da história e da crítica, no sentido em que efectua também uma duplicação das respectivas narrativas, pondo em causa a cronologia ascensional e teleológica que domina a história da estética, especialmente na linearidade da passagem do classicismo para o romantismo (Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1995).

alma aquele belisco, que acorda a atenção, e que na estranheza da frase, ou da palavra, requer a admiração, e ao mesmo passo o louvor de tão arrojado Ingenho, que desprezando Críticas engoiadas, busca os perigos, para deles sair com glória?»

(Elísio, 1998-2001, I: 297)

Filinto, como veremos mais adiante, integra os autores que para o final do século sustentam a mitificação da figura do poeta e da própria poesia, reconhecendo o papel constitutivo da linguagem figurativa, mas convertendo a tópica da dificuldade vencida numa prova da excepcionalidade do engenho, na revelação do poeta autêntico, para além do facilitismo metrificante<sup>156</sup>. Apesar da escrita mista que é comum à sua geração, apesar da existência liminar do verso, entre estilos e valores opostos, em autores como Bocage e Filinto a poesia anexa ao argumento retórico-formal oferecido pela tradição um outro argumento que a deseja reconhecer enquanto manifestação singular de engenho autoral. Este engenho arrisca, a todo o momento, cair na «prosa chilre» do presente, despida do prestígio dos Antigos, sobrando apenas sob a forma daquela «fatal mania» referida num poema de Filinto intitulado “Desvario”. Trata-se de um ímpeto que apesar de tudo afirma a dissonância crescente do poeta em relação ao mimetismo do mundo, frequentemente em clave melancólica ou, sobretudo desde Garção, em pose horaciana e negligente. À excentricidade do poeta maltrapilho que definirá as representações oitocentistas dos versejadores de botequim, tende assim a suceder a excepcionalidade do poeta compulsivo, dominado a um tempo pela mania da poesia e pela mania do verso, um sujeito substancialmente diverso de quinhentistas e de seiscentistas, capaz de experimentar a internalização da prática da poesia.

A posição de António das Neves evidencia o processo que venho designando como liricização da Poesia, significando aqui já o trajecto do programa clássico da

---

<sup>156</sup> Filinto recorre repetidamente à exemplaridade da ode, seja subscrevendo avulsamente as “Reflexões acerca da Poesia, particularmente acerca da ode”, onde se recusa a vulgarização da lírica e se admite a valorização do seu «preço» por via do investimento figurativo (cf. id., IX: 261), seja ainda em anotações que fazem depender a sua inspiração genuína da ratificação pública da qualidade das muitas odes que escreveu: «Todos os Poetas dizemos que Febo, que as Musas nos inspiram. Eu de mim sei dizer, que quantas inspirações disse que tinha, não dou por verdadeira uma só delas, enquanto não me assegurarem que é bem poética (o que está longe de suceder) alguma dessas Odes, que os outros aprovam e que inda a mim me não contentam. Houvesse uma delas que me enchesse cabalmente a ideia, que me eu formo de Ode [...]» (id., III: 21).

Poesia (enquanto *Dichtung*) para o paradigma expressivista e subjectivista da poesia que dominará a modernidade literária. Deve notar-se, contudo, que esta aproximação não se completará de todo até às primeiras décadas do séc. XIX. A liricização da Poesia contrói-se entre o tempo de Garção e o tempo de Almeida Garrett, convivendo ao longo deste período com inúmeras experiências de escrita em verso que ou se relacionam positivamente com o programa clássico dos géneros ou promovem apropriações destes mesmos géneros. A Poesia não coincide ainda com o lirismo moderno, porque se mistura com discursos alheios à poesia diferenciada do romantismo. O próprio sistema clássico dos géneros assenta sobre a categorização em estruturas convencionais que cruzam as questões temáticas da representação com as questões formais da representação, vínculo que retira autonomia à lírica enquanto discurso singular, capaz de se impor sobre *todas* as coisas formais e temáticas. A cultura retórica, aprisionando a cultura da experiência e da empiria, permanece ainda como uma arte, uma tecnicidade aprendida, uma tópica e uma linguagem herdadas.

Importa, pois, reconhecer que o processo de liricização da Poesia apenas se anuncia nos poetas de Setecentos; aliás, decorre paralelamente à recomposição de tradições expressivas concorrentes, como a prosa, o drama, o ensaio, etc. O arcadismo é ainda dominado por práticas poéticas anteriores à especificação modal que o romantismo haveria de consagrar, ao atribuir à lírica um estatuto que a época clássica não estava em condições de facultar. Persistem portanto diversos factores que mantêm a Poesia numa posição de certa assimetria relativamente ao lirismo moderno. A própria ideia de poema é mais ou menos distante dos autores aqui tratados; o que chamamos poema supõe um conceito fortemente integrador das espécies poético-líricas, a ponto de hoje o poema e a lírica quase existirem em regime de sinonímia.

Num estudo recente, intitulado *Máquina de Géneros*, Alcir Pécora insistiu justamente no facto de a época clássica ser estranha à totalização conceptual do que chamamos poema. É certo que o autor radicalizou este programa, tentando esgotar *formalmente* a interpretação, mas é inegável que até Setecentos a noção de poema só tem aplicação com uma boa dose de benevolência retrospectiva. Reivindicar a retórica e a convenção inerente aos géneros permite arrefecer as tradições interpretativas centradas

no sujeito ou em marcadores contextuais de índole política ou identitária<sup>157</sup>. Os géneros são máquinas, desde logo, no sentido preciso em que versificam segundo critérios pré-formatados, obrigando a leitura a considerar a persuasão da forma e a ascendência histórico-autoral. Mas o inverso é também verdadeiro e não pode ser rasurado sem perda hermenêutica: se os géneros manifestam grande capacidade de resistência em Setecentos, não é menos certo que a sua migração histórica produz formas mistas nas quais podemos observar a aparição paulatina do poema sem género que vem justamente veicular o lirismo moderno, o primeiro antecedente do *poema contínuo*, como dirá Herberto Helder, no seu estertor heróico. Num sentido mais absoluto, o poema moderno não tem de facto género, ou antes, constitui uma manifestação do género maior que é a literatura. Não por acaso, a nomeação do poema coincide temporalmente com a nomeação da literatura.

A leitura do arquivo setecentista sob o signo da poesia e da metromania, como aqui se propõe, acolhe portanto o dinamismo inerente ao processo de lyricização da poesia, nos seus avanços e recuos: quando o soneto vem antes do poema, quando a forma da ode se revela alibi para a aparição da lírica ou ainda quando os géneros clássicos testam as letras de Setecentos para além dos limites referenciais da literatura de Oitocentos. A própria concepção de poesia que podemos colher na tratadística da época denota este processo diferenciador, embora obviamente atravessado pelo

---

<sup>157</sup> *Máquina de Géneros* não deixa de propor, apesar de tudo, um programa contra outro programa ou, dito por outras palavras, uma leitura retórica contra uma leitura político-identitária: «Ao longo de todo o século passado, com o propósito de impedir que os textos literários fossem lidos como documento neutro ou objectivo, a crítica esforçou-se – com êxito inegável, já que isso se tornou condição da credibilidade analítica – para traduzir a ‘consciência’ de que eles se deixam escrever a partir de uma visão particular, perspectivada segundo o ‘sujeito’ e o ‘lugar de classe’ ocupado pelo seu autor [...]. Contudo, entre tais condicionalismos, considerou-se cada vez menos aqueles estabelecidos pela própria tradição letrada, constituída por práticas históricas variadas. Cada um dos trabalhos aqui reunidos procura exactamente isso: descrever os sentidos básicos de alguns escritos importantes, produzidos entre os séculos XVI e XVIII, a partir do exame de procedimentos previstos e aplicados pelas convenções letradas em vigência no período em questão. Isto quer dizer, por exemplo, que o que se tem genericamente chamado “poema” não se reconhece, numa perspectiva de tradição clássica, como “poema” – termo cómodo pela totalização de objectos e tradições letradas muito distintas e, muitas vezes, impossíveis de justapor ou englobar -, mas, digamos, como *soneto*, como *madrigal*, como *romance pastoril*, como *epístola satírica*, formas poéticas precisas, com teoria, história e efeitos particulares» (Pécora, 2001: 11-12). Contudo, o modo como Pécora tenta tornar irrelevante ou apenas excedentária a matéria erótica de alguns poemas de Bocage é um exemplo de como toda a leitura arrasta consigo certa cegueira, mesmo quando o visível é da ordem do interdito ou do pornográfico.

paradigma retórico e poetológico herdado do classicismo. O seu âmago normativo foi uma e outra vez arrancado às sínteses históricas de Aristóteles e Horácio, por sua vez, mediadas por tradutores, antologadores e imitadores dos vários espaços europeus. O ponto de partida para o processo em causa poderia ser aferido tendo em devida conta a definição da Poesia no seu instante mais programático. De entre todas as autoridades consultadas e pilhadas sem parcimónia, Francisco José Freire dá como boa a definição do «douto Luzán», num passo também citado por Pedro José da Fonseca nos *Elementos da Poética*, explicando de seguida:

«Diz pois este erudito autor que a Poesia é *Imitação da natureza no universal ou particular, feita em verso para utilidade e para deleite dos homens*. Diz em primeiro lugar *Imitação da natureza*, porque é o género da Poesia [...]. Diz em segundo lugar *no universal ou no particular*, porque a estas duas classes de Icástica e Fantástica se pode reduzir a imitação [...]. Diz mais *feita em versos*, assinando o instrumento de que se serve a Poesia para a distinguir das outras Artes imitadoras, que não podem ter este instrumento.»

(Freire, 1759, I: 25-26)<sup>158</sup>

Este passo resume todo o programa a partir do qual a Poesia se tornará poesia, num triplo movimento: (a) refazendo o contrato com o mimetismo clássico, (b) afirmando-se enquanto acesso privilegiado ao *particularismo* do sujeito e (c) escrevendo-se para além das obrigações retórico-expressivas inerentes à arte de *fazer* versos ou à produção segundo um aparato normativo fechado. Termina esta secção justamente com uma referência à relação entre a Poesia e a conjuntura formal imposta pelo verso e pela rima, dois aspectos maiores da escrita poética, sujeitos a uma reavaliação que vem a oscilar entre a admiração e a recusa, entre o prosaísmo criticado e a apreciação positiva daquela «estudada negligência» que espanta a mente insuspeita e racional do próprio Francisco José Freire.

Vale a pena destacar justamente o carácter inédito (embora sintomático) desta interessante observação de Cândido Lusitano, uma das vozes responsáveis pela

---

<sup>158</sup> Após uma série de distinções críticas, passando por Aristóteles, Minturno e Benio, Luzán apresentou nestes exactos termos a sua conhecida definição de Poesia: «Esto supuesto, digo que se podrá definir la poesía, *imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente*» (Luzán, 1956, I: 58).

reapreciação iluminista do verso e da rima em contexto português. No “Discurso Preliminar do Tradutor” que antecede a sua versão da *Arte Poética* de Horácio, em 1758, o preceptista surpreende-se perante o prosaísmo singular do autor latino, criticando os comentadores por não terem compreendido «a especial graça e beleza Poética que dá Horácio às suas Sátiras e Epístolas, com uma certa estudada negligência no metro e com um certo ar de prosa no estilo» (in: Horácio, 1758)<sup>159</sup>. Declarações apreciáveis, porquanto denotam a valorização de uma certa naturalidade do estilo que não cessará de se tematizar na segunda metade de Setecentos, apesar da capacidade de resistência normativa que a dicção poética manifesta neste período.

Este «ar de prosa» é algo que percorre a época, ora como manifestação positiva de um estilo de escrita que testemunha o domínio completo do poeta sobre a forma e a matéria, ora como argumento para censurar a contaminação da norma poética pelo prosaísmo emergente. Bocage, experiente na arte da dificuldade vencida, tanto em regime escrito como improvisatório, adopta uma atitude comum ao criticar com arrogância uma tradução atribuída a Curvo Semedo, nos seguintes termos: «Tem versos naturais; parecem prosa!» (Bocage, 2004-05, I: 23). Filinto, igualmente atraído pela aura do poeta exilado e pela forma clássica, insiste nas diferenças expressivas e ratifica a percepção utilitária da prosa, contra a excepcionalidade divina da poesia; uma serviria o «comércio das ideias», outra desce dos Céus «ladeada de ínclitas figuras»<sup>160</sup>. A

---

<sup>159</sup> Enquanto tradutor, Freire adopta uma liberalidade tipicamente setecentista, tributária do estatuto ainda ambíguo da autoria e da propriedade, não hesitando em especificar as melhorias que terá feito na sua tradução, profusamente anotada, admitindo contudo que o fez contra a isenção devida ao tradutor: «Ultimamente resta dizermos alguma coisa ao Leitor pelo que respeita à nossa *Ilustração* ao Texto. Assim como na tradução seguimos a Wr. Dacier, assim nas Notas caminhámos pela estrada que de novo abriu este sábio Francês, para os que querem chegar à perfeita inteligência desta Poética. Com a mesma ingenuidade com que escrevemos isto, confessamos igualmente que o não seguimos em tudo, nem copiamos a sua doutrina à maneira de Tradutor. A cada passo (como se poderá observar, fazendo-se a confrontação) acrescentámos mais luzes à inteligência do Texto, ora fazendo juízo do que disseram os outros Comentadores, ora corroborando as doutrinas do Poeta com um grande número de autores Clássicos, sem nos esquecermos dos da nossa Nação, que podiam fazer neste teatro nobre figura, como bons imitadores de Horácio» (in: Horácio, 1958).

<sup>160</sup> «D’entre cruéis apertos, / E enleios encobertos / Brotou a prosa, que útil foi no mundo / À esquiva humanidade, / No preciso comércio das ideias; / Qual brota do fecundo / Seio da terra a loura saciedade, / Que as cataduras feias / Da fome, e da magreza deita a longe. / Dos céus a Poesia / Desceu ladeada de ínclitas figuras, / Com que a mente lisonje, / De doces favos, mélica ambrosia, / Que elevam almas puras» (Elísio, 1998-2001, I: 217).



reafirmação da diferença, nestes termos, retira à prosa a dignidade literária por vir, facto que confere pertinência dupla ao título desta composição: “Notícias Atrasadas”.

Encontramo-nos, pois, numa conjuntura complexa: vive-se o processo crítico da liricização da Poesia, mas esta não tem ainda uma relação pacificada com a prosa, motivo para o posicionamento ambíguo de diversos autores em relação ao «teor prosaico» que entendiam contaminar irremediavelmente a retórica e a figuração próprias da dicção poética do classicismo<sup>161</sup>. Mas deve também dizer-se que esta relação pacificada não existe porque a própria prosa portuguesa manifesta, por seu lado, dificuldades notórias em participar na emergência do prosaísmo que virá a ser marca da literatura moderna como um todo, a ponto de começar já por infectar a própria Poesia. Além da tradição novelesca, demitida pelo seu excesso inverosímil e aventureiro, a prosa lusitana contemporânea oscilava entre o registo declaradamente popular da literatura de cordel, a pedagogia regressiva d’*O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de Viver Contente em quaesquer Trabalhos da Vida* (1779), de Teodoro de Almeida, e o prolongamento do estilo picaresco entre *O Piolho Viajante* (1802), de A. Manuel Policarpo da Silva e as *Memórias de João Coradinho* (1825), de Almeida Garrett. A prosa mantém assim um estatuto (e uma modernidade) intermitente, permanecendo na tratadística como o lado negativo da Poesia, sem apresentar progressos notórios quanto à dignificação *literária* que haveria de chegar com o prosaísmo moderno. Este estatuto intermitente interfere com a necessidade do verso e da rima para a existência diferenciada da Poesia.

As dificuldades de Teodoro de Almeida e de António das Neves em procederem à classificação de *O Feliz Independente* é reveladora deste estado de coisas. O primeiro tenta ocultar a prosa que usou, capitalizando o verso solto que então recebia a preferência erudita: «mudei para o verso solto, querendo mais liberdade na pena [...]. Conservei porém as leis da poesia, que me eram convenientes, mas na liberdade da prosa» (in: Almeida, 2001: 35-36). Teodoro tenta ganhar o jogo da escrita em ambos os

---

<sup>161</sup> Filinto será o último Clássico no sentido em que resiste até às primeiras décadas de Oitocentos a esta contaminação, repetidamente contraditada na notação obsessiva dos seus poemas. Justificando um hipérbato, afirma: «Além de que, os melhores Poetas transpõem muitas vezes os termos por lhes desmanchar o teor prosaico que tanto desmente do Estro, o qual sempre se reputa levar de rojo a imaginação do Vate» (id., I: 185-6).

lados, usando o prestígio clássico das leis da Poesia e a liberdade da prosa, uma versão demasiado conjuntural da mistura horaciana entre o útil e o agradável. António das Neves, em missão legitimadora, não logra melhor no seu “Discurso Preliminar”: o livro de Teodoro seria «poesia épica» em prosa, mas fazendo uso de um «estilo poético» (in: Almeida, 2001: 58). Esta mistura seria capaz de disputar a iconicidade híbrida do rinoceronte de Dürer, mas faz prova suficiente dos impasses categóricos que se vulgarizam neste período. Quando António das Neves afirma que um tal estilo poético seria «uma maneira de pensar e de sentir que distingue o espírito *poético* do *filosófico* e do *oratório*» é já a literatura que não ousa dizer o nome. Esta singular poesia épica em prosa deixa-nos justamente à porta da literatura, mas a falar Poesia.

A questão do prosaísmo é portanto decisiva para o devir da literatura e, por esta razão, também decisiva para o processo de lyricização. Sucede contudo que a Poesia não está ainda em condições de se desprender da marcação formal que herdou do classicismo. Como veremos no capítulo seguinte, esta resistência normativa origina, entre outras *disfunções*, uma autêntica mania poetológica, devido a um conjunto diverso de factores, relacionadas com o prestígio superior do capital poético-retórico e com a atitude defensiva perante a invasão crescente de discursos e estilos mais ou menos *informes* do presente. A polémica sobre o *bom gosto* e o *mau gosto* é estruturalmente contígua a este debate, pois (a) separa códigos diferentes (quincentistas *vs* seiscentistas), (b) separa usos bons e maus daquela «pragmática nova» que Garção diz andar no ar e (c) separa, finalmente, os que dominam ou não o código, como sucede com o «vulgacho», em geral apenas disponível para jogos com o «sonoro zão zão dos consoantes» (cf. Garção, 1957-58, I: 224).

A síntese crítica de José Agostinho de Macedo, no *Motim Literário*, um texto que dramatiza esta luta conjuntural entre capitais simbólicos já no seu ocaso histórico, ao acusar os poetas do presente de um esvaziamento da norma, traduz com algum acerto o prolongamento contínuo da dicção clássica, sobretudo porque esta nunca foi para o “Padre Lagosta” motivo bastante para impedir a expressão da «substância» do presente:

«Nós os portugueses nos podemos dividir em três classes de poetas: os primeiros tinham coisas e não tinham versos; os segundos não tinham coisas nem versos; os terceiros têm versos e não têm coisas. [...] os primeiros são os quinhentistas, a quem sobrou espírito filosófico, e faltou ouvido harmónico. Os segundos são os seiscentistas, que viveram em ar tão crasso, que tudo lhes faltou. Os terceiros são quase todos os existentes, ou há pouco finados, grandes buscadores de palavras grandes, arquitectos de embrexados, mas vazios de substância.»

(Macedo, 1811, I: 41-42)

Se noutros espaços nacionais os discursos do presente e a robustez local do vulgo aceleraram a aparição e a legitimação do prosaísmo moderno, em Portugal quase podemos dizer que a literatura, antes de nascer propriamente do espírito da Poesia, falou durante um período alongado a linguagem da Poesia. Não por acaso, nesta fase transicional, o prosaísmo e o lirismo modernos revelam-se frequentemente por entre a Poesia em ruínas, sob a forma da contrafacção ou instrumentalização dos géneros clássicos (o poema herói-cómico, a sátira, etc.) ou pela reciclagem dos seus procedimentos retórico-estilísticos (usos da tópica arcádica, usos da ode, etc.). É também aqui que devemos inscrever o horacianismo persistente que atravessa toda a produção dos Arcades. Horácio emerge como um verdadeiro aparato de legitimação e expressão do prosaísmo reprimido, em demanda formal e mundana, como teremos ocasião de referir<sup>162</sup>.

No âmbito da preceptiva – deixo para o próximo capítulo a tematização da norma pela própria criação poética –, a discussão sobre o verso e a rima enquadra-se obviamente no contexto delineado nas últimas páginas. A pergunta sobre a natureza da Poesia não tem já por esta altura, sequer formalmente, uma resposta estabilizada. Em 1765, Pedro José da Fonseca interroga-se sobre «que coisa é a Poesia?» e declara, sem surpresa, que o verso «é absolutamente necessário para a Poesia», para a distinguir das

---

<sup>162</sup> Horácio é reconhecidamente a referência maior da Poética setecentista, tendo a *Epistula ad Pisones* sido alvo de cerca de uma dezena de traduções ao longo da segunda metade do século (cf. Castro, 1974; Pereira, 1988: 149-170). Pretendo contudo mostrar que o contributo de Horácio para o sempre mencionado anquilosamento do sistema de regras é algo que se deve mais a factores endógenos ao projecto dos Arcades do que estritamente ao *acaso* editorial que fez a fortuna de Horácio e a infelicidade de Aristóteles. A fortuna de Horácio relaciona-se sobretudo com a disponibilidade conjuntural dos Arcades para a afirmação normativa e com o processo que venho designando como liricização da Poesia.

demais artes imitadoras (Fonseca, 1765: 13). Esta é a posição dominante, embora o autor dos *Elementos* atribua estatuto mimético à prosa que imita acções humanas, afectos e costumes.

A questão do verso vinha sendo revisitada desde Aristóteles, que havia assumido uma posição fundadora, ao defender o lugar acessório da metrificacção para a existência da Poesia (1447b). A distincção entre Homero e Empédocles, ou entre o *poeta* e o *fisiólogo*, não poderia fazer-se apenas com base no uso do verso, pois a Poesia é para o Estagirita sobretudo uma modalidade de representacção mimético-ficcional: o poeta é, em primeiro lugar, *efabulador* e apenas de modo acessório um *versificador* (1451b). Esta percepção ecoa diversamente no discurso poetológico e serve como argumento central para a crítica a que a preceptiva mais sintonizada com as Luzes sujeita a superficialidade versificatória do Seiscentismo. Esta demarcação é importante pelo modo com explicita uma diferença fundamental entre o que poderíamos chamar a tradiçção da Arte Versificatória e a tradiçção da Arte Poética. No “Prólogo” à sua *Arte Poética*, Cândido Lusitano é claro ao enunciar esta distincção:

«O que me levou foi a consideracção de que entre nós não havia livro algum impresso [...] e só algumas Artes métricas e versificatórias. Como havia destas e tão triviais, como são as de Borralho, Villa-Real e Rengifo, por isso me empenhei em tratar do que é poético, [...] como coisa que raros ignoram, e se esperavas pelo contrário, entendendo que nelas acharias um copioso rimário de consoantes, enganaste-te; porque não tenho tempo para gastar em discorrer no que já tantos têm dito e outros poderão dizer.»

(Freire, 1759: Prólogo)

A necessidade desta separacção decorre também do modo como a prática e a percepção da Poesia vinham internalizando o verso, tomando-o como qualidade indispensável do poético. Por outro lado, a distincção justifica-se ainda pela razão inscrita no próprio subtítulo: «regras da *Verdadeira Poesia* em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico» (itálico meu). A verdade da Poesia em causa, enquanto emanacção de uma Poética *ajuizada*, pretendia acentuar a recusa dos vícios poéticos do barroco que, anos antes, Verney estigmatizara em termos veementes. Esta reserva não supõe contudo um consenso quanto ao estatuto do verso e da rima neste período. Na sua *Arte Poética*, Pina de Melo, por exemplo, mostra-se bem mais

disponível do que os integrantes da Arcádia Lusitana para acolher estas qualidades, uma vez que para o “Corvo do Mondego” a imitação em verso se mantém como índice de poeticidade e mais-valia *harmoniosa*:

«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,  
Inda as pode fazer mais deleitosas  
A discrição harmónica do verso»

(Pina e Melo, 2005: 145)

Não seria exacto perspectivar de modo simplista a posição de Pina e Melo como um indício de modernidade e a restrição de Freire, ou mesmo de Garção em relação à rima, como um indício de caducidade. Importa sobretudo que uns e outros participam num processo complexo de reconstrutualização da Poesia clássica, em virtude dos desafios colocados pela emergência progressiva daquele presente aberto e múltiplo que vimos caracterizar a experiência da modernidade. A seu modo, o arcadismo constitui um movimento que, para usarmos os termos de R. Koselleck (2002), presentifica o não-simultâneo, até em mais do que um aspecto, como veremos. E a reflexão sobre o estatuto da Poesia contribuirá tanto para a especificação da lírica como para a afirmação do prosaísmo secular e moderno.

Tratando das propriedades da escrita poética, a questão do verso e da rima integra precisamente um debate maior sobre os próprios fundamentos da Poesia. A extensa dissertação que Pedegache antepõe à tragédia *Mégara*, assinada juntamente com Reis Quita, poderia ilustrar a deriva em causa, ao juntar na argumentação os conceitos de Poesia, prosa, verso e a «prisão» da rima que o arcadismo criticou de modo insistente<sup>163</sup>:

---

<sup>163</sup> Ao distinguir entre retórica e poesia, José Caetano Mesquita e Quadros (*Instruções da Rhetorica, e Eloquencia dadas aos Seminaristas do Seminario do Patriarcado*, Lisboa, Regia Of. Typographica, 1795), não deixa de ir contra a corrente e reafirmar a viabilidade da Poesia sem verso: «A Poesia difere da simples eloquência somente nisto, que pinta com entusiasmo, e com lances mais atrevidos. Tem a Prosa suas pinturas, mas mais moderadas [...]. Pelo contrário muitas pessoas fazem versos sem poesia; e muitas outras cheias de poesia, sem fazerem versos. Em fim, a Poesia

«Mas o verso destituído da rima, dizem os seus apaixonados, não se distingue da prosa. Errado conceito! Proposição falsa. Clarissimamente se deixa perceber nos versos uma harmonia propriamente sua sem a menor dependência do consoante, isto é, a sua medida e a sua cadência. Um verso só de per si é harmonioso e, para ser por tal reconhecido, não é necessário ouvir-se outro de que, segundo as leis do consoante, pelo seu eco é correspondido [...]. A cadência Poética se deixa discernir singularmente entre todos os estilos, e dar-se-á sempre uma infinita diferença entre a prosa e o verso solto. Jamais aquela poderá competi-lo na nobreza, na harmonia e na força das expressões, nas figuras, nas imagens, no fogo e vivacidade e, enfim, em todos os mais predicados competentes à Poesia.»

(Quita, 1999, II: 157)

De Garção a Filinto, a rima será um dos argumentos mais visitados quando se trata de pensar a Poesia. Neste intervalo de tempo negociam-se os versos *aprosados* que virão a definir o trato da literatura com o presente. Perspectivar esta produção escrita enquanto poesia e metromania é também uma consequência do estado intervalar que define a escrita neste período, dividida entre (a) uma cultura da retórica e da eloquência, apegada a uma normatividade socialmente prestigiada, e (b) uma cultura da experiência e da empiria, sintonizada com valores emergentes, ainda em processo de legitimação e afirmação. A admissão desta ambiguidade é portanto condição de legibilidade, pois uma harmonização forçada das tensões existentes só poderia operar sobre o esquecimento e a generalização.

---

não é outra cousa mais, do que uma Ficção viva, a qual pinta a natureza» (apud: Castro, 1973: 616).



## SEGUNDA PARTE





### 3 – PRIMEIRA VERSÃO: GOSTO E PRESCRIÇÃO

#### Argumento

No dia 7 de Novembro de 1757, ao dissertar perante a douta assembleia da Arcádia Lusitana sobre as qualidades devidas ao «bom poeta», Correia Garção referiu-se, não sem algum fastio, à «inundação de Poéticas e Retóricas» que caracterizava o seu tempo. A observação testemunha a mania prescritiva dos Pastores e dá conta da crescente polemização das regras entre os contemporâneos. Até final do século XVIII, contudo, só à conta de Horácio seria ainda publicada uma dezena de traduções da *Arte Poética*, além de um conjunto vasto de instruções poéticas adicionais (Castro, 1974). Se Garção acreditava que um poeta digno do nome deveria ser capaz de lidar com o ascendente «supersticioso» dos modelos, a conjugação geracional entre furor métrico e furor prescritivo explicará a sua insistência nas diferenças entre o que entendia ser o conceito clássico de imitação, por um lado, e o «roubar», «plagiar», «despedaçar» ou «desfigurar» que lamentava na escrita dos seus pares, por outro lado.

Nas próximas páginas tratarei também desta tensão que atravessa a prescrição diferenciadora de Pastores em busca de “bom gosto”; tratarei ainda dos dilemas de um poeta que se deseje minimamente na posse da matéria. O capítulo que se segue analisa sobretudo esta primeira versão da metromania e, neste sentido, integra uma proposta de releitura do arcadismo setecentista. Não se trata portanto de avançar com (mais) uma descrição da poética neoclássica, expondo cada um dos seus preceitos e perseguindo cada uma das suas fontes. O objectivo passa antes, e muito concretamente, pela análise da ansiedade poetológica que se abate sobre este período, pois a saturação

normativa é tal que persiste como critério de gosto e de valor para além do próprio quadro epistémico que regula o mimetismo clássico. No exterior do código, estes poetas tendem a perscrutar monstruosidades inomináveis: o monstro será marca temporal do código violado, porque o prestígio da norma se manifesta mesmo quando a matéria convocada contradiz ou inverte as regras e o decoro clássico. Assim acontecerá, por exemplo, com as misturas praticadas pelo poema herói-cómico, uma forma híbrida que ratifica a resistência da norma perante as mais diversas solicitações da escrita e da empiria circundante, a ponto de acolher a sua dissolução paródica.

As manifestações desta mania poetológica são contudo parte de um trajecto de diferenciação e afirmação do gosto novo, mediante o qual as regras pedidas à tradição clássica actuam como condição de acesso, como legitimação e sinal de pertença a um discurso culto que se deseja autónomo e cada vez mais distante das incompetências do vulgo, objectivamente vulgarizado. Neste capítulo, as utilizações da normatividade clássica serão abordadas para além do preconceito antimimético que o romantismo aplicou à leitura desta escrita. Assumirei que o academismo setecentista constituiu uma etapa decisiva no processo histórico de afirmação de um “campo cultural” autónomo (Bourdieu, 1989), no âmbito do qual se esboçam as condições de “diferenciação funcional” (Luhmann, 1987) que virão a definir a existência institucional do literário na modernidade. O arcadismo integra por isso uma espécie de Internacional das Belas Letras, antecedendo a nacionalização patrimonial da literatura que o romantismo consagrará. Esta a razão última para o desgosto de Almeida Garrett relativamente à cegueira prescritiva dos Arcades, mormente dos que em terras ultramarinas conseguiram habitar o pitoresco brasílico sem lhe notar a autenticidade da cor local. Tratava-se na verdade de uma cegueira episódica, histórica e estruturalmente necessária à diferenciação da literatura d’aquém e d’além-mar.

Nesta primeira versão, a metromania manifesta-se duplamente enquanto prescrição obsessiva e enquanto prática prescrita ou, dito de outro modo, enquanto verso que direcciona o fazer poético e enquanto verso que ilustra a boa poesia. O poeta começa por praticar a diferenciação do vulgo e tematizar o «bom gosto»; num segundo momento, ilustra o caminho selecto do arcadismo, experimentando até aos limites a sua

operatividade mítica. Sucede contudo que entre a teoria e a prática não existe coincidência absoluta: não tardou muito e o bom gosto prescrito seria contaminado pela própria dinâmica da apreciação degustativa, de tal forma que o poema arrisca as monstruosidades proibidas pela poética setecentista. Não é de todo inocente o facto de os Pastores lusitanos apreciarem ao serão algo mais do que o «mel» da Arcádia: «O Parnaso todo encantas; / Com pudim e ponche», escreverá Elpino Nonacriense (Cruz e Silva, 2000-2003, II: 65). Que a prática imediata do gosto prescrito tenha questionado desde cedo os limites da apreciação formatada é, antes de mais, prova do sucesso e da necessidade histórica de tal aprendizado. A Arcádia desempenhou assim aquela que foi seguramente a sua derradeira (e definitiva) missão. Adquirida a linguagem do gosto, a apreciação tende (entre nós lentamente) a dominar sobre as coisas e sobre os géneros, facto que tentarei justamente enunciar na poesia que oscila já entre o gosto e o consumo, entre o poema herdado e o poema *monstruoso*, enfim, entre a imitação e a expressão.

O *poeta doctus* que domina neste capítulo foi recrutado entre os nobres mais disponíveis para as artes da paz e entre burgueses em afirmação identitária, como veremos. A ambiguidade da transição nota-se, por exemplo, no facto de o verso veicular, por um lado, o formalismo que o legitima como prática escrita diferenciada e, por outro lado, necessitar ainda da moralidade (política e cívica) que o autoriza e dignifica como voz na República das Letras. Convém termos isto em conta quando se fala, por exemplo, de mandarinato pombalino, porque sendo verdadeira a disponibilidade mecénica dos Árcades e frequentes os elogios dirigidos ao Marquês, esta não é contudo a questão decisiva, nem sequer o seu nexos causal mais imediato. O mecénato pombalino está longe de esgotar o programa diferenciador dos Árcades, antes afirma o momento transicional que a deriva poetológica denuncia nas suas relações materiais e na conjuntura social que o sustenta. Não admira portanto que o poeta nestas circunstâncias, dividido entre o culto horaciano (e aristocrata) da apreciação distanciada e os compromissos da vida material, tenha partido em busca de uma identidade e de um lugar. É algo que aprofundarei mais adiante, no próximo capítulo, quando a *mania* de fazer versos se cruza com o devir carismático do poeta, orgulhosamente pobre.

## Vulgo e diferenciação

Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002), mais conhecido como Patativa do Assaré, foi um célebre repentista brasileiro, descendente de uma vasta linhagem de improvisadores nordestinos. Frequentou a escola apenas durante quatro meses, já depois dos 12 anos de idade, mas tal foi suficiente para se ter deixado conquistar pela cantiga do Nordeste, até ao final dos seus dias. Numa das composições mais conhecidas, intitulada “Aos Poetas Clássicos”<sup>164</sup>, Patativa faz juz à sua condição de poeta popular e, com a verve dos cantores de cordel, expõe uma série de diferenças entre poetas e saberes:

«Poetas niversitário,  
Poetas de Cademia,  
De rico vocabularo  
Cheio de mitologia;  
Se a gente canta o que pensa,  
Eu quero pedir licença,  
Pois mesmo sem português  
Neste livrinho apresento  
O prazê e o sofrimento  
De um poeta camponês.

Eu nasci aqui no mato,  
Vivi sempre a trabaiá,  
Neste meu pobre recato,  
Eu não pude estudá.  
No verdô de minha idade,  
Só tive a felicidade  
De dá um pequeno insaio  
In dois livro do iscritô,  
O famoso professô  
Filisberto de Carvaio  
(...)  
Se um dotô me perguntá  
Se o verso sem rima presta,  
Calado eu não vou ficá,

---

<sup>164</sup> In: *Cante lá que eu canto cá. Filosofia de um trovador Nordestino*, Editora Vozes, Petrópolis, 1978, pp. 19-22. A poesia de Patativa foi editada por diversas vezes, pois o autor conheceu certa fortuna pública, além de ser referência habitual na tradição de cordel.

A minha resposta é esta:  
— Sem a rima, a poesia  
Perde alguma simpatia  
E uma parte do primô;  
Não merece munta parma,  
É como o corpo sem arma  
E o coração sem amô.»

O «mato» onde Patativa nasceu e se fez adulto está bem longe das idealizações rústicas dos Arcades. A pena agreste do poeta popular seria incapaz de ficcionar os idílios do retiro campestre, como fizeram, dois séculos antes, os poetas «académicos» e «universitários» da Inconfidência Mineira. O pó verdadeiro do Ceará não impede contudo Patativa de assinalar humildemente as diferenças estilísticas entre cada espécie de poeta, nem de especificar as divergências no que diz respeito ao capital mitológico e linguístico. Ao reivindicar para si acesso directo ao pensamento e fidelidade máxima às coisas do coração, o poema antecipa também o que na poesia distanciada dos outros, os poetas clássicos, seria do âmbito da formação académica e do gosto aprendido nos bancos do colégio. A escrita de um poema clássico sugere assim a necessidade de acesso prévio a um saber escolarizado, certamente superior aos quatro meses que o improvisador brasileiro passou no ensino primário. Não por acaso, Reis Quita, um poeta-cabeleireiro com ambições clássicas e um desejo de sociabilidade selecta, seria acusado de padecer de um défice escolar quando se viu envolvido na acirrada Guerra dos Poetas, um dos sintomas mais evidentes da polemização da escrita em Setecentos.

Tratando-se neste capítulo de uma leitura comprometida com o arcadismo setecentista, a entrada no Parnaso selecto dos clássicos seria obviamente vedada à estirpe popular do poeta nordestino. Recordemos, a propósito, que escrever versos em estado de ignorância académica foi atitude que Boileau definiu como ousadia delirante, num passo enfático da sua *Arte Poética*, uma referência maior para os poetas lusitanos da segunda metade do século XVIII. Radicalizando uma diferença desde sempre cara ao poeta clássico, o legislador-mor do Parnaso moderno declara que escrever bem e ter a mania de fazer versos seriam coisas claramente distintas<sup>165</sup>:

---

<sup>165</sup> Na tradução de D. Francisco Xavier de Meneses, estes versos ficaram como se segue: «Mas guardai- vos que os versos com vãgloria / Vos não dêm loucos fumos, ignorante, / Em compondo

«Souvent l’Auteur altier de quelque chansonnette  
Au même instant prend droit de se croire poète.  
Il ne dormira plus qu’il n’ait fait un sonnet.  
Il met tous les matins six Impromptus au net.  
Encore est-ce un miracle, en ses vagues furies,  
Si bientôt imprimant ses sottés rêveries,  
Il ne se fait graver au devant du recueil,  
Couronné de lauriers par la main de Nanteuil.»

(Boileau, 1943: 59)

A figura do rimador compulsivo e demasiado circunstancial atravessa este período como testemunho do poeta ignorante das regras. A sua tematização recorrente na Poética e na Poesia serve fundamentalmente uma distinção crítica entre capitais simbólicos, cabendo ao poeta culto um saber e um gosto que o separa do vulgo. Antes de adiantar algo mais sobre as razões desta distinção e a especificidade da sua enunciação setecentista, importa notar que é a própria poesia que promove obsessivamente a deslegitimação do vulgo, convertido num operador retórico que abrange um conjunto diverso de tipos sociais, entre o povo simples e o letrado alheio às leis. Ocorrendo aqui já num contexto vernacular, a separação do vulgo goza contudo de caução clássica, em boa medida responsável pela constituição da retórica da diferenciação que venho mencionando. Refiro-me especialmente ao impacto de composições como a ode de Horácio *Odi profanum vulgus* (III, 1), um texto que ilustra como nenhum outro a distinção primeira que atravessou a elite romana, em defesa do que Auerbach designou como a *Hochsprache* do cidadão educado na Roma imperial<sup>166</sup>.

O que solicita explicação no âmbito do presente capítulo é sobretudo o modo como esta retórica clássica migrou e se reactivou em contextos históricos diversos, até adquirir o carácter de diferenciação sistémica que o arcadismo lhe imprime. Só neste instante, como exposto no capítulo anterior, o nome da literatura está em condições de

---

uma copla com vitória / Se imagina Poeta ao mesmo instante: / Cada manhã seis metros na memória, / Não dormirá sem que um soneto cante, / E imprimindo as loucuras que desata, / Laureado no Livro se retrata» (Boileau, 1943: 58).

<sup>166</sup> Esta língua comum veicula latamente uma cultura de classe: «[A]t best we may speak of a continually changing yet fundamentally stable body of traditions, knowledge, tastes and inclinations» (cf. Auerbach, 1965: 248).

se orientar decisivamente para um “bom gosto” afim à autonomia da coisa literária. Entenderei, pois, este processo de diferenciação *sistémica* que sustenta a mania prescritiva aqui em causa num sentido especificamente luhmanniano: um sistema especifica um determinado regime comunicativo; a sua autonomia resulta exactamente daquilo que o separa do ambiente-contexto que habita; revela estruturação e dinâmica auto-organizadora (ou autopoietica); tende a promover uma *diferenciação funcional* contínua e actua como instância que organiza e produz sentido (cf. Luhmann, 1987). Assim perspectivado, o arcadismo e a revivescência setecentista da normatividade clássica aparecem-nos como um momento decisivo de afirmação de um aparato diferenciador de natureza literária e não como uma ocorrência historicamente regressiva, indexada ao mimetismo clássico. Entenderei o arcadismo como um discurso que opera para além da vida organizada da Arcádia Lusitana, da existência serôdia da Nova Arcádia ou mesmo de agremiações anteriores, como a Academia dos Ocultos, a que Garção reconhece papel determinante na construção das «primeiras luzes do bom gosto, da verdadeira erudição e da prudente crítica» (Garção, 1957-58, II: 203)<sup>167</sup>. Esta debilidade institucional das Academias lusitanas tem sido directamente transferida para o plano da criação, mas não existe correspondência absoluta entre ambos os lados, porque as suas práticas, valores e códigos subsistem para além da ritualidade e da temporalidade associativas; contaminam inclusive autores que nela não chegaram a participar directamente, entre a geração de Correia Garção e o Filinto tardio. Neste aspecto não convém pois que sejamos mais académicos que os Pastores do Monte

---

<sup>167</sup> A diferenciação promovida pelo arcadismo integra-se obviamente no movimento mais amplo das Academias em Setecentos, pois estas tiveram papel determinante na constituição de uma cultura letrada e na promoção de uma cultura científica afim ao projecto da modernidade. Além dos relatos clássicos de Manuel Trigoso Morato (1818), Rebelo da Silva (1909) ou Teófilo Braga (1901), outros estudos permitem-nos hoje um conhecimento mais rigoroso do estabelecimento e multiplicação das Academias, bem como da sua ritualidade e produção escrita: João Palma-Ferreira (*Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982); Elze Maria H. Vonk Matias (*As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII*, Diss. de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1988); e M. N. de Frias de Almeida Ferreira (*Certames Poéticos Académicos Realizados em Lisboa nos Séculos XVII e XVIII*, Diss. de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1992). Num estudo ainda mais recente, Jorge A. Ruedas de la Serna (*Arcádia. Tradição e Mudança*, São Paulo, Edusp, 1995) perspectivou com mais detalhe o papel institucional que Antonio Candido argutamente reconheceu às Academias enquanto órgãos de legitimação das letras em contexto ultramarino, quando o que chamamos literatura não passava de «um subproduto da vida religiosa e da sociabilidade das classes dirigentes» (Candido, 2006: 77).



Ménalo: a circulação de um discurso não pode ser reconduzida à sua evidência administrativa ou burocrática, ainda quando este discurso nasceu maioritariamente pela mão de burocratas ansiosos por dar mais vida ao «nobre ócio» que constava como inscrição sobre a boca do Teatro do Salitre<sup>168</sup>.

A mania poetológica aqui em causa inscreve-se neste movimento diferenciador, desde logo porque tematiza explicitamente o código clássico, com uma frequência e uma evidência que o Humanismo renascentista desconheceu. Recorde-se que a incorporação distintiva da cultura clássica no tempo de D. João III havia originado já uma série de enunciados demarcando o poeta culto do vulgo ignaro, no âmbito de uma primeira hierarquização crítica das práticas letradas nas línguas vernaculares<sup>169</sup>. António Ferreira dedica os *Poemas Lusitanos* aos «bons engenhos» e deseja voar para «Onde do vulgo mais longe estivesse»<sup>170</sup>. Camões refere-se no Canto VII d’*Os Lusíadas* ao «vulgo errante»<sup>171</sup> e Francisco Sá de Miranda abre de forma sintomática a célebre “Écloga Basto”, capitalizando a separação do «povo» enquanto disposição para um ócio dignificado:

«Polas ribeiras duns rios  
(como dizem os cantares)  
E pelos bosques sombrios,  
Dando lugar aos pesares,  
Ouvi meus cantos baldios.

---

<sup>168</sup> António Lobo de Carvalho haveria de ironizar com esta inscrição num soneto a que voltarei, sobre a insustentabilidade nacional deste ócio qualificado (cf. Carvalho, 1852: 50).

<sup>169</sup> A dinâmica histórica e cultural deste processo encontra-se exposta de forma exemplar no estudo de J. Guillory, citado no capítulo anterior. O classicismo renascentista constitui a primeira apropriação distintiva da normatividade gramatical e da tópica cultural da latinidade (cf. Guillory, 1993: 55-82). Sobre esta legitimação vernacular em contexto nacional e as suas articulações culturais e literárias entre 1750 e 1850, veja-se o ensaio de Diogo e Silvestre (1996).

<sup>170</sup> A célebre Carta XII, a Diogo Bernardes, é um exemplo acabado deste momento inaugural da separação “vulgar” nas línguas vernaculares. A Carta escreve-se já como quem usa o capital clássico para um gesto de recato e de ociosidade erudita, se tal fosse possível ao estatuto subalterno do poeta: «S’eu pudesse, Bernardes, se eu pudesse / Ser senhor só de mim, eu voaria / Onde do vulgo mais longe estivesse. / Ali quão livremente me riria / De quanto agora choro! / Ali meu canto / Livre por ares solitaria» (António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, Prefácio e Notas do Prof. Marques Braga, Vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa, p. 104).

<sup>171</sup> A estância em causa inicia-se deste modo: «Nenhum que use de seu poder bastante, / Para servir a seu desejo feio, / E que, por comprazer ao vulgo errante, / Se muda em mais figuras que Proteio. / Nem, Camenas, também cuideis que canto» (*Lusíadas*, VII, 85, vv. 1-4).

E porque m'eu também afasto  
Do povo, que me não reja  
Ou trás si me leva a rasto,  
Vede em que, do tempo, gasto  
Também o que me sobeja.»<sup>172</sup>

Este discurso atravessa os séculos, mas importa aqui sobretudo o facto de atingir em Setecentos uma saturação que revela algo mais do que a convivência entre a expressão culta e a popular ou entre o letrado e o iletrado<sup>173</sup>. A tematização do vulgo passa agora a diferenciar não apenas níveis de literacia e capitais culturais, ainda demasiado relacionados com a esfera pública de tipo representativo que mantém o letrado sob caução até ao final do barroco, mas progressivamente também o acesso e a posse de um saber que passa a regular uma escrita com «bom gosto», cultivada em ambiente selecto e no regime meritocrático que o arcadismo historicamente pretendeu ser e instituir. A percepção desta diferença epocológica é determinante para o argumento que se segue. Neste segundo momento, separar o vulgo adquire um sentido mais robusto e conseqüente, exactamente porque permite e origina a separação de tipo *funcional* entre esferas de acção comunicativa. Não por acaso, o respeito pelas regras, assunto de relevo simbólico, constitui uma prática distintiva cada vez mais arbitrária em relação ao devir societário, justamente porque se aproxima da lógica de afirmação autónoma do «gosto» que caracterizou este estado emergente do campo literário. A mania da prescrição resulta do reconhecimento exponenciado da autoridade das regras, não tanto de uma qualquer homologia que fizesse das regras o equivalente simbólico da persuasão política do pombalismo. Em termos luhmannianos, recorde-se, à medida que avança a segmentação interna de um sistema - aspecto visível na reciprocidade entre o

---

<sup>172</sup> In: *Poesia de Sá de Miranda*, Org. de Alexandre M. Garcia, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 353.

<sup>173</sup> Tal não obsta a que a separação seja pertinente no território estrito da literacia. Num sentido prático, vulgo continua a designar, como em Matias Aires, por exemplo, o indivíduo com dificuldades em proceder racionalmente, de acordo com «exame» prévio: «O vulgo tudo o que recebe é sem exame e depois antes quer permanecer no erro do que entrar a examinar; e com efeito é mais fácil ir com os que vão, do que parar para os suspender; por isso os que adquirem opinião de sábios ficam graduados por aclamação; mas essa opinião devem à fortuna e não a si, porque as mais das vezes saudaram de longe as letras» (Matias Aires, *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens e Carta sobre a Fortuna*, Prefácio, Fixação de Texto e Notas de Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo, Lisboa, IN-CM, 1980, §128).

arcadismo e a aparição de uma linguagem crítica relacionada com o valor, o gosto, a oposição entre o poeta e o simples rimador, etc. - produzem-se formas mais complexas de classificação, apreciação e codificação, as quais tendem a bloquear a correspondência directa entre o exterior (contexto) e o interior (arte). Não foi portanto uma mão “pombalina” que redigiu os Estatutos da Arcádia Lusitana: é o próprio código que sofrerá um processo de internalização crítica no âmbito da agremiação, a bem da diferenciação entre o bom e o mau gosto.

Por esta altura, o poeta deixa progressivamente de cumprir a função de representação, vigente até à festa do barroco, quando tinha na corte o seu único porto de abrigo. Por este motivo, a homologia que alguma crítica tem estabelecido entre arcadismo e mecenato pombalino, como argumentarei, capta afinal o que é (literariamente) menos importante neste processo. Do mesmo modo, mais do que sinal de permanência clássica, estamos perante a sujeição do clássico a uma capitalização diferenciadora que, no final, poderá dispensar a aura mecenática em nome da literatura, a imitação em nome da expressão, o modelo em nome da voz, enfim, a Poesia em nome da poesia. Em lugar de uma leitura retrospectiva, adopto portanto uma leitura prospectiva do arcadismo, segundo a qual a mania poetológica *sistematiza* a diferenciação da poesia (e da Poesia enquanto literatura) no espaço letrado. O propósito *sistemático* dos árcades inscreve-se aliás no próprio léxico usado por Correia Garção para descrever os objectivos da agremiação. Na “Oração Primeira”, de 4 de Março de 1763, refere-se à necessidade de «estabelecer um sistema de “bom gosto”, pelo meio de uma prudente crítica», declaração que confirma o procedimento integrado que esteve na fundação da Arcádia (cf. Garção 1957-58, II: 142).

A persuasão totalizadora da ênfase no código e na norma faz com que mesmo autores aparentemente menos disponíveis para o elitismo separatista, como é o caso de José Anastácio da Cunha, cedam a este impulso distintivo e participem na vulgarização crítica do vulgo, como nos mostra a seguinte “Ode Pindárica em alusão ao timbre da Academia dos Unidos”:

«Fuja daqui, fuja o profano  
Vulgo odioso:

Fuja, não haja algum insano  
Ou orgulhoso  
Que o som da sacra trompa  
E a cerimonial pompa  
Das Musas interrompa  
E o místico silêncio e augusto rompa.

Das Musas a quem sirvo hoje, os severos  
Preceitos observando, não às gentes  
Todas, mas somente aos inocentes  
Corações puros, cândidos, sinceros,  
Só verdadeiramente bem nascidos,  
Cantarei versos ainda não ouvidos.»

(Cunha, 2001-06, I: 131)

Servir os «severos preceitos» dá-nos conta da espécie de sujeição voluntária que está em causa, não em nome de um nascimento de sangue, mas de uma comunhão de gosto que se partilha afectuosamente. Anastácio prova que a retórica da “vulgarização” contamina até uma voz como a sua, situada nas margens da ritualidade académica, sinal de que a persuasão simbólica da linguagem herdada das Musas controla, apesar de tudo, princípios e valores necessários para a aferição da boa ou da má escrita. No caso de Anastácio, a retórica da vulgarização chega a regular a diferenciação afectiva, dando origem a um amor vulgar e a um amor «mais sublime», no qual ecoa ainda a infinitização amorosa renascentista. Leia-se numa composição como “Noite sem Sono”:

«Do céu murmurar deixa o Vulgo rude:  
Vê na Virtude o prémio da Virtude.  
(...)  
Oh! mal, mal sabe o Vulgo dos Amantes  
Quanto do que é amor estão distantes!...  
Amor! Nome suavíssimo e Sagrado,  
Pelo Vulgo à loucura e vício dado!  
O Amor profanam por diversos modos,  
Ou ao menos o ignoram quasi todos.  
(...)  
Amor da espécie mais sublime e pura,  
Respira quanto em sua formosura  
A minha Alma contempla quasi louca.»

(Cunha, 2001-06, I: 141 e 144)

Os Arcades da primeira geração, como Cruz e Silva e Correia Garção, assumem estrategicamente a depreciação do vulgo renegado. Este pode confinar com o povo inculto, alheio aos negócios do espírito, mas em geral o conceito mantém-se no âmbito da retórica da diferenciação, identificando quem ignora as Leis da Poética e quem assim é remetido para uma posição de inferioridade estilística. Em António Dinis da Cruz e Silva, por exemplo, o trato com os Pastores não o impede de tomar o vulgo como demasiado rude para frequentar ou aceder ao estilo sublime de uma composição com o prestígio da ode. O arcadismo integra Pastores com capacidade de compromisso, pois a rusticidade em excesso causa dano ao estilo selecto, mormente quando este é sublime e pede um «som mais alto»:

«Ah! longe deste fértil monte,  
Às Musas consagrado, indócil vulgo,  
Vulgo profano:  
A cujo rude espírito não move  
O sagrado furor, que nos transporta:  
E vós, almas sublimes,  
A que inflama um ardente amor das Musas,  
Atenção: que hoje intento em novo estilo  
Tocar a agreste frauta.»

(Cruz e Silva, 2000-03, II: 173)

A mania da separação crítica entre o poeta e o vulgo é, então, enunciada pela generalidade dos autores de algum modo sintonizados com o arcadismo, prolongando-se até Filinto e usando das mais diversas estratégias ao longo deste período extraordinariamente alongado de cinco décadas. Elpino Nonacriense aproveita inclusive o poema *Quintubia*, de José Basílio da Gama, para lembrar que a Poesia podia nascer de facto entre as «ásperas brenhas» ultramarinas, contra o que o «Errado vulgo, cegamente cria» (Cruz e Silva, 2000-03, I: 207). *Quintubia* sugere assim a correcção de um nó cego crítico: existindo lira triunfante, o verso virtuoso seria capaz da migração mais inaudita. A vulgaridade identifica-se aqui nitidamente com o preconceito metropolitano face à «África ardente» e com a descrença na transfiguração poética. Reis Quita, por seu lado, no soneto «Não, facundo Garção! Vulgo profano», associa a

vulgaridade a uma forma errada de buscar a fama e o proveito, própria dos que descuram a medida clássica, o ponto de equilíbrio horaciano, avesso aos extremos. Quita garante que a Posteridade seria incorruptível e jamais comprada pelo vulgo abonado e possidónio (Quita, 1999, I: 265).

O vulgo metaforiza ainda o mau poeta, como sucede no conselho que Bocage expende na epístola a Bersane Leite: «Não temas, não fraquejes, voa e canta / Além do Vulgo insano» (Bocage, 2004-05, II: 275). A menorização do poeta por via da associação *vulgar* cruza-se de modo enfático no soneto bocageano dirigido aos sócios da Nova Arcádia. Esta identificação denuncia claramente a sua instrumentalização retórica no âmbito do dissenso poético de finais de Setecentos. Na pena satírica de Elmano, por exemplo, os Semedos e Quintanilhas não passariam de «buzinas» inspiradas nas quadrilhas do «baixo vulgo» (Bocage, 2004-05, I: 241). O caminho para a Poesia só podia fazer-se na direcção oposta ao trajecto do vulgo. A incompatibilidade entre ambos os pólos anuncia uma fractura que a modernidade acentuará continuamente. A comunicabilidade que o verso mantém em finais de Setecentos entre os poetas cultos submete-se progressivamente ao devir enigmático que a conduzirá do romantismo ao simbolismo e deste ao modernismo. A origem desta fractura reside, em última análise, na dinâmica autopoietica que o processo de diferenciação funcional faz avançar de modo irreprimível. Em finais do séc. XVIII, a conjuntura expressiva parecia prometer um encontro feliz entre o público e a poesia, como sugere em termos utópicos o autor da *Invectiva contra os Máos Poetas*, ao desejar um tempo desenganado, em que até o vulgacho fosse capaz de distinguir «o ouro da escória» (Fonseca, 1785: 7). Mas autores como Filinto não tardam a perceber que a diferenciação colocava a poesia num movimento sem retorno: o apelo do presente imediato, a venalidade crescente do verso e a repressão da memória (clássica) conjugam-se na separação da poesia culta. A publicitação contínua do verso não augura uma verdadeira democratização da palavra poética, mas a separação incontornável entre o povo e as Musas. O poeta exilado em Paris pede voz emprestada para poder dizê-lo de modo eloquente em Português: «Nunca, à força de ser tão comum a Poesia, se viu ela tão rara; tomando essa palavra em quantos sentidos ela logra. Em todo o género de talentos é numeroso o vulgacho; e é

desgraça que não se possa dizer nas Belas Artes como nos Estados, que quem lhes dá força é o Povo» (Elísio, 1998-2001, IX: 261).

Este desencontro anuncia-se de diversas formas em contexto nacional. Na ode dedicada a Gaspar Pinheiro da Câmara Manuel, após nomear os diversos mestres do seu tempo, Correia Garção destaca a excepcionalidade do ofício de poeta em termos que no próximo capítulo associarei a um projecto de mitificação e de capitalização simbólica. Neste processo, esquece convenientemente os seus privilégios de classe, afastando-se da *ratio* material que absorve a existência vulgar, como alguém que inversamente se distinguisse pela capacidade superior de abdicação. Córidon só pensa na lira e em nada mais que na lira. Assim desenhado, o poeta poderia deixar a inveja para as pessoas vulgares:

«Eu porém nada quero, nada estimo  
Mais que a dourada Lira.  
Se os pastores do Ménalo sagrado,  
Se os loureiros d'Arcádia  
Os meus versos escutam, os meus versos  
Me separam do vulgo:  
Na testa cingirei livre de inveja  
D'era frondente c'roa»

(Garção, 1957-58, I: 136)

A abdicação em causa revela o vínculo societário que apesar de tudo persiste no trajecto diferenciador. Tal persistência é particularmente visível em expressões artísticas de grande exposição material, como é o caso do teatro. A cena foi desde sempre um lugar de aferição societária, porque dramatiza a economia e a ritualidade que a sustenta. Ora, apesar das suas garantias de dedicação exclusiva ao ofício de poeta, Garção não deixará de versejar aos fidalgos que se dignaram proteger também o Teatro do Bairro Alto, justamente como agradecimento pelo facto de terem resgatado o palco aos baixios do espectáculo. Só a fidalguia endinheirada poderia conferir ao teatro a face enobrecida que o salvasse das garras do vulgo, facultando à plateia a Verdade correctiva do «cómico exercício», o seu *ethos* clássico:

«Fuja o profano vulgo, qual nos montes  
O rebanho medroso,  
(...)  
Calçando o humilde soco, ao feio vício  
A máscara rasgada,  
Hão-de ensinar no cómico exercício  
Como a Verdade, do alto céu mandada,  
De rosas coroada,  
São máximas ditando ao povo rude  
Espalha os claros raios da Virtude.»

(Garção, 1957-58, I: 83)

Mais do que na poesia, percebemos que o teatro do tempo de Garção se encontrava subjugado à ordem plebeia que fazia as delícias do vulgo exponente. Manuel de Figueiredo, é claro, poderia testemunhar com outra intensidade esta mesma frustração: a hegemonia fáctica do vulgo não permitiu a Figueiredo um lugar para os seus dramas, eles próprios em busca de um compromisso textual que a materialidade da cena mostrou ser insustentável, porque o nobre ócio anunciado no Teatro do Salitre pouco mais era do que reclamo importado, a carecer de reprodutibilidade social. A arte do palco seria de facto mais «desgraçada» sem Mecenas do que o poeta abandonado que Garção mitifica na sua sátira mais autobiográfica (cf. Garção, 1957-58, I: 222).

Ver-se-á adiante como a pobreza de poetas menos protegidos pela fidalguia é reconvertida num processo de capitalização simbólica, mas recordemos que uma sociedade organizada segundo princípios de hierarquia social tende a obrigar as pessoas a «olhar para cima», mesmo que tal seja adverso à ideia de uma arte que se deseja plenamente autónoma e independente das coisas materiais (Luhmann, 2000: 136). Nestas ocasiões vem à superfície a circunstância lusitana, marcada pela convivência ambígua entre a diferenciação *estratificada* (antiga) e diferenciação *funcional* (moderna) que define a conjuntura histórico-crítica do arcadismo local. A debilidade do contrato de tipo funcional entre nós revela as dificuldades conjunturais de uma sociedade que manterá até às primeiras décadas do séc. XIX práticas de diferenciação estratificada latamente coincidentes com a conceptualização luhmanniana: entre poesia e metromania, percebemos as dificuldades de mobilidade social, os obstáculos à



construção de projectos individuais, a persistência de esquemas de valorização social acima da dimensão objectiva de certos indivíduos (vejam-se peraltas e fidalgos em manifesta insolvência) ou ainda a permanência de tipologias e de estratégias de inclusão de recorte manifestamente tradicional, sejam de ordem familiar ou religiosa. Estes aspectos cruzam-se com a comunhão idealizada do arcadismo, mais receptivo à projecção pastoril do que à inscrição material da sua poética. O arcadismo de algum modo sublima as questões materiais, projecta-as como parte da «ficção» que se assume no primeiro capítulo dos Estatutos: «Chamar-se-á a esta nova Academia – ARCÁDIA – e o lugar das suas conferências o monte *Ménalo*, bastamente celebrado das frutas dos Pastores. Os seus alunos se fingirão de Arcades, e escolherá cada um nome e sobrenome de pastor adequado a esta ficção, para por ele ser conhecido e nomeado em todos os exercícios de funções da Arcádia» (Garção, 1957-58, II: 234).

Uma singular composição de Cruz e Silva tem a particularidade de reencenar a separação do vulgo enquanto desencontro de gosto, justamente num espaço que viria a protagonizar a autonomização da arte. “O Génio do Museu” apresenta-se como uma conversação familiar e amigável, entre eruditos: de um lado o poeta e de outro o coleccionador, unidos ambos na apreciação dos objectos dispostos num espaço que se situa ainda entre o Gabinete de Curiosidades e o museu propriamente dito. O poema nasce como uma forma de agradecimento tardio de Cruz e Silva em relação a uma oferta do médico e erudito iluminista João Mendes Sachetti Barbosa (1714-74). O texto abre com uma predisposição encantatória e sonolenta, adequada à entrada no espaço in-vulgar da *Wunderkammer*, onde «mil fabulosos bens» aguardam um olhar que os reconheça e aprecie:

«Cansado de lutar o pensamento  
Com mil vários objectos, que umas vezes  
Medonhos no semblante me aterravam,  
Outras todos alegres, e trajados  
De belas cores, que pomposas vestem  
Lisonjeiras, vaidosas esperanças,  
Mil fabulosos bens me prometiam;  
A um suavíssimo sono pouco a pouco  
Os sentidos entrego (...).» (Cruz e Silva, 2000-03, II: 263)

A transfiguração sensível anima os objectos, por vezes «confusas imagens», noutras momentos formas reconhecidas. E então acorrem à mente do poeta objectos «vistosos», «estranhos animais», «mil diversas flores», «preciosos fios», como se o olhar percorresse as galerias e as estantes, até que o Génio do museu aparece sob a forma de um «mancebo gentil», censurando quem não agradece, mostrando-se contudo diligente na arte da curadoria, preocupado com a capitalização do museu, tanto em obras de mestres antigos como em «produções da Natureza», como convém ao híbrido que é o Gabinete setecentista:

«(...) Eu sou o Génio,  
Que sobre o teu Museu atento vela,  
Que invisível o cerca, que o protege,  
Que cuida em aumentá-lo e enriquecê-lo.  
(...)  
Como esperas, Elpino, que ele cresça  
Nas ricas produções da Natureza,  
Ou nas que destra mão de antigo mestre  
Subtilmente lavrou, que o tempo esconde  
Da madre Terra no profundo seio,  
E que a mão favorável do Destino  
Mil vezes aos mortais descobre e mostra,  
Se ingrato aos benefícios, os esqueces?  
Ricas medalhas, esquisitas conchas  
Mão liberal te envia, e tu não curas  
Nem ao menos sequer de agradecê-las!»

(Cruz e Silva, 2000-03, II: 264)

A conversa encerra com a reconciliação de gosto, entre homens que se diferenciam do «ignorante vulgo» pela comunhão de interesses, pela troca erudita de estampas e de versos, marcando para o futuro uma linha divisória entre o interior e o exterior do Museu:

«Este que acabo agora de pintar-te:  
Para pagar-te, para agradecer-te,  
Inda que tarde, os dons que me enviaste.  
Mas como pode um mísero Poeta  
Benefícios pagar, senão com versos?  
Versos pois te remeto: e tu que as plantas

Longe da estrada do ignorante vulgo  
Estampas felizmente, recebê-los  
Com rosto alegre deves; pois conheces  
Dos versos todo o preço, e que só eles  
Dos vórtices do Letes salvar podem  
Nos séculos futuros nossos nomes.»

(Cruz e Silva, 2000-03, II: 265)

No âmbito da retórica da diferenciação, o vulgo não é, enfim, uma entidade que possamos reconduzir simplesmente ao povo. Esta coincidência é apenas marginal, porque a diferenciação em causa é sobretudo de natureza crítica e ocorre no interior do espaço letrado, em devir autónomo. Ver-se-á que a internalização letrada da distinção é de facto o seu contributo histórico mais relevante. A citada *Invectiva contra os Máos Poetas*, de Veríssimo Lusitano, ilustra a polemização da escrita e a multiplicação dos estilos em Setecentos, e mostra claramente que o arcadismo, apesar de tudo, só pedia a cada um o que ele podia dar:

«Dom raro! Dom divino! Que dif'rentes  
São hoje os teus efeitos! Que desprezo  
Entre o vulgo profano hoje não sentes!  
Não trato de um tal vulgo cujo peso  
De razões não se estima. Doutra falo  
Mais ridículo sim, porém mais tesoro:

O Matagentes, digo, o que o cavalo  
Fez da Fama, ou o Rábula chamado,  
Que justiça acha tudo, alto, imenso,  
Que lança aos borbulhões o mascavado  
Latim de boca, e que entre mil dif'renço  
Pelo ar pedantesco e empanturrado;»

(Fonseca, 1785: 6)

Não é também o vulgo néscio e em estado pré-crítico que um “vulgarizador” compulsivo como Filinto aborrece, por desconhecer o templo da Sabedoria (Elísio, 1998-2001, I: 327). Numa composição em tom elegíaco, intitulada “Os últimos Adeus às Musas”, Filinto antecipa justamente o balanço de toda uma geração que se afirmou pela separação daquela *vulgaridade* que realmente conta para a emergência de uma escrita

com bom gosto, capaz de resistir, entre outras coisas, ao superficialismo pedante dos viciados em «Latim de boca» - o uso do clássico tem como limite cada vez mais claro a dignificação poética e gramatical do vernáculo. Em tom descritivo, Filinto alinha em verso uma singular história do arcadismo, associando a cada nome uma qualidade invulgar<sup>174</sup>. É certo que esta memorização em verso nasce de um descontentamento com o dever irrelevante do ofício de poeta que se anunciou juntamente com a sua deslocação representativa, mas esta será mania a perseguir no próximo capítulo.

### *Estreitas regras*

A mania prescritiva celebra a norma, contribuindo decisivamente para hierarquizar quem a conhece e quem a ignora, quem a usa com ou sem propriedade. Esta selecção é decisiva para o processo de diferenciação, pois além de instituir critérios de apreciação, regula o acesso a um capital distintivo relevante nas práticas simbólicas de uma sociedade. Com grande frequência, contudo, o verso vai mais longe neste propósito e tematiza explicitamente o código, a ponto de em certos momentos se apresentar como poética versificada. A versificação da regra decorre portanto no registo contíguo (e assaz redundante) entre poesia, metapoesia e Poética. Nem sempre é clara a fronteira entre estas formas de tematizar a regra, porque o verso que Francisco Pina de Melo adopta para escrever a sua *Arte Poética*, sendo parte de uma tradição que podemos rastrear entre Horácio e Boileau, aproxima-se da dicção metapoética que percorre boa parte da poesia neste período. São inúmeras as composições que aconselham, discriminam, criticam ou simplesmente exigem respeito pelas regras.

Para se afirmar como discurso diferenciado, o arcadismo fez uso da metapoesia com uma intensidade inaudita e com uma pretensão de sistematicidade que ultrapassa o tom amigável das *Cartas* de António Ferreira. O classicismo havia já nascido com um

---

<sup>174</sup> Nomes e qualidades *invulgares* sucedem-se em registo epigramático: Garção «seguindo o Venusino»; Elpino é Vate em «frase não rasteira»; Basílio da Gama pratica «Canto altíloquo»; Tolentino «diverte, e instrui»; Quintanilha é «Meigo em Éclogas», etc. (cf. Elísio, 1998-2001, I: 374-378).

desígnio claramente prescritivo, uma vez que veio disputar o espaço antes ocupado pelas tradições “populares” da medievalidade. O seu ascendente cultural e a sua eficácia distributiva ficaram a dever-se à reconversão da ritualidade cortesanesca, impondo à elite os valores da Antiguidade como marca prestigiante. O arcadismo setecentista, por seu lado, distingue-se uma vez mais pelo facto de prescrever de modo “sistémico”. No léxico da época, pretende-se justamente agir com «método», como pode ler-se, por exemplo, na “Quarta Oração” de Correia Garção, o protagonista da vida institucional da Arcádia Lusitana: «Sim, sapientíssimos Árcades, é preciso que nos apliquemos com método e com frequência a explicar as regras mais dificultosas da Poesia e da Retórica, de sorte que qualquer de nossos sócios possa conceber uma clara ideia destas faculdades, e seguir uma uniforme doutrina.» (Garção, 1957-58, II: 188). A uniformidade desejada exprime obviamente a cultura comum da sensibilidade e da nacionalidade emergentes. Para evitar que cada um compusesse uma Poética e uma Retórica, acabando no caminho para a escrita cansado ou literalmente «desmaiado», Córídon aconselha logo de seguida a leitura alternativa da bibliografia disponível, sugerindo as dissertações académicas. Ora, o verso metapoético resulta precisamente de um compromisso entre escrita e repetição normativa. Como informa Veríssimo Lusitano, um poeta que não fosse guiado pelas regras seria algo como um «cavalo desgovernado»; o bom poeta é por isso um sujeito in-vulgarizado, de leituras exemplares e pouco dado ao brilho imediato do palrador de Outeiro:

«Mas perguntai a um destes palradores  
Muito cheio de si, por ter brindado  
Com dez Cantos a uns olhos matadores;

Ou àquel’outro, com o dedo apontado  
Por haver vinte glosas repetido  
A certo consoante endiabrado:

Que Horácios, que Aristóteles têm lido?  
Que Virgílios, que Homeros? que famosos  
Antigos Exemplares remexido?

(...)

Ser Poeta não é uma coisa comum,  
É dom divino que génio apoucado  
Nunca pode alcançar por mais que sua.

Mas este mesmo dom sem ser guiado  
Pelas regras da Arte, ao precipício  
Corre, como cavalo desbocado.»

(Fonseca, 1785: 2-4)

Até um poeta autodidacta como Reis Quita tem a soberba de versejar a favor das regras. O seu biógrafo<sup>175</sup> bem recorda que o cabeleireiro começara por fazer versos sem ter lido Poética alguma, mas o contacto com a Arcádia provou com sucesso o seu «método» pedagógico, ainda que com a ajuda de elegantes traduções (in: Quita, 1999, I: 39). Quita acabaria enfim poeta, com Horácio aprendido «de cor» e com bilhete de entrada no Parnaso. Tal foi a eficácia da sua formação, que aprendeu inclusive a distinguir entre as *Artes* rimadoras dos seiscentistas e as *Poéticas* de verdade, em verso solto. Apesar de não conhecer as línguas Antigas, o facto de ter boa memória e de escrever um soneto como o que se segue, mostra que a norma era por esta altura capital valorizado em sede vernacular, critério de excelência poética e condição cada vez mais indispensável para a demarcação do vulgo:

«Em métricos preceitos não repares,  
Contraste não te faças de Talia!  
Se outras regras não sabes da Poesia  
Mais do que Simulcadentes e Lunares.

Em que Horácios, ou puros Exemplares  
Fundas a tua errada fantasia!  
Soantes e toantes, são mania  
De talentos incultos e vulgares.

---

<sup>175</sup> A dupla Quita-Pedegache assinou a tragédia académica intitulada Mégara, apresentada pelo segundo como uma extensão dramática dos bons princípios regradados: «Aparece, enfim, pela primeira vez na língua Portuguesa, uma Tragédia ajustada com as regras que praticaram os Mestres de Cena, os Ésquilos, os Eurípides e os Sófocles, e seguindo religiosamente os seus vestígios nos prescreveu Aristóteles.» (Quita, 1999, II: 109).

Essas regras que Antigos desprezaram,  
De que sábios modernos se estão rindo  
Só rançosos Pedantes praticaram

Estuda os Aristóteles abrindo;  
Queima as Artes, que a tinha te pegaram,  
Ou de absurdo em absurdo irás caindo.»

(Quita, 1999: I, 271)

A metapoesia percorre com maior ou menor expressão toda a plêiade de autores com pretensões literárias, mesmo quando seja para polemizar o sentido da agenda prescritiva. Esta omnipresença normativa traduz a relação íntima entre a reconfiguração epocal do campo letrado e a capitalização continuada do elemento clássico. O ajustamento autónomo do discurso literário, bem como a sua institucionalização, favorecem a manutenção deste legado, porque a sua operacionalidade diferenciadora se mantém para além do *momentum* original da separação: a Poética continua portanto a “comunicar” até um período relativamente tardio no âmbito do sistema literário em formação. Esta dilação resulta de circunstâncias internas e externas: a passagem da Poesia à poesia (ou das letras à literatura) efectua-se a um ritmo lento, digamo-lo ainda em termos luhmannianos, devido à conjugação singular entre as condições ambientais e o devir sistémico. Veja-se, por exemplo, como o verso tem dificuldades em abandonar o prestígio da norma clássica e a sua aceitabilidade/rentabilidade social no salão aristocrata de Setecentos; veja-se como a submissão do poeta a funções de representação pública bloqueia o devir auto-referencial da poesia, atrasando a sua própria autonomia; veja-se ainda como a debilidade material da nação e a sua rigidez social dificultam a emergência de “espaços de autonomia”, deixando o poeta dividido entre o referido salão e um botequim demasiado empobrecido e iletrado.

A Poética seduzirá o verso até final de Setecentos, em notações diversas, entrando em declínio ao longo das primeiras décadas do séc. XIX. As regras tanto podem chegar por via da tradição pastoril, naquela que seria historicamente a sua derradeira aparição, como podem ser objecto de celebração declarada, em exercícios que mimetizam a Arte Poética. Autores como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Gonzaga ou Cruz e Silva agregam a norma à tópica pastoril. Se as selvas lhes aparecem

cheias de «ignorância», os Pastores do arcadismo lusitano depressa são escolarizados nas «doutas regras» (Cruz e Silva, 2000-03, I: 335).

Já um poeta de sociedade como Domingos Caldas Barbosa, por seu lado, mostra que para o final do século a própria norma entra em dinâmica vulgarizadora, participando na conversação galante que hegemoniza a comunicabilidade de salão até bem tarde na cultura lusitana. Caldas Barbosa ilustra o poeta disponível para os ofícios da representação, sem má consciência, antes a inveja de uns quantos concorrentes, despidos de oportunidade e de vil metal. O poeta das modinhas e lunduns participa na vulgarização normativa, por exemplo, cantando a Arte Menor e a Arte Maior, como sucede nas cartas em verso de Lerenó a Arminda, publicadas no *Almanak das Musas*, órgão oficial da Nova Arcádia<sup>176</sup>. Nestes exercícios de troca convivial, o autor afirma que começou por poetizar de modo inato, «sem as regras aprender», mas admite que conhecê-las seria sempre bom (in: *Almanak das Musas*, 1793-94, II: XLVIII). A dedução mostra que para o final do século a persuasão da regra clássica se debilita, sobretudo quando rivaliza e se confronta com uma cultura que dispensa o seu ascendente simbólico para se legitimar. A sintonia entre as modinhas e a economia do salão colocam Caldas Barbosa numa situação ambígua relativamente à pureza e ao ascetismo regrados dos restantes académicos, porque se na Nova Arcádia Lerenó capitaliza simbolicamente, nas suas incursões musicais e poéticas encontra sustento de outra espécie<sup>177</sup>. A inimizade e o preconceito mais violento que por esta altura se formam

---

<sup>176</sup> A primeira tem o alongado título de “Carta de Lerenó a Arminda, em que se dão as necessárias regras dos versos de Arte Menor, ensinando a conhecer o que sejam consoantes e toantes; e o que são palavras agudas, graves e esdrúxulas”. Na segunda, Lerenó explica de novo as suas fadigas por extenso, numa “Carta Segunda chamamos heróico” (in: *Almanak das Musas*, 1793-94, II: XLVII-LXX e LXXI-LXXXVII). Veja-se um excerto da primeira das cartas: «Sei que vos há-de agradar / Fazer galantes cantigas; / Sei que as desejais glosar / Por divertir Amigas. // Vou dar às cantigas Lei, / À redondilha, ao Quarteto, / Em Quintilhas falarei, / Décima, e mais não prometo. // Só com versos desta casta / Sei que muita gente brilha; / Sendo bem feita, basta / corrente redondilha» (in: *Almanak...*, 1793-94, II: LXIX). Este mesmo número do *Almanak das Musas*, como é sabido, termina sugestivamente com a publicação da tradução da *Arte Poética* de Boileau, “Pelo Excelentíssimo Conde de Ericeira”, sucedendo-lhe a “Resposta de Boileau ao Excelentíssimo Conde da Ericeira, na ocasião de lhe enviar esta sua tradução” (in: *Almanak...*, 1793-94, II: LXXXIX-CXXXVII).

<sup>177</sup> A ambiguidade exprime-se também em termos de política da língua, uma vez que Lerenó manifesta pelo Latim uma reserva que vai para além da sintonia vernacular da sua contemporaneidade:



contra o sucesso mundano de Caldas Barbosa não se pode explicar deixando de fora esta poética do ressentimento.

A mania poetológica que venho referindo radica, pois, na tematização de um conjunto de elementos que regulam o exercício e a institucionalização da escrita. A solicitação das regras, o debate sobre a rima, a retórica do sublime, a oposição entre o bom e o mau gosto ou entre o que Garção chamou «seita» de sonetistas e os adeptos da ode, no seu conjunto, são algumas das questões que convocam a crítica e avançam com a sua internalização progressiva. Cada um destes aspectos activa o projecto de diferenciação, motivo decisivo para a ênfase geracional na deliberação poética. Cada elemento sustenta uma forma de jurisdição crítica da poesia, separando o verso bom do verso mau, porque neste momento histórico a prescrição é o regime que domina a hierarquização do campo letrado. O que possamos chamar gosto estético ou disposição estética apenas começa a emergir por entre Poéticas e Retóricas, à custa das condições de apreciação que a sociabilidade arcádica anuncia. Este facto é visível nos avisos sucessivos sobre a insuficiência da simples imitação dos modelos Antigos para se atingir a poesia virtuosa. Garção insinua aliás que a vigilância regrada da crítica, uma categoria em ascensão moderna, seria uma necessidade transitória, até que o bom gosto triunfasse no campo da poesia (Garção, 1957-58, II: 190). Nas próximas páginas veremos que o bom gosto de Córídon depressa escapa ao criador e a dinâmica da apreciação pode dar os primeiros passos, à conta de um gosto em trajecto cada vez mais subjectivo.

A polemização da rima é uma das manifestações mais eloquentes da metapoesia e integra-se neste contexto mais geral de hierarquização crítica do verso e de polemização da regra. A resistência à rima aparece na sequência de uma tradição que a Arcádia incorpora como capital distintivo, afastando-se também assim das práticas do

---

«Acabou a toada Leonina  
Da sacra magistral Língua Latina;  
Nossa linguagem pois veio daquela,  
Dirão, devem fugir-te os passos dela.  
Não creias tudo quanto os outros dizem,  
E preciso que as causas se analisem,  
E talvez nem o Exemplo nos importa,  
De uma linguagem boa, porém morta;  
Há outras línguas dela descendentes,  
Que devemos seguir como Parentes.» (in: *Almanak...*, 1793-94, II: LXXXV)

Seiscentismo e do crédito mnemónico que a rima desde sempre concedeu à tradição popular. A negação da rima pelo arcadismo e pelos poetas mais sintonizados com a herança clássica deve-se portanto a duas razões complementares, ambas relacionadas com a afirmação diferenciadora de um campo selecto de produção poética. Por um lado, como defendem diversos autores, a rima constitui um obstáculo à clareza e à exposição racional da Verdade da Poesia. Correia Garção é dos que insistem na tónica sempre revisitada da rima como prisão, como se pode ler na primeira das suas epístolas:

«Se a rima, como escravo, te traz preso,  
Perdida a liberdade, ao duro cepo,  
Quebra as fortes cadeias; não é justo  
Que o contínuo zum-zum do consoante,  
Que o ouvido agita só, a alma não,  
Esfrie o fogo que na ideia nasce.  
Não busques pensamentos esquisitos  
Em denegridas nuvens embrulhados;  
Não tragas, não, metáforas violentas,  
Imitando esse Corvo do Mondego,  
Que entre os cisnes do Tejo anda grasnando»

(Garção, 1957-58, I: 199-200)

A obsessão com a rima apresentava-se como obstáculo à nova espécie de racionalidade comunicativa que teve em Verney um dos principais paladinos; a obscuridade é aqui recusada com o mesmo léxico e com idênticos argumentos. O «zum-zum do consoante» impediria a manifestação do génio criativo, uma vez que lhe aprisiona a expressão e o submete tanto à *ratio* «esquisita» como à metafórica violenta representada pelo Corvo do Mondego. A referência a Francisco de Pina e Melo, sendo parte de uma demarcação estilística a que terei ocasião de voltar, sinaliza algo mais profundo, uma vez que ilustra a internalização progressiva do dissenso no espaço letrado culto, aspecto que é inerente à sua lógica autonomista e à afirmação consequente da especificidade discursiva de um campo literário emergente<sup>178</sup>. A

---

<sup>178</sup> Pina e Melo, embora admitindo que à poesia não basta a rima, pois que esta pediria «arreatado alento», não deixa de contraditar o verso solto que os Arcades vinham defendendo. Quando muito, a despedida da rima exigiria um longo processo de habituação: «Quisera que a tragédia e

polemização do espaço letrado e a chamada Guerra dos Poetas integra-se igualmente nesta deriva. A discussão sobre a legitimidade da rima é portanto uma discussão que em última análise sanciona e contribui para a legitimação da poesia que o arcadismo suporta e institucionaliza.

Na longa “Dissertação sobre a tragédia”, a dupla Pedegache e Quita insiste justamente na tese do aprisionamento expressivo, sob a forma de uma pergunta retórica: «[Q]uantas vezes não puderam pintar uma imagem com aquelas cores que pede a liberdade poética, porque a rima prendeu os pensamentos e o discurso em um espaço limitado; quantas vezes precisados a sacrificar à violência da rima os termos mais próprios, naturais, e talvez os únicos para expressarem a força do seu pensamento, porque não tinham a consonância necessária» (Quita, 1999, II: 156)<sup>179</sup>. À mania da rima, os Arcades da primeira geração contrapõem a tradição do verso solto, com base no exemplo dos Antigos e no privilégio da clareza expressiva que pretendem recuperar para o discurso da Poesia, demasiado obscurecida pelos jogos engenhosos do barroco. Para tanto, o respeito pelas boas regras seria suficiente, dispensando o «jogo pueril» da rima, sintomaticamente associada aos talentos «incultos e vulgares». A necessidade da distinção leva mesmo o poeta-cabeleireiro a incorrer no paradoxo, ao criticar a «mania» da rima num soneto devidamente rimado (Quita, 1999, I: 271).

O dissenso em torno da rima é parte da oposição entre o que poderíamos designar por Artes Poéticas e Artes Versificatórias: as primeiras devem aos fundadores - Aristóteles e Horácio -, como informa o soneto, a fixação no que é fundamental quanto às leis da imitação; as segundas são remetidas para o brilho superficial dos que por mero pedantismo se submetem a fantasias erradas. Este género de demarcação crítica, não sendo universal, inscreve-se na produção poética da maioria dos autores, prolongando-se até às primeiras décadas do séc. XIX. Filinto Elísio redigiu a que é talvez a composição mais intempestiva sobre a excrescência poética da rima, marcando

---

a epopeia / Em verso se fizesse, e este rimado; / O ser em verso solto, não o aprovo; / Entre nós este empenho é árduo, e novo; / Pode vir a aceitar-se com o tempo, / Mas ainda o nosso agrado não consegue» (Pina e Melo, 2005: 188).

<sup>179</sup> O mesmo argumento se pode ler em verso pela mão de Filinto: «O pesado grilhão do consoante / Arrasta as asas do Estro sempre altivo; / E quebra o sofrimento, c’o aturado / Cavar da rima; embota-lhe a agudeza / Com que penetra no âmago do assunto» (Elísio, 1998-2001, V: 43).

igualmente o ocaso crítico desta discussão na cena poética, quando a rima deixa definitivamente de estar pela poesia. “Molhadura de certa obrinha”, assim se chama a composição, terá nascido como resposta a uma sátira de dois rimadores nacionais contra a sua obra; segundo Teófilo Braga, coincidentes com as pessoas de D. Catarina Micaela de Balsemão e José Agostinho de Macedo (Braga, 1901: 331-338)<sup>180</sup>. Na resposta, Francisco Manuel aproveita a ocasião para alinhar, no estilo vernacular que o caracteriza e no tom de quem diz repetidamente escrever com «Pachorra amiga e velha», uma série de razões e de autoridades contrárias ao «grilhão do consoante». As autoridades incluem, entre outros, Maffei, Mercier e Fénelon, citados em profusa anotação ao texto principal. O poema, se assim se pode dizer deste híbrido, ficciona encontros imediatos com Homero, Catulo, Tasso e discorre com verve polemista sobre a inutilidade da rima:

«Maldito consoante, ensosso filho  
Do bastardo saber presumptuoso,  
Ind’hoje por Poetastros perfilhado,  
Para aleijado espeque de más trovas,  
Para entufar soneto campanudo,  
Ou dum Outeiro a décima rançosa.  
    Como sua, e tressua o triste Orate,  
Quando teimosa, oh Rima, lhe escoucinhas  
No pecante toutiço amartelado!  
Quantas penas forrara, quanto enojo,  
Com mandar à tábua a rima arisca,  
Com gastar o espedício dessas horas,  
Em bons versos, que soltos brilhariam!

(Elísio, 1998-2001, V: 39)

Filinto não terminará sem encenar repetidamente a irrisão completa da rima, tanto na transcrição irónica de um soneto de Fr. Jerónimo Baía a um girassol, como na escrita manifestamente paródica de um soneto «com consoantes forçados», cujo último verso ilustra a rima forçada em termos pouco menos que hilariantes: «Salvai-vos no

---

<sup>180</sup> A sátira termina aconselhando explicitamente Filinto a olhar para o seu passado mais imediato: «Fala como falaram teus passados, / E se Poeta és, ajunta rima; / Porém eu, que de ti penso o contrário / Conselho-te a fazer um Dicionário» (Elísio, 1998-2001, V: 60). Filinto reage incluindo o texto da crítica nas suas *Obras*, anotando-o profusamente e, como bom gramático ou dicionarista em potência, informa entre outras coisas que «*Conselho-te a fazer nunca foi português*».

telhado – Arriba – Upa.» (Elísio, 1998-2001, XI: 180). Ou ainda quando mais do que provar a irrelevância histórica dos «chocalhinhos no verso», numa provocação fantasiosa, imagina Chiabrera a interrogar Catulo:

«Ouviste este *ada, ada?* pois é rima.  
Que a fiz sem querer. Que gosto lhe achas?  
(Catulo) – “*Que enjojo! Que bestial sensaboria?*”  
Como tu, Horácio, nos ouvidos toscos,  
Nem tu, Catulo, brecha abrir puderas,  
Puderam bem entrar neles a frouxo  
As verdoengas trovas coleiradas  
C’o chocalho da rima *zanga-zanga.*»

(Elísio, 1998-2001, V: 54)

O debate sobre a rima ultrapassa largamente a questão das limitações expressivas colocadas pelo «grilhão do consoante», pois a sua instanciação crítica e poética integra-se na retórica da diferenciação que tenho vindo a referir e mantém-se em jogo enquanto tal processo permanece minimamente operativo. Este é também o contexto que define o segundo motivo para as reservas em relação à rima: a sua associação à sensualidade fácil e imediata, a ligação ao prazer do ouvido que apenas ao vulgacho deveria interessar. Trata-se de um gesto típico da percepção erudita e um dos mecanismos sociais mais recorrentes na produção de um juízo de gosto. Como demonstrou Bourdieu, a percepção estética culta tende a sustentar efeitos de distanciamento em relação à materialidade e à sensualidade dos artefactos, preferindo a objectificação do próprio discurso crítico e a valorização sistemática da forma sobre o conteúdo (cf. Bourdieu, 1991: 495-512). A apreciação culta nega o prazer imediato e distancia-se da empiria, de modo a garantir a exclusividade de um gosto educado que localiza o sujeito nos antípodas da adesão popular.

O poeta culto estigmatiza assim o facilitismo e o imediatismo que entende dominar o vulgacho. Numas das suas sátiras, Garção oscila jocosamente entre o defensor do verso solto, admirado na Arcádia, e o regresso ao gosto dos «insolentes cachorros da cidade», os quais preferem sonoridades mais apazíveis ao ouvido. Encena-se inclusive em estilo autocomplacente: «Eis o grande Poeta que nos trouxe / A

galante invenção dos versos soltos, / O contágio das Odes, que atrevido / Quer extirpar a seita dos Sonetos» (Garção, 1957-58, I: 224). É certo que esta demissão da «seita dos Sonetos» visa atingir directamente as práticas do barroco e a euforia sonora e metafórica de autores como Pina e Melo, mas a argumentação denuncia o seu propósito distintivo, contrastando estrategicamente facilidade-dificuldade, sensualidade-racionalidade, gozo-gosto. É algo que se percebe por detrás da ironia, ainda na mesma sátira:

«- Basta, Calfúrnio meu. Ante os juízes  
Que tão boa sentença proferiram  
Quisera retratar-me, e te prometo  
De abjurar o estilo que seguia.  
Buscarei novas frases, novos termos,  
A língua falarei de Palainhos;  
As minhas trovas, meus humildes versos  
Eu te juro que nunca mais lhes falte  
O sonoro zão zão dos consoantes,  
Majestosas ideias sibilinas,  
E outros tais atavios com que arreiam  
Suas composições esses bons mestres.»

(Garção, 1957-58, I: 223-4)

A rima é repetidamente des-legitimada como gozo pueril. Estamos aqui nos arredores da obsessão estética em separar o que é de ordem empírica e o que é de ordem transcendental<sup>181</sup>. O prazer da rima é perspectivado como um gozo inculto, pois que se baseia na apreciação da sensualidade sonora, inferior ao prazer educado no contacto legente com os Antigos. Não por acaso, a rima é sistematicamente remetida para a empiria sonora, desvalorizada como sensação menor, quando comparada com a intelecção racional. Garção ora se refere ao «zum-zum do consoante», ora ao «zão zão dos consoantes»; Filinto, por seu lado, ao «zam-zam» e ao «tim tim dos consoantes».

---

<sup>181</sup> Quando Kant disserta nas secções 41 e 42 da *Crítica da Faculdade do Juízo* sobre o «interesse empírico pelo belo» e o «interesse intelectual pelo belo» fica clara a secundarização da empiria e a sua associação ao âmbito estrito da sociabilidade: «Este interesse indirectamente aderente ao belo, mediante inclinação à sociedade, e por conseguinte empírico, não tem contudo aqui para nós nenhuma importância [...]» (I. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, IN-CM, 1992, p. 200). Bourdieu analisou de forma exemplar os pressupostos deste discurso, mostrando como esta reserva do discurso *estético* reprime e nega o vínculo de natureza social que sustenta o «homem de cultura», o único em condições de produzir com propriedade kantiana um juízo estético (Bourdieu, 1991: 505-506).

Entre um e outro, diversos autores produzem afirmações idênticas, empurrando a poesia rimada para o terreno de uma sonoridade in-significante.

A demissão empírica manifesta-se concretamente em inúmeras expressões que enfatizam a sonoridade sobre a racionalidade ou a alienação sobre a verdade: a rima é «droga», «falso luze-luzes» ou «chocadilha» para «deleitar» ouvidos mimosos. Cândido Lusitano faz questão de ratificar esta inversão no próprio discurso que antecede a sua tradução da *Arte Poética* de Horácio. A declaração aproveita obviamente o contexto de autoridade em que se integra, juntando ao argumento vozes modernas como as de Maffei e Pope. Após admitir a rima em composições líricas breves ou destinadas a servir a música, o tradutor de Horácio lamenta a troca do «entendimento» pelo «som»:

«[P]orém corre mui diversa razão para não se dever usar dela naquelas obras em que o Poeta fala e muito mais nas outras em que ele se esconde, como é o Drama. Em obséquio da verdade deve-se claramente dizer que com a introdução da rima *passou para os ouvidos* aquele deleite que antes causava a Poesia ao entendimento e à imaginativa, pagando-se os homens muito de um som material e de uma espécie de música plebeia, como lhe chama Gravina no seu *Tratatto della Ragion Poetica*.»

(Freire, in: Horácio, 1758, itálico meu)

É deveras sintomática esta narrativa, porque a recusa da rima se identifica claramente com a excreção de um plebeísmo sonoro<sup>182</sup>. O «deleite» musical é obviamente contrário ao ascetismo do gosto culto que se pretende afirmar, impondo condições de acesso e de *habitus* exclusivo. Pensar e sentir adquirem assim uma vinculação social que faz divergir a uma escala inédita o que é próprio da apreciação popular e o que distingue a apreciação dos que, ainda nas palavras do Cândido Lusitano, habitam as «nações mais cultas». O rimador incauto seria algo como um jovem a precisar de ser chamado à razão<sup>183</sup>:

---

<sup>182</sup> Vejamo-lo ainda na “Dissertação sobre a tragédia”, após demorada demonstração e persistindo na resistência sensorial: «Confessemos, pois, ser a rima uma fútil imitação do som, um ornato gótico, uma espécie de brinquedo produzido pela repetição da última ou últimas sílabas; um como eco que não tem forças para mais que para agradar-nos por um rapidíssimo instante, pelo que apenas agrada quando logo torna a desgostar» (Quita, 1999, II: 154-155).

<sup>183</sup> Além de infantilidade, no discurso macho de Setecentos, a rima pode ainda ser duplamente desqualificada como coisa feminina, seja porque «é bem como as posturas no rosto das mulheres, que encobrem muitos defeitos», como escreve Cândido Lusitano (Freire, in: Horácio, 1758), seja porque Filinto, numa declaração que diz muito da pessoa e das suas circunstâncias, não tolera

«Bem foi de certos Moços a ufanía  
Tanger com garbo, no pandeiro Dêlfico,  
As soalhas dos *ados, idos, osos*,  
Cuidando tantas lanças meter na África  
Do Pindo, quantas rimas garganteavam.  
Mas luziu-lhe a Razão, quando maduros;  
Sentiram que o *tim-tim* dos consoantes,  
Em vez de modular, faziam grulha,  
Contra as leis do bom gosto; e os proscreveram.»

(Elísio, 1998-2001, V: 42)

Num movimento singular, é a própria dificuldade técnica da rima que tende a ser retoricamente reconvertida, tal o interesse crítico posto na selectividade culta. O tradutor esclarece portanto que inversamente ao que era suposto, o verso solto seria de facto «mais difícil que o rimado» (cf. Freire, in: Horácio, 1758). A rima não passaria afinal de uma dificuldade aparente, uma «máscara», simples alibi para «disfarçar muito» a debilidade poética. A verdade da poesia é por isso reenviada para um lugar inacessível ao vulgo, porque o juízo de gosto é adverso à gratificação fácil e elementar. O verso solto torna-se agora o exemplo supremo da dificuldade poética e o índice mais acertado para aferir o talento genuíno:

«Nenhum destes inconvenientes tem os versos soltos, tendo, ao contrário, todas as qualidades de que, para ser perfeito, depende um Poema. Não negamos que a dura lei do consoante haja sido produtora de belezas admiráveis, mas de ordinário é também não somente causal ocasião, mas precisa causa de absurdos infinitos [...]. O certo é que o verso solto, como não tem a quem se torne para causar deleite senão à beleza verdadeira, faz quanto pode para ser intrínseco o seu valor; não se lhe sofre nem uma leve mancha, e uma só palavra que não signifique introduzida para encher o verso. No verso rimado, pelo contrário, costuma-se disfarçar muito em razão da dificuldade do consoante.»

(Quita, 1999, II: 157)

Após esta inversão estratégica do senso comum, é o verso solto que passa definitivamente a respeitar os critérios da apreciação culta. A rima é reduzida a despautério de trovadores, «muleta» de poetas sem talento e, de modo obsessivo,

---

reparos de «certa mulherinha, / Que faz beicinho a versos não rimados» (cf. Elísio, 1998-2001, V: 45).



exemplo da cedência à sensualidade da «turba» ignara. Deste modo, a rima cruza as questões estéticas com as questões sociais inerentes ao processo de diferenciação: o vulgo é duplamente povo e o gosto negado, como veremos na próxima secção. Tudo isto aflui num soneto (rimado) contra a poesia rimada, no qual reaparece a «alma triste do Pina», uma figura que o arcadismo instrumentaliza como exemplo negativo:

«Tu, que foste no mundo forte asilo  
Da rimada Poesia, e firme afecto  
Mostraste ao sábio imitador daquilo;

Bem mos podes mandar, que eu te prometo  
ao teu nome compor em teu estilo  
Um túrgido e enigmático Soneto.»

(Cruz e Silva, 2000-03, I: 105)

A resistência à rima joga-se ainda no âmbito do mimetismo clássico que atravessa o arcadismo, englobando figuras de primeiro plano, mas também versejadores de segunda ordem que assim se aproximam do prestígio da norma culta<sup>184</sup>. Não beneficiando de consenso, a rima converte-se apesar de tudo num barómetro cultural, definindo a posição de cada um no campo poético e agregando os intervenientes num projecto cultural comum. No seu conjunto, a circularidade, a normatividade e a redundância da escrita deste grupo contribui para o processo de autonomização/diferenciação progressiva de um campo de produção poética afim ao futuro campo literário. A sua dinâmica incorpora mecanismos de inclusão e de exclusão que neste momento histórico se explicitam de um modo inédito.

A rima ilustra, finalmente, a saturação poetológica que se instala no território poético a partir de meados de Setecentos. Autores mais austeros, como Almeno, alertam já para o perigo de inibição criativa perante o excesso prescritivo. Este versejador de Deus e dos Homens, figura comum num período ainda marcado pela presença

---

<sup>184</sup> É o caso de autores da estirpe de Almeno, nome arcádico de Fr. José do Coração de Jesus. No segundo volume das suas *Poesias*, editadas por António Ribeiro dos Santos, dedica uma Ode à rima, na qual sumaria os argumentos de uma geração, com destaque para a capitalização da simplicidade Antiga: «Nem Gregos nem Romanos se fizeram / Teus escravos, ó Rima: / No seio da ignorância levantando / A vaidosa cabeça, / O belo entusiasmo despojaste» (*Poesias de Almeno*, Lisboa, Vol. II, Tip. Lacerdina, 1815, pp. 22).

significativa de clérigos entre o corpo letrado, entende deixar aviso à mocidade, a propósito da «multidão das regras», numa composição sugestivamente intitulada “Sobre a Arte Poética”:

«Quem tratar dos poéticos segredos,  
Não deve à mocidade pôr-lhe medos,  
A multidão das regras ataranta  
Os novos candidatos, e quebranta  
As forças dos engenhos, que sem brios  
Embotam pouco a pouco o gume,  
E os fios.

É nos preceitos breve  
Horácio, quando escreve.

Nem tudo vos ensina qualquer arte,  
Parte do mestre vem, do uso parte.  
O grande génio às vezes leis sacode,  
Dando lustre e relevo ao hino, e ode,  
Poesia, oratória, arquitectura  
A estatuaria, a música, a pintura,  
Não tendo liberdade,  
Qual delas há que agrade?»<sup>185</sup>

A advertência de Almeno vale como sinal de que a persistência da regra, no seu devir maníaco, assenta naquilo que poderíamos qualificar como um processo de fetichização da norma clássica. Bourdieu mostrou já que a fetichização da forma constitui um gesto de autoridade no campo literário. Ora, a arbitrariedade crescente das regras da Poética em relação ao corpo social que as negocia traduz justamente a sua operatividade distintiva, funcionando como critério de legitimação da poesia. Esta fetichização é tanto mais evidente quanto a sobrevivência da norma dá sinais repetidos de se desvincular de conteúdos propriamente clássicos, abrindo os géneros Antigos ao presente, como é manifestamente o caso da ode<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> In: *Poesias de Almeno*, publicadas por Elpino Duriense, vol. I, Lisboa, Typ. Lacerdina, 1805, pp. 139-140.

<sup>186</sup> M. Luísa Malato Borralho escreveu enfaticamente sobre esta adequação temporal da ode e a sua crescente aproximação mundana: «A ode deixou progressivamente, desde o século XVI, de estar imbuída de um pendor triunfal, ou dirigir-se a personalidades veneráveis. Se por vezes preserva o modelo de Píndaro, mantendo a prosopopeia inicial ou o exemplo mítico, o seu carácter deixou de ser eminentemente apologético – isto é, deixou de celebrar o canto do passado ou do futuro no presente, para evocar temas e metros ligeiros [...]» (Borralho, 1999, I: 551).

Por outro lado, a fetichização normativa serve bem a diferenciação contínua do vulgo. A hierarquização correspondente do território poético sugere por vezes já um processo de dupla diferenciação, mediante o qual a poesia não pede apenas um público-leitor mais educado do que o vulgo, mas um sujeito com competência igual ou equivalente ao autor, renunciando a existência paralela de uma poesia em regime público e uma outra em circuito “especializado”. Esta dupla diferenciação não é ainda causada pela pressão de um mercado propriamente dito, mas resultado (a) da coacção vulgarizadora dos usos sociais e populares do verso, (b) da reacção ao Seiscentismo decadente e (c) da recusa da literatura de cordel e das folhas volantes que, apesar de tudo, intensificam a sua presença nas ruas de Lisboa no último terço de Setecentos. Num poeta como Filinto Elísio, a persistência da dicção clássica e a corrupção pública dos seus códigos leva-o justamente a uma atitude de radicalização do saber de ofício, imaginando mesmo uma poesia que dispensasse contacto exterior, onde poetas apenas escrevessem para poetas (como se fosse hoje): «Poetas por poetas sejam lidos: / Sejam só por Poetas explicadas / Suas obras divinas [...]» (Elísio, 1998, I: 204).

### **Crítica e instanciação**

O “princípio da instanciação” designa em contexto filosófico-cognitivo um processo segundo o qual sempre que uma coisa possui uma determinada propriedade, essa coisa tem de existir, pois ela é a essência e o suporte da propriedade perceptível. A existência de propriedades é portanto algo decisivo no processo de cognição. Assim, por exemplo, se um lagarto é verde, não podemos dizer que sendo verde o lagarto não existe, uma vez que ele tem de existir para suportar o verde que o caracteriza. A afirmação *cogito ergo sum* sustenta em Descartes idêntico pressuposto, procurando conferir substância ontológica ao sujeito pensante. Tal princípio costuma ser activado para as coisas que existem fisicamente, mas também para categorias no domínio puramente conceptual. Bastaria, para o efeito, substituir o verde do lagarto pelas ninfas que povoam a Ilha dos Amores no poema camoniano. Se tais ninfas foram descritas e constituem uma característica de um determinado espaço, segue-se que a ilha tem de

existir para as acolher, ainda que tal existência sinalize apenas (e infelizmente) uma forma de justiça poética.

Vem isto a propósito do aparato prescritivo que os Arcades investiram na escrita e na sua associação obsessiva ao respeito pelas regras. Num certo momento do projecto diferenciador, a associação entre a norma e poesia é tal que escrever com regras torna-se condição quase absoluta de poeticidade e, por consequência, a observação das regras institui a poesia. Desde cedo, contudo, que a capitalização sócio-cultural das regras não esconde a sua insuficiência como critério único para a aferição do valor relativo das obras em si e entre si. À medida que as próprias regras se vulgarizam socialmente, acelera-se a necessidade de novas categorias distintivas, com abertura suficiente para integrar os «novos mundos» que Correia Garção – o Arcade mais precoce para a subjectivação da arte – julga inacessíveis aos imitadores austeros<sup>187</sup>. A relação crítica entre as regras e o conceito de “bom gosto” – um conceito cuja latitude deve no entanto ser acautelada – anuncia um pacto que sustenta localmente uma primeira tentativa de adensar a hierarquização da escrita. Tratarei de seguida desta tópica, tendo em consideração a Poética e a poesia, sem perder de vista que tanto a crítica como o “bom gosto” são parte da mania poetológica que vem orientando a leitura do verso setecentista neste capítulo.

Começemos por um impasse exemplar. Em 1786, no já citado “Discurso Preliminar”, António das Neves manifesta plena consciência das dificuldades em que se encontra a República Literária, perante uma crítica ancorada apenas na vigilância estrita das regras que o mimetismo clássico impunha. A forma como o autor distingue entre três modalidades críticas ilustra a evolução complexa da cena da jurisdição na segunda metade de Setecentos, ainda em busca de uma linguagem própria. O impasse de António das Neves radica na sua incapacidade em determinar o que é «solidamente Belo», apenas com base no respeito pelas regras. Estas não passariam afinal de uma emanção «tradicionária», servindo mais para imitar Virgílio do que para escrever um poema épico. Conclui, portanto, que as regras na arte não poderiam acolher tudo «o que

---

<sup>187</sup> Neste âmbito, a “Dissertação Terceira” é o texto de Garção que mais explicitamente procura um léxico que pudesse contrabalançar o fechamento crítico das regras, incluindo conceitos como «génio», «energia», «fantasia», «veia poética», «entusiasmo» (Garção, 1957-58, II: 131-138).

é obra do engenho e do bom gosto natural» (in: Almeida, 2001: 41). Distingue, de seguida, entre três modalidades críticas, para determinar a que poderia contribuir melhor para a promoção do “bom gosto”. Apresento-as brevemente, porque as suas diferenças se inscrevem no “criticismo” que se plasma na metromania contemporânea, que retomarei de seguida:

- a) A crítica vulgar: «maligna e pirática», seria promovida pelos «salteadores da carreira da Literatura», demasiado fixados no trânsito venal que a Arcádia Lusitana havia recusado. A crítica vulgar seria ainda própria dos indivíduos incapazes de admitir a contingência do poético. António das Neves reconhece assim que a razão da poesia difere fundamentalmente da razão abstracta dos «espíritos filosóficos», considerados com razão «infiéis às musas», ou seja, não possuidores da crença necessária à participação na ritualidade letrada (in: Almeida, 2001: 42-43).
- b) A crítica erudita: seria fundamentalmente uma crítica culta em estado de submissão total às regras. Para o autor, o seu predomínio é já uma força de bloqueio criativo, pois «embaraça e retarda o engenho tanto na produção como na percepção das Belezas» (in: Almeida, 2001: 43). Dizê-lo assim, em 1786, mostra que o propósito *sistémico* da Arcádia se tinha entretanto generalizado entre a elite letrada, apesar de todas as contingências e da proclamada debilidade institucional do arcadismo lusitano.
- c) A crítica judiciosa: a versão que considera mais apropriada para orientar o «engenho». Os princípios que António das Neves lhe associa não são fundamentalmente diversos dos que a tradição erudita poderia reclamar, mas ao defender a fidelidade à «natureza» e à «razão» em vez de fidelidade às regras, abre espaço para a subjectivação do “bom gosto”. Veja-se a declaração: «julgar a beleza só pelos preceitos seria, como acabámos de mostrar na lei antecedente [segundo a qual o crítico deveria ter «coração sensível»], condenar pelas regras o

que aprova o “bom gosto”, ou aprovar o que ele reprova: seria pôr na mesma balança o bom, o mau, o medíocre, o excelente»<sup>188</sup>.

Com diferenças mais ou menos acentuadas, as distinções efectuadas neste quadro conceptual são reproduzidas por outros autores, com especial redundância no que diz respeito à discriminação entre as representações vulgares e as representações eruditas da crítica. Poetas bons, poetas maus, poetas fanfarrões, zoilos, charlatães, entre outras espécies rimadoras, integram as representações poéticas do dissenso crítico neste período, cruzando venalidades de todo o tipo, amizades e inimizades resolvidas a verso, mas também estratégias de capitalização cultural que aqui interessam em particular.

A *Invectiva Contra os Máos Poetas* constitui um dos casos mais explícitos de dramatização crítica da diferença entre o poeta vulgar e o poeta culto, devidamente guiado pela razão regrada. A presença da tópica horaciana, já demonstrada a propósito deste texto, não denuncia tanto a persistência de um «ensinamento» dos Antigos, mas a instrumentalização dessa tópica em função de um processo moderno de diferenciação cultural, próprio de uma época de impressos, de folhas volantes, de afirmação vernacular e de conversação académica<sup>189</sup>:

«Ser poeta, não é cousa comum.  
É dom Divino, que um génio apoucado  
Nunca pode alcançar por mais que sue.

---

<sup>188</sup> Afirma António das Neves ainda o seguinte: «Não é necessário empregar largos períodos para persuadir quanto estas preocupações e esta escravidão das regras e da *imitação servil* e desta crítica de erudição hão-de impedir os progressos do engenho e da literatura. Mais de um exemplo se tem confirmado em toda a Europa» (in: Almeida, 2001: 43).

<sup>189</sup> Raquel Teixeira Filipe analisou com demora esta relação num artigo intitulado «A Herança dos Satíricos: Horácio e Pedro José da Fonseca. Tópicos horacianos na ‘Invectiva contra os máos poetas’» (in: Carlos de Miguel Mora (ed.), *Sátira, Paródia e Caricatura: da antiguidade aos nossos dias*, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 237-251). No entanto, a identificação da tópica horaciana (o ‘furor’ poético, o *labor limae, ars/ingenium, docere/delectare*, etc.) sustenta uma conclusão em regime estrito de influência e imitação, apagando de uma penada, como é frequente em estudos desta natureza, dezoito séculos de diferença: «Deste modo, podemos uma vez mais constatar que, quase dezoito séculos após a morte de Horácio, os seus ensinamentos permanecem válidos [...]»

Mas deste mesmo dom, se não for guiado  
Pelas regras da arte, ao princípio  
Corre como cavalo desbocado.

Que julgas tu? Que a Arte o seu princípio  
Teve em fúteis caprichos? A razão  
É sobre que se firma este Edifício.

Oh, se não fosse assim, um charlatão  
Dentro em dois meses, sem temor, ousara  
Talvez dar Epopeias à impressão.

(...)

Musas, fazei que a dividir-se  
Chegue o ouro da escória; e que do engano  
Até possa o vulgacho enfim sair-se.

Goze em paz só do título soberano  
De Poeta o que ornou a natureza,  
Do que há mais peregrino e mais ufano.

Goze da justa glória, e da grandeza  
Um tal espírito, e sejam sepultados  
Os fanáticos loucos na vileza.

Pelas ruas com vaias, e apupados  
Os rapazes lhes tirem dos vestidos,

Que ou sejam da mania melhorados,  
Ou por fim nas casinhas recolhidos.»

(Fonseca, 1785: 4-7)

Veríssimo Lusitano exige ao poeta algo mais que proficiência nas regras, embora desaconselhe como tentativa tresloucada o versejar sem estudo. A imprecisão contra os maus poetas integra-se obviamente no processo de capitalização da norma que venho referindo. Em Espanha encontramos um antecedente próximo, na reivindicação purista que Jorge Pitillas (pseudónimo de José Gerardo de Hervás) expõe na *Sátira contra los malos escritores de este siglo* (1741). Este género de reacções dramatiza um confronto entre capitais poéticos e linguísticos divergentes. A mania do verso começa igualmente por esta altura a acentuar uma diferença “crítica” entre versificadores e poetas, porque a

institucionalização e a publicitação crescentes do espaço letrado induzem a crítica e acentuam a diferenciação entre capitais culturais. Dividir o ouro da escória torna-se parte decisiva de qualquer processo de discriminação crítica - um processo potencialmente interminável, porque a cada separação é possível separar de novo.

Como impresso que teme a vulgarização promíscua do impresso, a *Invectiva* pretendeu ser um exercício crítico com mais exposição pública do que os hábitos reservados da Arcádia, alguns anos antes fundada<sup>190</sup>. O regime estatutário da Arcádia definira com grande precisão os termos do seu exercício jurisdicional, centrado na elaboração regular de «dissertações críticas», como se informa no capítulo IX. O facto de as intervenções na Arcádia assumirem a forma da dissertação e da oração mostra que a sua apresentação começa por ocorrer no âmbito de um fórum conversacional, um lugar de encontro e de debate, típico da fase inicial da constituição de uma esfera pública literária. Esta observação não obsta ao reconhecimento da aparição débil e tardia da conversação “crítica” nos espaços de sociabilidade lusitanos, consequência da sobrevivência tardia da espirituosidade própria do salão aristocrata. A transformação habermasiana da conversação em crítica e dos ditos espirituosos em argumentos é portanto algo que entre nós se processa em ritmo mais lento do que nas Ilhas Britânicas ou na Europa Central (cf. Toscano, 1994 e Lousada, 1995). A *Invectiva* permite deduzir, ainda assim, que a cultura selecta da Arcádia rapidamente excede as suas fronteiras institucionais, por força do prestígio cultural dos seus códigos.

A crítica erudita, diga-se, é contígua à «crítica prudente» que Garção considera o caminho certo para o estabelecimento do “bom gosto” que desejou instaurar academicamente, mediante demonstração persuasiva, num espaço que era já de convívio entre aristocratas e burgueses. Contrariamente ao *coffee-house*, a Arcádia não debate propriamente argumentos políticos, mas começa a definir o tempo improdutivo de duas classes reunidas em sintonia conversacional. A crítica da poesia académica é também neste sentido o prelúdio lusitano da politização crítica vindoura. No último terço de Setecentos, aproximar-nos-emos algo mais da conjuntura arquetípica definida

---

<sup>190</sup> Além da edição aqui citada (Fonseca, 1785), o texto conheceu uma edição anterior, com o título de *Invectiva ou Satyra contra os Maos Poetas* (Lisboa, Of. da Viuva de Ignacio Nogueira Xisto, 1767).



por Habermas: «A esfera pública política provém da literária; ela intermedeia, através da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade» (Habermas, 1984: 46)<sup>191</sup>. Por enquanto, a crítica trata de méritos poéticos, de saberes e com grande frequência de regras, mas o verso politizado manifesta-se igualmente em Setecentos, como veremos no derradeiro capítulo deste trabalho.

No âmbito da versificação da crítica e da figura do crítico, o discurso tende a insistir na diferenciação da escrita que deriva directamente da pretensão hegemónica do arcadismo. É a sua ambição distintiva que se manifesta, por exemplo, na censura ao provincianismo dos «poetas fanfarrões» que até um árcade não-alinhado como Pina e Melo tematiza na sua *Arte Poética*:

«Eu falo dos espíritos mais altos  
De um génio, e de uma máxima profunda;  
Os poetas *fanfarrões*, de que se inunda  
Talvez a província, estou tão longe  
De os meter neste número, e louvá-los,  
Entre as águas mais turvas da Hipocrene,  
Que serei eu o primeiro que os condene.»  
Permiti-me este termo, pois me explica  
Esse inerte tropel de escrevedores,  
Que sem génio, nem regra, nem cultura  
Entende que a *poesia* mais brilhante  
É formar a harmonia no consoante,  
Ou encher de palavras, sem substância,  
A pompa de uma frívola elegância,  
Onde depois das cláusulas velozes,  
Não há mais que o furor de inchadas vozes.»

(Pina e Melo, 2005: 147)

Esta pretensão hegemónica favorece a polemização crescente da cena poética, não só porque o vulgo tem de ser “criticamente” separado, mas porque entre os versejadores vulgares e in-vulgares se vai instalando o dissenso (moderno) sobre o que seja verso e poesia. Em breve, um poeta culto como Garção apela ao Tribunal Censório, contra o «furor» contemporâneo que entende divergir do sossego antigo dos Pastores,

---

<sup>191</sup> É o que demonstra, por exemplo, a investigação de José Augusto dos Santos Alves, sobre a categoria de “opinião pública” (cf. Alves, 2000).

figuras de um tempo menos obcecado com os negócios da «fama». Imita-se aqui em estilo alegórico:

«E o Pedantismo pode mais que tudo,  
Pois arrasta a Razão, pisa a Verdade;  
E em sabendo servir-se da lisonja,  
Voa por esses ares, sobe ao cume  
Onde a vaidosa Ideia ergueu o templo  
Da fantástica Fama. Ali se abraça  
A Soberba e a Vaidade co'a Preguiça:  
Vive a Ignorância ali, dali pretende  
Ditar as leis ao Mundo. Mas que digo?  
Que furor me arrebatava?  
Sem permissão do Tribunal Censório  
Dos críticos modernos? Não é moda  
Um estro nobre; tudo está mudado;  
Há pragmática nova, estreitas regras,  
Que obriga a jejuarmos, Poesia,  
Tão longa quarentena; e não me espanta  
Ver Poetas mirrados, se a abstinência  
Das clausuras fugiu para o Parnaso.»

(Garção, 1957-58, I: 230)

Filinto manifesta um desejo ainda mais regressivo, contrapondo a abundância de «críticos perluxos» na sua contemporaneidade à placidez dos tempos de Barros e de Vieira, dominados ainda pelo trato entre autorias amigáveis e Mecenas complacentes. É nestes momentos que a indisputabilidade da prescrição setecentista vem à superfície, junto com o ressentimento desta geração perante o devir irremediavelmente aberto da crítica. Uma vez activada, o seu discurso move-se à custa da energia racional, e nem a voz descapitalizada da rua, por mais vulgarizada que seja, a faz abrandar, como não tardarão a descobrir os poetas do Monte Ménalo. Por isso o tempo pré-crítico parece ao poeta o tempo de felicidade, não fora esquecer (recalcar seria o termo) que esta jamais seria uma felicidade *pública*; quando muito valeria uma tença pelo aluguer da pena:

«Felizes foram Barros, Couto, e Sousa,  
Brito, Vieira, e Freire,  
Com quem malvados críticos perluxos  
Se não fizeram timbre

De espinicar, palavra por palavra,  
Os seus doutos discursos.  
Ah! pecante de mim! Que um Fado iníquo  
Tomou teiró co'as trovas  
Do mal estreado Filinto  
(...)  
Para Críticos ser, convém que dantes  
Deis desquite à ignorância.»

(Elísio, 1998-2001, III: 131)

O exercício da crítica não tem sempre como condição de entrada a senha erudita ou culta, porque a própria vulgarização do impresso publicita a cada momento os engenhos mais infaustos, entre os quais abundam os «poetas principiantes» a quem Tolentino lamenta a mania metrificante, por ocasião da queda de Pombal. Nestes rimadores de ocasião não opera a instanciação crítica, porque são despidos de regras e demais marcadores poéticos. Resta-lhes uma justiça quixotesca:

«Poetas principiantes,  
Já estou em circo raso.  
Também Apolo é Cervantes,  
Também cria no Parnaso  
Seus cavaleiros andantes.

Não vos chamo, ó sujo rancho,  
Que até os versos errais:  
Em tal sangue as mãos não mancho;  
Para vós e outros que tais  
Sobeja a espada de Sancho.»

(Tolentino, 1994: 174-175)

Os diversos episódios acumulados ao longo da Guerra dos Poetas podem compreender-se como um exercício contínuo de “metromania crítica”. Marcada por estratégias de afirmação e de competição entre poetas que apesar de tudo comungavam o espaço da crítica erudita, o confronto instaura especificações de pequena escala, geralmente em regime puro de jurisdição satírica, levada a extremos inauditos, como é sabido (cf. Braga, 1901 e 1984). Os ataques e contra-ataques entre Basílio da Gama, Correia Garção, Filinto Elísio, Nicolau Tolentino, Bocage, Xavier de Matos, entre outros,

constituem um dos vários exemplos de instrumentalização declarada do verso em Setecentos, a que poderíamos juntar outros eventos conjunturais de grande impacto sócio-político, como a inauguração da estátua equestre de D. José, em 1775, ou a «versalhada» que tomou conta do reino após a queda de Pombal e durante o período da Viradeira (cf. Brito, 1990 e Santos, 1991). Na Guerra dos Poetas, a linguagem tende para a retórica da desvalorização poética e para o ataque pessoal, tanto na primeira fase que opõe o Grupo da Ribeira das Naus à Arcádia Lusitana, como nas divergências posteriores entre os elementos da Nova Arcádia e a figura tutelar de Bocage. Um soneto deste último, dirigido a Curvo Semedo, ilustra bem como o poeta-crítico mistura o estilo típico da sátira pessoalizada com um julgamento crítico sobre o valor do oponente enquanto autor-poeta:

«Intruso no apolíneo santuário,  
Dar leis a cegos, iludir pedantes,  
Uivar entre as frenéticas bacantes,  
Qual vago lobisomem em seu fadário;

Voar de dicionário em dicionário,  
Pilhando aqui e ali porções brilhantes;  
Aguarentar com mãos surripiantes  
Pigmeu de Sintra, teu verboso erário;

Por fofos versos compassar trejeitos,  
Converter em trovão qualquer suspiro,  
Em tarda prosa chã roncar preceitos;

Com remendadas púrpuras de Tiro  
Vestir absurdos, embuçar defeitos,  
Eis os progressos do pavão Belmiro.»

(Bocage, 2004-05, I: 251)

Em Garção (cf. Sátira I e II) ou em Filinto, a crítica é com grande frequência também um instituto de policiamento e disciplinarização vernacular. O poeta que escreve deveria “desenganar-se” a este respeito, porque, uma vez publicado, o verso

entra no mercado das trocas linguísticas e sujeita-se às operações de legitimação que nitidamente atravessam este período<sup>192</sup>. Cito do poema “Desenganos para Poetas”:

«Quando a veia lhe inflama  
Profético furor, altissonante,  
E aos borbotões derrama  
Maravilhas da boca redundante,  
Mal divinha o Coitado,  
Que um Crítico fleumático, se embica  
No termo aventurado  
Na frase de través, que o mortifica,  
O nariz encrespando desdenhoso»

(Elísio, 1998-2001, IV: 176)

Em síntese, a manifestação poética do discurso crítico reforça a reversibilidade entre a figura do poeta e a figura do crítico. É um sinal da reconversão estatutária em curso, até que o poeta encontre e tome posse da sua mitologia identitária. Por enquanto, a relação ambígua com o seu tempo revela-se em versos como os de Tolentino, que revisitarei no próximo capítulo: «*Comprem-mos, e critiquem-mos embora*» (Tolentino, 1994: 97).

Filinto é porventura o autor que mais obsessivamente tematiza (e traumatiza) a cena da jurisdição. Como a sua obra se despede “postumamente” da Poesia e da preceptiva, o elemento clássico associa-se a uma comunhão exclusiva entre poetas cultos, perturbada pela insolência crescente dos muitos críticos adversos que, numa alongada carta em verso, metaforiza em «críticos pigmeus», «zoilos» ou mesmo «marrecos grasnadores», com a ajuda e a boa-vontade de autoridades recolhidas entre Roma e Paris (Elísio, 1998-2001, V: 280-298). Deixa-nos com um aviso, muito típico de um poeta a perder a guerra de uma certa Poesia:

---

<sup>192</sup> Este o objectivo central do trabalho de *legitimação* proposto por Diogo e Silvestre: «Um dos fenómenos de maior impacto em análise foi, sem dúvida, a revalorização do vernáculo. Da gramática às letras, a revalorização do vernáculo conduziu à criação de um novo *curriculum* escolar, no qual, como afirma Guillory, o cânone vernacular andou sempre a par de uma agenda nacionalista» (Diogo e Silvestre, 1996: VIII).

«Bem néscio é nesta era  
Quem apura a saúde, o tempo, a vida  
Na Arte a mais ignorada, e mais mordida.»

(Elísio, 1998-2001, IV: 176)

## A jurisdição do gosto

O conceito de “bom gosto” começa por ser um elemento central na retórica de hierarquização cultural que opõe o Seiscentismo às Luzes. É assim que nos aparece na obra decisiva de Verney e é em grande parte à custa da tremenda polemização do *Verdadeiro Método de Estudar* que se enraíza no discurso nacional. Neste processo, a afirmação do bom gosto contribui para debilitar a argumentação essencialista que vinha definindo as questões da representação, dominadas pela ordem religiosa e pela ordem do sangue. Ao incorporar progressivamente a cultura clássica como critério de hegemonia e de distinção, a jurisdição do gosto concorre para a secularização das referências anteriores e cria condições para um enquadramento social menos restritivo, pois passa a depender de um saber passível de aprendizagem e do apelo a uma *ratio* de nova espécie, sintonizada com as Luzes e com a sociabilidade emergente. Se a isto juntarmos as atitudes de desprendimento e de apreciação que caracterizam tanto o sujeito da frágil cultura burguesa em ascensão, como a sensibilidade que N. Elias fez derivar de um processo de “curialização e romantismo aristocrático”, temos o quadro que regula a polemização do gosto no discurso letrado de Setecentos<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Elias recorre a expressões como «acessos de romantismo» e a um léxico geralmente associado ao universo experiencial da burguesia citadina para descrever a própria sociedade de corte, onde detecta atitudes de fuga e evasão similares, sobretudo na fase tardia do processo de curialização: «A nossa análise do processo de curialização, do crescimento das pressões e em particular da necessidade de autocontrolo, - corolários da formação de Estados mais vastos e mais integrados, da divisão crescente das funções e do alongamento das cadeias de interdependências – permitem-nos explicar este fenómeno. As correntes românticas de corte fazem parte das reacções psíquicas precoces aos progressos da integração estatal e da urbanização que é um dos aspectos essenciais» (cf. Elias, 1995: 185-6). Sintagmas como «correntes românticas» ou «acessos de romantismo» - próximos da *Empfindsamkeit* germânica, embora sem a componente pietista associada - são modos diversos de designar um paralelismo experiencial relacionado com a modernidade que, segundo Elias, transcende a divisão estrita entre classes, aproximando burguesia e aristocracia. Esta transversalidade constitui um dos aspectos assinaláveis do discurso de Elias que, pela Segunda Guerra, já escrevia o que se segue: «A classificação sociológica das camadas sociais que hoje vigora está muito atrasada em relação aos nossos conhecimentos empíricos e esse atraso

O conceito de bom gosto afirma-se portanto como critério de prestígio e de apreciação, com um peso decisivo na hierarquização cultural deste período. Um critério simultaneamente rigoroso e impreciso, uma vez que a normatividade clássica não encontra forma de esconder a sua arbitrariedade fundamental, deixando espaço para a polemização da escrita e para a co-existência de propostas divergentes quanto ao que seria de bom ou de mau gosto. Este facto é visível nos múltiplos pronunciamentos poetológicos que atravessam o verso neste período e é ainda visível na própria inscrição do dissenso na poesia, tanto no que diz respeito à capacidade persuasiva da norma clássica, como à sua implosão perante a evidência empírica que a cultura das Luzes convoca e legitima.

A afirmação do gosto integra sempre um gesto de selecção; num sentido lato, denuncia uma escolha que se constrói sobre uma determinada cumplicidade objectiva. Não deixa de ser significativo que o nascimento de uma tal categoria tenha coincidido com a emergência da crítica e com o reforço da cena da jurisdição que a afluência de Poéticas e de preceitos tinha tornado especialmente coerciva. É sobretudo a fronteira entre a “prescrição diferenciadora” e a evidência cúmplice do gosto que me importa assinalar na produção poética deste período. O conceito de bom gosto é um operador central da jurisdição poética na segunda metade de Setecentos, apesar de numa primeira fase produzir discriminações que ultrapassam claramente os limites estritos do verso. Com efeito, num autor como Verney, o bom gosto é toda uma estratégia de afirmação da *ratio* iluminista contra o silogismo barroco, afirmação da clareza contra a obscuridade, da utilidade contra a futilidade. O lugar de Verney neste amplo exercício de separação cultural, durante o qual o “estético” começa por aparecer subjugado, foi já referido pela escassa crítica que tem comentado com alguma demora e autonomia o conceito de bom gosto em Portugal. Num breve mas importante ensaio, Mariana Machado Santos rastreou a obra do Barbadinho para concluir que nela domina sobretudo o «bom gosto da razão», o «*fim útil* da palavra», uma espécie de sensualismo

---

deve-se em grande parte ao facto de os historiadores e os sociólogos trabalharem cada uns para seu lado» (Elias, 1995: 186).

humanista, de «*sentir que se raciocina bem*», reconhecendo na Antiguidade o bom aproveitamento das qualidades anímicas do indivíduo (cf. Santos, 1947). Este foi também o motivo fundamental para Verney praticar o anti-barroquismo de forma sistemática e arrogante, motivo ainda para Cândido Lusitano, na *Ilustração Crítica* (1760)<sup>194</sup>, nos conduzir a um esboço de “teoria” do gosto, apesar de tudo, furtada sem pudor às *Riflessioni sopra il buon gusto*, de L. Muratori<sup>195</sup>.

Gostaria contudo de insistir menos na questão da originalidade e da influência e bem mais na retórica da diferenciação que o conceito de bom gosto sustenta desde meados do século XVIII em Portugal, aspecto que se confirma tanto na escrita de teor especulativo<sup>196</sup>, como na preceptiva e na poesia deste período. Quando o próprio Francisco J. Freire declara, com algum espanto, que o bom gosto seria, por volta de 1760, «um nome que apareceu em nossos tempos e parece um nome vagabundo, sem ter pátria certa», devemos encarar esta afirmação desde logo como uma prova da sua operatividade internacional (cf. Freire, 1759, I: 9). A distinção originalmente efectuada por Gracián entre «gusto relevante» e «buen gusto», juntando-se a tradições locais, teve um efeito verdadeiramente multiplicador no espaço europeu, potenciando a construção multipolar de “teorias” sobre o gosto em França, Inglaterra, Itália e Alemanha (cf. Jacobs, 2001). Este trânsito europeu é parte da condição “vagabunda” do nome. Activase assim em diversos países um dispositivo crítico comum, que herda e transforma o

---

<sup>194</sup> *A Ilustração Crítica*, como é sabido, responde “imediatamente” à *Carta de um Filólogo de Espanha*, de L. A. Verney, e capitaliza igualmente o que constava sobre o bom gosto, algo avulsamente, no *Verdadeiro Método de Estudar* (cf. Castro, 1973: 473).

<sup>195</sup> Leia-se ainda uma síntese do estudo mais detalhado sobre a reacção anti-barroca de Verney e a influência de L. Muratori sobre Cândido Lusitano, da autoria de Aníbal Pinto de Castro: «Concordava Francisco José Freire com Verney em que, na época de ambos, não reinava o bom gosto na eloquência, tanto latina como vulgar, e que essa decadência se acentuara ao longo do século XVII [...]. A superação deste estado de decadência só podia realizar-se pela restauração do bom gosto [...]. Toda a composição eloquente nasce do exercício do engenho, coadjuvado pela fantasia; mas para que desse trabalho resultasse uma composição perfeita, era necessário que o juízo, dádiva da natureza ou conquista do estudo, controlasse e dirigisse a acção daquelas duas faculdades» (Castro, 1973: 474-477).

<sup>196</sup> Tal era já a persuasão diferenciadora do conceito, que o Padre António Soares se resolve a escrever um curioso *Discurso sobre o Bom e Verdadeiro Gosto na Filosofia*, lamentando que neste aspecto a Filosofia estivesse a perder terreno para o processo de restauração já empreendido no âmbito das Belas Letras. Na “Censura” que Manuel do Cenáculo assina, refere-se a um novo «modo depurado e preciso de filosofar», associando explicitamente o projecto e discurso (que o próprio ratifica) à «alma racional» que o atravessava (cf. Soares, 1766).



«tribunal del gusto»<sup>197</sup> anunciado por Gracián, obrigando-o a uma espécie de despossessão cortesanesca (uma forma de desfeudalização simbólica), de modo a aproximá-lo progressivamente daquelas condições sócio-culturais de apreciação que Voltaire menciona, com extrema pertinência, no artigo decisivo sobre o gosto que publica na *Encyclopédie* partilhando autoria com Montesquieu<sup>198</sup>. Segundo Voltaire, nem todas as nações seriam capazes de reunir as condições de hospitalidade devidas a viajante tão exigente com o gosto:

«Il est de vastes pays où le *goût* n'est jamais parvenu; ce sont ceux où la société ne s'est point perfectionnée, où les hommes & les femmes ne se rassemblent point, où certains arts, comme la Sculpture, la Peinture des êtres animés, sont défendus par la religion. Quand il y a peu de société, l'esprit est retréci, sa pointe s'émousse, il n'a pas de quoi se former le *goût*. Quand plusieurs Beaux - Arts manquent, les autres ont rarement de quoi se soutenir, parce que tous se tiennent par la main, & dépendent les uns des autres. C'est une des raisons pourquoi les Asiatiques n'ont jamais eu d'ouvrages bien faits presque en aucun genre, & que le *goût* n'a été le partage que de quelques peuples de l'Europe.»<sup>199</sup>

Estamos perante uma sociabilidade propiciatória e um desígnio social comum que em Portugal se definiu tardiamente, como tenho vindo a observar. Interessa notar ainda que o mesmo Voltaire associa a metáfora do gosto à expressão de um juízo de valor que em meados de Setecentos é já alvo de certo consenso mínimo entre os tais povos “eleitos” da Europa. O gosto pretende regular uma forma de apreciação que se origina no classicismo francês e que passaria por momentos de explicitação tão

---

<sup>197</sup> Sobre o gosto escreveu: «Es algo tenerlo bueno, es mucho tenerlo relevante. [...] Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza; cuya eminencia y cuya medianía deba preferirse, es pleito ante el tribunal del gusto. Aténgome a la que así imprecaba: 'Hijo, Dios te dé entendimiento del bueno'» (Gracián, 1960: 13).

<sup>198</sup> Recordemos a explicação editorial para a agregação de autorias: «Nous joindrons à cet excellent article, le fragment sur le goût, que M. le président de Montesquieu destinoit à l'Encyclopédie, comme nous l'avons dit à la fin de son éloge, tome V. de cet Ouvrage; ce fragment a été trouvé imparfait dans ses papiers: l'auteur n'a pas eu le tems d'y mettre la dernière main; mais les premières pensées des grands maîtres méritent d'être conservées à la postérité, comme les esquisses des grands peintres.» Todas as citações da enciclopédia serão efectuadas a partir da versão integral online em <http://quod.lib.umich.edu/d/did/>.

<sup>199</sup> *Goût*”, in: Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert (1751-1765), Página 7: 761. [ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/> , consultada a 28 Outubro 2007].

significativos como a obra influente de Muratori<sup>200</sup>, datada de 1708, na qual se enuncia já este papel judicativo fundador: «Noi per buon Gusto intendiamo il conoscere ed il poter giudicare ciò, che sia dissetoso, o imperfetto, o mediocre nelle Scienze e nell'Arti, per guardarsene: e ciò che sia il meglio, e il perfecto, per seguirlo a tutto potere» (Muratori, 1768, I: 113). Um estudo sistemático como o conduzido por H. Jacobs, em contexto castelhano, permite-nos observar que a amplitude semântica do bom gosto, tal como a sua afinidade com o programa de restauração cultural promovido pelas Luzes, não obstam ao desempenho de uma função jurisdicional efectiva no campo letrado ou especificamente poético (cf. Jacobs, 2001: 167-192). Esta dramatização do gosto é portanto comum em Portugal e em Espanha, manifestando-se academicamente e com particular evidência, tanto no arcadismo nacional como no programa de restauração clássica que caracterizou iniciativas como a *Academia de Buen Gusto* (1749-1751)<sup>201</sup>.

Em Portugal, a retórica “restauracionista” que acompanha o bom gosto traduz-se criticamente no léxico adoptado pela generalidade dos textos relacionados com a reforma pombalina. Referindo-se à situação dos estudos menores, incluindo a produção relativa ao perfil curricular do Colégio dos Nobres e da Aula de Comércio, num dos mais extensos estudos sobre a produção pedagógica deste período, A. Banha de Andrade corrobora a relação íntima entre o reformismo pombalino e a restauração da sintonia clássica com as «nações polidas» da Europa: «A reforma integra-se, deste modo, no neoclassicismo dos Arcades e contribuiu, sem dúvida, para melhor conhecimento dos autores mais correctos, tanto latinos como gregos, que eram apontados como modelos a imitar» (Andrade, 1981-1984, I: X). O discurso restauracionista atravessa ainda a *Oração sobre a Restauração dos Estudos das Belas-Letras em Portugal*. Apresentando-se publicamente como «Censor da Sociedade dos Arcades

---

<sup>200</sup> Além do Muratori das *Riflessioni*, os Arcades convocam outras obras do autor italiano, como é o caso de Cruz e Silva, ao dissertar sobre a poesia bucólica, apelando aos «excelentes livros» (Cruz e Silva, 2000-2003, I: 244) do tratado *Della perfetta poesia italiana*, escrito dois anos antes.

<sup>201</sup> Iniciativa próxima dos meios aristocráticos, reúne-se periodicamente ao longo de dois anos e apresenta um programa poético próximo dos princípios da Arcádia Lusitana. A academia madrilena integra contudo elementos com uma sensibilidade mais diversificada: «La presencia de Luzán (1702-1754) es indicio de su aceptación como poeta, aunque no tanto como preceptista, ya que no se cita su *Poética* [...]» (Aguilar Piñal, 1996: 60).

de Lisboa», José Caetano de Mesquita<sup>202</sup> cruza muito nitidamente a linguagem do bom gosto com a utopia político-cultural da República das Letras, sob o signo da diferenciação que acompanhou o projecto das Luzes. Não falta a este texto programático o louvor da «glória comum» da nação lusitana<sup>203</sup>, uma virtude moderna que localmente reproduz também as exigências comunitaristas necessárias ao gosto voltaireano. Mesquita fala de «luzes da civilidade», de «educação civil», e herda ainda de Verney o compromisso crítico entre a verdade, a natureza e o bom gosto. Em vez do bom gosto natural deste último, opta por cruzar «sólido gosto» com «delicado gosto» (Mesquita, 1776: 23-24). Em comum, o horror ao barbarismo e ao delírio dos «jogos de palavras sofisticadas». Daí a conversão obsessiva do mau gosto à linguagem patológica da medicina: a) Verney aconselha aos seiscentistas uma ida ao hospital; b) Garção referiu-se aos «enfermos poetas» (1957-58, I: 200); c) a *Oração* de Mesquita associa a palavra obscura a uma «enfermidade» contagiosa, identificando-a directamente com o «veneno». É portanto algo que se aproxima da fisiologia do mau gosto que Voltaire apresentava, no artigo citado, como causa de uma «maladie de l'esprit». Este devir fisiológico do gosto é importante para a sua legitimação sensorial e estética, como veremos.

Ora, a poesia deste período mantém uma relação orgânica com o processo de diferenciação cultural que acompanha a acção do bom gosto, antes mesmo de avançar com a sua subjectivação progressiva. No momento inicial, a afirmação do bom gosto decorre no regime de sujeição poetológica às regras, situação que acentua a visibilidade

---

<sup>202</sup> António A. Banha de Andrade descreveu em pormenor o papel do Pe. José Caetano de Mesquita e Quadros como professor e autor no âmbito da reforma pombalina dos estudos secundários (cf. Andrade, 1981-1984, I: 278-301).

<sup>203</sup> O bom gosto sofre um processo de esteticização mas neste período também um processo de nacionalização (veja-se a secção “O nome da literatura”, no segundo capítulo). A tónica nacional ocupará um lugar central no romantismo, mas acompanha cada passo do projecto de restauração das Letras. A retórica nacional contamina o gosto com frequência, legitimando ou deslegitimando temas e formas de escrita, mediando como terceira via o ascendente castelhano dos seiscentistas e a francofonia das Luzes, sempre com a caução dos «bons» quinhentistas: «Suponhamos porém que os Franceses não gostam destas composições: por isso não havemos nós de gostar delas? Eu não sei que dependência haja entre o nosso gosto, e o seu, que seja consequência forçosa aborrecermos nós, o que eles não amam. O contrário, o quanto é do carácter da nossa Nação esta Poesia, provam evidentemente todos os nossos Poetas do bom Século de Quinhentos, daquele século, em que ainda o péssimo gosto dos Castelhanos não tinha derramado o seu veneno em Portugal» (Cruz e Silva, 2000-03, I: 262).

da separação cultural (entre seiscentistas e Arcades ou entre o barroco e o neoclassicismo), facilitando a “marcação” de uma sociabilidade unida pelo gosto comum, um critério de distinção que labora acima do sangue. Ordenemos alguns sinais deste gosto em versão regrada, cujo trajecto de imposição normativa se confrontará cada vez mais com a resistência do presente, à medida que se aproxima o fim do século: Verney começa por reclamar um «bom poeta»; de seguida, Garção pede um «sistema de bom gosto», o seu instante ideal<sup>204</sup>; a dupla Quita e Pedegache entende que as composições teatrais dominantes «deitam a perder o bom gosto da nação»; Tolentino, por seu lado, metrifica com ansiedade a experiência pedagógica junto de jovens pouco dados ao «gosto delicado», mesmo quando confrontados com a repetição das melhores passagens de Horácio. Quando chegamos ao Filinto tardio, anuncia-se um gesto de ordenação canónica, sugerindo um *Templo do Gosto* em versão lusitana, que pudesse substituir, por exemplo, o mau gosto consagrado nas «râncidas estantes» de Mafra:

«Quando me lembro de ter entrado em Mafra,  
Num imenso salão, vestido em rosa,  
D’alto-abaixo, quiméricos delírios;  
Que apenas cá, e lá, luz um Salústio,  
Entre as trevas de sábios embelecocos  
Mais longe um Píndaro, um Virgílio, um Tasso.  
Quasi quasi corridos de se verem  
Entre bruta companhia,  
Digo entre mim: “Oh quanto a melhor uso  
O bom Gosto assentara aqui seu templo!  
Com que ânsia eu não iria requerer-lhe,  
Que mandasse primeiro os seus Meirinhos  
Fazer penhora nestes grossos fardos,  
E postos em leilão, no Pelourinho, os  
Comprassem, por dez réis de mel coado,  
As tendas, para embrulhos de alfazema,  
Por *secula* sem fim. Então lustrando,  
Com água benta da Castália pura,  
Estas polutas, râncidas estantes,  
Entraras em triunfo a tomar posse  
Da sadia morada” .» (Elísio, 1998-2001, V: 62-63)

---

<sup>204</sup> Uma idealidade bem visível nos Estatutos da Arcádia Lusitana, documento que no Cap. XIV se mostra disponível para acolher diversas tipologias textuais, desde que cada um se proponha apresentar «uma ideia clara e distinta do bom gosto» (Garção, 1957-58, II: 242).

A biblioteca metaforiza a contaminação do arquivo pelo mau gosto, mas em Filinto a persistência da norma clássica revela dificuldades cada vez mais acentuadas em conciliar o mimetismo erudito com o sujeito e a matéria da contemporaneidade. Nesta singular “Garatuja poética”, contudo, Filinto propõe nem mais nem menos do que a higienização de Mafra, substituindo os livros maus pelos livros bons. O bom gosto poderia assim recompor o arquivo, convertendo o salão de Mafra em «sadia morada». Será também no cenário da biblioteca que um bibliófilo tão ocasional como Gonçalo, no poema herói-cómico *O Desertor*, de Silva Alvarenga, observa assombrado as lombadas doentias que abundam em casa do tio Doutor:

«Mostra Gaspar vaidoso a livraria,  
Donde o tio Doutor sermões tirava.  
Mau Gosto, que à razão não dás ouvidos,  
Vem numerar as obras, que ditaste:  
Seja a última vez, e eu te asseguro  
Que não vejas fumar nos teus altares  
Do Génio Português jamais incenso.»

(Alvarenga, 2003: 123-124)

Como espaço de autoridade, a biblioteca encena nestas inscrições setecentistas (aqui em sentido duplo) o confronto maníaco entre o bom e o mau gosto. Em termos luhmannianos, poderia dizer-se que a oposição desempenha o papel do código binário em qualquer processo de diferenciação funcional. Se o sistema legal opera com base na oposição entre licitude e ilicitude, a dupla bom gosto vs. mau gosto contribui para uma primeira diferenciação do sistema literário. A sua enunciação metromaníaca denuncia uma fase constitutiva do literário, pois enquanto binarismo diferenciador, a oposição mau gosto vs. bom gosto revela já algumas das características próprias da codificação sistémica, nomeadamente quanto à ordenação totalitária do campo letrado: a escrita passa a ser olhada segundo a lógica fechada deste código particular. O verso é assim sujeito a uma categorização que apenas reconhece poesia com bom gosto ou mau gosto. A linguagem crítica deste período mostra que não há espaço para compromissos nesta

matéria: a mania das regras reforça o carácter absoluto da separação e acentua a dinâmica judicativa que define o gosto desde a origem.

O gosto surge, pois, em contexto de diferenciação relativamente ao campo heterónimo da verdade, aparecendo sintomaticamente orientado para as tarefas da apreciação e da crítica. Vejamos um caso paradigmático no espaço europeu, o já citado Batteux:

«Le Génie & le Goût ont le même objet dans les Arts. L'un le crée, l'autre en juge. [...] C'est donc au Goût qu'il appartient de faire des chefs-d'oeuvres & de donner aux ouvrages de l'Art, cet air de liberté & d'aisance qui en fait toujours le plus grand mérite. [...] Le Goût est dans les Arts ce que l'intelligence est dans les Sciences. Leurs objets sont différents à la vérité; mais leurs fonctions ont entre elles une si grande analogie, que l'une peut servir à expliquer l'autre.

Le vrai est l'objet des Sciences. Celui des Arts est le bon & le beau: deux termes qui rentrent presque dans la même signification, quand on les examine de près.

L'intelligence considère ce que les objets sont en eux-mêmes, selon leur essence, sans aucun rapport avec nous. Le Goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous.»

(Batteux, 1967: 26-27)

Batteux acolhe a retórica da diferenciação que o gosto sustenta, já não no plano geral da oposição (culturalista) entre o Seiscentismo e as Luzes, mas num campo cada vez mais próximo do âmbito estético e literário. O autor francês explica ainda o sentido contemporâneo da expressão «bom gosto natural», usado com frequência na preceptiva setecentista, informando que tal designação resulta do facto de ser a natureza a conferir ao sujeito a faculdade simultânea de conhecer e de sentir os objectos. Mas acrescenta dois aspectos para os quais gostaria de chamar a atenção. Em primeiro lugar, lembra que nas Artes o «gosto natural» sofreu um processo de sofisticação, porque a predisposição imaginosa dos seres humanos os levou a inventar mundos mais perfeitos e mais variados do que os oferecidos originalmente pela natureza. Deste modo, o gosto veio a ter um domínio mais absoluto sobre as Artes do que sobre as coisas naturais, acelerando o que poderíamos chamar a infinitização do próprio gosto:

«[I]l est arrivé que le Goût s'est établi avec une forte de prédilection dans les Arts, pour y régner avec plus d'empire & plus d'éclat. En les élevant & en les perfectionnant, il s'est élevé & perfectionné lui-même: & sans cesser d'être

naturel, il s'est trouvé beaucoup plus fin, plus délicat, & plus parfait dans les Arts, qu'il ne l'était dans la Nature même.»

(Batteux, 1967: 29)

A autoridade do gosto sobre as Artes e sobre a poesia em particular, foi o motivo fundamental para a tentação totalitária das regras, como António das Neves Pereira reconhece em contexto nacional, com alguma propriedade<sup>205</sup>. Estamos, pois, perante um momento crucial no devir subjectivo da apreciação. Por esta altura, é certo que o discurso sugere a sofisticação (moderna) do gosto, mas hesita ainda em abdicar do *telos* natural para se entregar ao «capricho» do indivíduo<sup>206</sup>. A mania das regras, a sua codificação cada vez mais artificiosa e arbitrária, assinala apesar de tudo um gesto decisivo de soberania sobre o verso, que ficará para o futuro como direito adquirido.

O segundo aspecto que emerge das observações de Batteux consiste no reconhecimento de que o prazer proporcionado pelas artes constitui uma necessidade de segunda ordem - «un second orde de besoins» - relativamente às necessidades primárias do indivíduo (Batteux, 1967: 29). Este reconhecimento é importante, porque situa o gosto e a apreciação no âmbito preciso do ócio dignificado que neste momento histórico associa de modo crescente aristocratas e burgueses, unidos na classe de gosto que o arcadismo pretendeu congregar. Este encontro de gosto, como veremos, supõe uma sociabilidade que Portugal apenas exibia de modo intermitente. Ainda assim, a poesia distingue entre o «ócio torpe» e o *otium cum dignitate*, duas formas de não-productividade que são diferenciadas em função do bom gosto e do mau gosto. Para o

---

<sup>205</sup> Referindo-se aos críticos «legisladores da literatura», António das Neves Pereira afirma que «por mais que os críticos atormentaram a sua cabeça, nunca lhes foi possível conciliar Homero com Homero», ou seja, admite que à homerização poetológica não corresponde a homerização qualificada do verso: «Inferimos que erraram e fizeram errar os seus sectários em cuidar que nas regras da arte se podia incluir tudo o que é obra do engenho e do bom gosto natural; ou que este podia ser obrigado a trabalhar por arte: inferimos que, muitas vezes, se enganaram com os modelos que tinham diante dos olhos e, por isso, encheram as artes de regras e observações falsas [...]. Finalmente, para me servir de um pensamento do autor do *Feliz Independente*, acomodando-o a esta matéria, 'a multiplicidade de autores que tem escrito e cada dia escrevem preceitos de poética prova que alguma coisa lhes falta ainda que se deseja conseguir'» (in: Almeida, 2001: 41).

<sup>206</sup> Esta hesitação é muito nítida no discurso de Batteux, numa tentativa algo desesperada de controlar a liberdade irreprimível da criatura que acabara de descrever: «Mais cette perfection n'a rien changé dans son essence. Il est toujours tel qu'il était auparavant: independant du caprice. Son object est essentiellement le bon» (Batteux, 1967: 29).

vulgo sobra apenas um «ócio estéril», como faz questão de lembrar o próprio Alphonse Lamartine, na composição que dedica a Filinto<sup>207</sup>. É justamente no âmbito da retórica do bom gosto e do mau gosto que se efectua a distinção ociosa que emana da sociabilidade letrada existente. Assim, o «ócio macilento» que o mesmo Filinto associa a um outeiro de Abadessado, surge precisamente como exemplo da poesia desqualificada (Elísio, 1998-2001, I: 330)<sup>208</sup>. Pior nos aparece o «ócio torpe», referido por Veríssimo Lusitano na *Invectiva*, criticando os poetas que espalhavam composições de mau gosto pelas ruas de Lisboa. Neste caso, estamos perante um episódio de verdadeiro desperdício ocioso, a metromania mais bastarda:

«De um novo frenesi hoje enlouquece  
Quase meia Lisboa, e vai lavrando  
O mal como em rebanho que engafece.

Alça-se cada dia um novo bando  
De Poetas, e praga tão daninha  
Anda os campos de Apolo devastando.

(...)

Pois tudo é ser poeta, e se algum mais  
Trovas faz, melhor é: Deusas do Pindo,  
Por que tantos ultrajes não vingais?  
Vede que o ócio torpe consumindo  
Vai tanto engenho claro, que pudera  
Ir bárbaros costumes destruindo.»

(Fonseca, 1785: 1 e 6)

Ao protagonizar a cena da jurisdição, o gosto regula a inclusão e a exclusão, condiciona expectativas e desejos, adquirindo assim uma dimensão social poderosa. O

---

<sup>207</sup> Recorro à tradução da Marquesa de Alorna, intitulada “Ode a um Poeta Desterrado”: «Teme invejar ao vulgo esse ócio estéril / Que stulto zela, nutre, e que idolatra; / Os Deuses dão-lhe os bens todos da terra, / Porém a lira é nossa. // Os séculos são teus, tua pátria é o mundo: / Se acabamos, tem nossa sombra altares, / Onde o Porvir prepara ao teu ingenho / Justas, imortais honras» (Alorna, 1844-51, IV: 221).

<sup>208</sup> Os poetas devastadores são parte de uma cultura comprometida com a sociabilidade de gosto duvidoso, em geral associados à metromania celebratória, típica do outeiro: «Cada um deles sem pejo e muito ufano / Mais versos num outeiro só vomita / Do que fez Tomás Pinto em todo um ano; / Este daqui o empulha, este outro grita; / Mas ele a cantilena àvante, / Pois lhe basta que um só – “bravo” – repita» (Fonseca, 1785: 1).



bom gosto actua no Setecentismo lusitano também como expressão identitária e, neste sentido, pode aproximar-se da espécie de harmonia pré-estabelecida que define tipicamente a sintonia de gosto numa determinada sociedade. A expressão do gosto começa inclusive a gerir um encontro “feliz” entre as pessoas e as coisas, aspecto que retomarei na próxima secção: a felicidade do consumo entra no território do gosto à medida que este se afasta da convenção. Por agora, a mania prescritiva integra e controla ainda a disputa pela capitalização sócio-cultural do bom gosto. Quando Filinto ficciona uma consulta régia sobre a utilidade relativa do teatro ou das touradas para o reino, conclui, em notação tipicamente palavrosa, que «bons touros» seria coisa improvável em «matéria de gosto», tal a brutalidade e o carácter sanguinário do passatempo (Elísio 1998-2001, III: 127). Insípida como é, a observação faz prova da universalização progressiva da linguagem do gosto entre a classe culta e coloca-o decisivamente no plano da transformação histórica da sensibilidade.

O ritmo desta transformação, a passagem consequente do gosto natural ao gosto prescrito e deste ao gosto subjectivado, não o esqueçamos, foi afectado pelas condições de hospitalidade referidas por Voltaire. Ora, a sociedade portuguesa foi especialmente lenta na criação do ambiente social, cultural e material adequado à aquisição e reprodução do *habitus* culto que o autor de *Le temple du goût* define como essencial para a afirmação do gosto. Estas condições de reprodutibilidade constituem inclusive um critério válido para definir a sua territorialização setecentista, que vimos já ser manifestamente eurocêntrica e francófona:

«Ce n'est qu'avec de l'habitude & des réflexions qu'il parvient à sentir tout - d'un - coup avec plaisir ce qu'il ne déméloit pas auparavant. Le *goût* se forme insensiblement dans une nation qui n'en avoit pas, parce qu'on y prend peu-à-peu l'esprit des bons artistes: on s'accoûtume à voir des tableaux avec les yeux de Lebrun, du Poussin, de Le Sueur; on entend la déclamation notée des scenes de Quinaut avec l'oreille de Lulli; & les airs, les symphonies, avec celle de Rameau. On lit les livres avec l'esprit des bons auteurs.»<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> *Goût*”, in: Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert (1751-1765), Página 7: 761. [ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/>, consultada a 28 Outubro 2007].

Dir-se-ia que mais de dois séculos antes de entrar no léxico da sociologia da arte, a *Enciclopédia* anuncia uma relação fundadora entre o gosto e um processo social de aquisição e de aprendizagem. A dificuldade nacional em acelerar a aquisição do bom gosto deve-se sobretudo às condições deficientes para este se reproduzir por via da habituação social. Como referido na secção “Do Reino Cadaveroso” (cf. segundo capítulo), um vasto conjunto de circunstâncias, relacionadas com o ritmo da conversão societária do Antigo Regime, com a persistência de hábitos corporativos e com a entropia da esfera privada, mantém o verso em regime de representação heterónoma, mais ou menos pública, frequentemente submetido à ritualidade social afim ao salão ou, num plano menos selecto, implicado nas disputas de botequim. É certo que quem domina o código clássico assume o papel de árbitro do bom gosto, mas a sua exígua base social de apoio e o peso das funções heterónomas desempenhadas pela poesia “atrasam” o trajecto de internalização da norma e o avanço decisivo da subjectivação do gosto.

Em última instância, o prolongamento do regime prescritivo certifica também as dificuldades locais em transitar para uma subjectividade mais autónoma. Não se trata obviamente de negar os sinais esporádicos de modernização do sujeito e os avanços na diferenciação do literário, que venho assinalando, mas de registar a debilidade e as condições precárias de reprodução do bom gosto. Este défice poderia descrever-se apelando a quadros conceptuais diversos, num conjunto de enunciados convergentes, cada um contribuindo para a especificação da conjuntura local, que assim apresentaria as seguintes características:

- a) Escassa presença da afectividade «nostálgica» que noutros países resultou de um processo mais acelerado de curialização e de urbanização (Elias, 1995: 204-210);
- b) Relação assimétrica entre a “corte” e a “cidade”, em prejuízo da «cultura homogénea» que Auerbach associou à sintonia de gosto entre aristocratas e burgueses (Auerbach, 2002);
- c) Debilidade da «intimidade burguesa» e das instituições que reproduzem a esfera pública literária (Habermas, 1984);

- d) Escasso «capital cultural» detido pelas classes burguesas emergentes (Guillory, 1993; Diogo, 1996);
- e) Transição lenta do modelo *virtuoso* que caracterizava o humanismo cívico renascentista para a cena dos *costumes* que define a nova polidez do trato e o «ethos social», aprendidos no comércio e no lazer (Pocock, 1995: 37-50).

Cada um destes modelos contribui para racionalizar a seu modo a historicidade do gosto na cultura portuguesa e permite compreender os obstáculos colocados à passagem do gosto natural para um gosto adquirido em contacto continuado com a arte e as letras. Apesar de a formação de uma «cultura homogénea», nascida de uma síntese histórica entre aristocratas e burgueses, se apresentar algo idealizada na narrativa crítica de Auerbach<sup>210</sup>, a sua legibilidade diz-nos algo sobre a dinâmica do gosto em Setecentos e as suas relações de classe. O gosto culto que faz derivar deste encontro entre a corte e a cidade é contíguo ao bom gosto que aqui importa, embora se apresente bem mais precoce e socialmente mais denso na Europa do Norte e do Centro. Na época de Luís XIV, Portugal não detinha um público com a composição do *parterre* parisiense<sup>211</sup>, nem produzia em escala assinalável uma atmosfera composta de

---

<sup>210</sup> Sintonia que Habermas faz questão de relativizar, ao defender a «tensão» entre a cidade e a corte. A «paridade» intelectual que se gera entre aristocratas e burgueses não esconderia a disputa pela afirmação de um gosto sobre outro: «Esta camada “burguesa” é o autêntico sustentáculo do público, que, desde o início, é um público que lê. Ela não pode mais, como à época o foram os grandes comerciantes citadinos e os burocratas inseridos na cultura aristocrática das cortes da Renascença italiana, ser incorporada como um todo na cultura aristocrática do barroco tardio. A sua posição dominante na nova esfera da sociedade burguesa leva, muito mais, a uma tensão entre “cidade” e “corte” [...]» (Habermas, 1984: 37-38). Neste âmbito, o triunfo do gosto burguês sobre os hábitos da corte resulta da eficácia das suas instituições publicitárias: «A preponderância da “cidade” é assegurada por aquelas novas instituições que, em toda a sua diversidade, assumem na Inglaterra e na França funções sociais semelhantes: os cafés em seu período áureo de 1680 a 1730, os salões no período entre a Regência e a Revolução» (Habermas, 1984: 48-49).

<sup>211</sup> Veja-se este passo decisivo: «O que esta investigação do *parterre* nos diz? Diz-nos que o *parterre* não representava o “povo”, pelo menos não no sentido em que viemos a usar a palavra, mas sim uma classe eminentemente ajustada em fundir a sua vida íntima com a da corte, em seguir a sua liderança [...]; vimos que o *parterre* era um apêndice da sociedade da corte, que *la cour et la ville* formavam uma unidade integrada. O burguês, no *parterre*, tinha apenas um sentido negativo e formal da sua própria classe [...], mas pensava em unísono com a corte e isso tornou possível a extraordinária unidade de gosto e estilo que caracterizou o grande século. Parecemos aqui estar voltando à tese de Taine segundo a qual a corte era a força verdadeiramente dominante na cultura clássica francesa. Mas, pelo que se segue, tornar-se-á claro não ser esta a nossa opinião. Antes acreditamos que o espírito dominante se desenvolveu espontaneamente de ambas as classes, não podendo ser identificado com nenhuma das duas [...] a linha divisória entre os padrões» (Auerbach, 2002: 725).

«refinamento, igualdade, calor social e sossego, de adaptação da vida interna do indivíduo à socialmente apropriada» (Auerbach, 2002: 731). Se o termo de comparação for o «*ethos* gregário e igualitário» que a cultura Georgiana sustentou na Inglaterra, congregando classes e negociações estatutárias, uma investigação de cariz sociológico e culturalista como a conduzida por M. A. Lousada mostra que em Portugal «será preciso esperar pelo fim das guerras civis (1834-51) para que se torne dominante» (Lousada, 1995: 397).

De igual modo, a cultura das «sábias regras da estética humanista» apenas com o arcadismo setecentista se cruza tardiamente com o bom senso, com o bom gosto e com a «pudicícia puramente social» que vem a definir o património cultural e sensível da modernidade. Em suma, a afirmação do bom gosto, enquanto recusa da espontaneidade vulgar e marca do prestígio da norma clássica, revela entre nós uma baixa densidade social para se poder descrever como sendo parte de uma «frente quase sólida da opinião pública cultivada»<sup>212</sup>. À distância de Paris, estando o poeta «no centro do bom gosto, e áureo luxo», sugestivamente na condição de português exilado (Elísio, 1998-2001, I: 204), torna-se ainda mais evidente que à pátria deste período lusa faltava leitura e bom gosto:

«Amor da Pátria sopra em mim despeitos  
De a ver por filhos seus pouco abonada.  
Ah! Pátria muito ingrata, e muito amada;  
Ah! que eu se em ti soubera as boas letras  
Mais versadas, mais público o bom gosto,  
Deste encargo de encomendar leitura  
Dos nossos bons autores me esquivara!»

(Elísio, 1998-2001, I: 35)

---

<sup>212</sup> Ainda segundo o ensaio decisivo de Auerbach, esta «frente sólida» resulta da generalização da cultura clássica entre a sociedade polida, num movimento crescente, desde o séc. XVI até ao séc. XVIII: «Certas noções de mitologia clássica e de história, que, no século XVI, podiam passar como aprendidas, haviam-se tornado, no século XVII, propriedade de toda a sociedade polida [...]. Isso se realizara pelas traduções e paráfrases dos mais importantes textos críticos da Antiguidade e, concomitantemente, pelas próprias obras de arte assim como pelas discussões públicas entre homens de letras e conhecedores, no curso das quais as sábias regras da estética humanista foram adaptadas às necessidades da sociedade cultivada» (Auerbach, 2002: 726).

A debilidade local da congregação singular entre aristocratas desfeudalizados e burgueses atraídos pela ociosidade aristocrata manifesta-se também na topografia descentrada do bom gosto lusitano, mesmo quando perspectivado a partir do interior das suas fronteiras. A civilidade conventual dinamizada pela Marquesa de Alorna, por exemplo, resume esta espacialização ambígua, uma vez que nos apresenta o convento de Chelas como território serôdio para acolher as «delícias da amizade» e do bom gosto:

«Tudo me alegra, toda a natureza  
É pasto dos meus doces pensamentos,  
Contigo, Young, Horácio, Márcia e Tirce  
    Habito o Elísio campo.  
Oh seres imortais! no eterno templo  
Do divino prazer mais bem s’ encontra?  
Ou quis benigno o Céu que a terra visse  
    Parte do bem supremo?

Vulgo insensato, que seu preço ignoras,  
Leva os olhos profanos a outra parte;  
Ah! não venhas turbar, não, os prazeres  
    Dos filhos da amizade.»

(Alorna, 1844-1851, I: 210)

O «vulgo» que aqui retorna lembra-nos que é classe vasta e sem gosto aprendido, portanto, alheio à sua capitalização social e cultural. Entre o gosto adquirido e o gosto natural existe uma certa reversibilidade funcional, no sentido em que ambos se afectam mutuamente (e negativamente, no caso português)<sup>213</sup>. Mas o convento de Chelas que regula o período formativo da Marquesa de Alorna simboliza sobretudo a existência aprisionada e emagrecida da sensibilidade culta e amigável, a sua submissão a um conjunto lato de constrangimentos institucionais, relacionados com as particularidades do tempo histórico português. Se Verney

---

<sup>213</sup> Cito por uma última vez o artigo “Goût”, na *Encyclopédie*, sobre esta reversibilidade: «Ainsi ce que nous pourrions dire ici, & tous les préceptes que nous pourrions donner pour former le *goût*, ne peuvent regarder que le *goût* acquis, c’est-à-dire ne peuvent regarder directement que ce *goût* acquis, quoiqu’il regarde encore indirectement le *goût* naturel: car le *goût* acquis affecte, change, augmente & diminue le *goût* naturel, comme le *goût* naturel affecte, change, augmente & diminue le *goût* acquis.» In: Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert (1751-1765), Página 7: 761. [ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/>, consultada a 28 Outubro 2007].

actuou como o grande operador crítico da diferenciação do gosto em Setecentos, conferindo-lhe uma amplitude máxima, se os Arcades ambicionaram uma exclusividade mais inclusiva<sup>214</sup>, a verdade é que o ritmo da especificação literária da expressão “bom gosto” é localmente condicionado por dificuldades ao nível da expressão e da circulação da cultura letrada. De certo modo, a convivialidade em regime conventual epitomiza, sob a forma de um paradoxo, o devir da «racionalidade individualizante» que pela segunda metade de Setecentos toma conta do espaço doméstico (cf. Madureira, 1992: 122). Os lugares do bom gosto são exíguos e a passagem do ócio aristocrata ao lazer aburguesado decorre num tempo muito dilatado e em ritmo balbuciante, feito de hábitos mais ou menos indiferenciados, entre sociabilidades formais e informais. A mania das regras, enquanto gosto prescrito, testemunha este estado duplamente intervalar das letras, a meio do trajecto para o literário e a meio do caminho para o «noroeste europeu», como referia no início desta secção.

### **O estilo sublime**

O sublime ocupa um lugar de relevo na cena da jurisdição ao longo da segunda metade de Setecentos. O conceito tende a resistir a conceptualizações prescritivas e aparece geralmente associado à subjectivação moderna, mas desempenha igualmente um papel na retórica da diferenciação que atravessa a poesia (e a poética) deste período. A sua legitimação crítica inscreve-se no próprio texto fundador, pois em Longino o sublime é apresentado, desde o primeiro capítulo, como critério decisivo para a aferição da excelência do discurso: nele «consiste a suma perfeição e excelência dos discursos» e

---

<sup>214</sup> As mutações na sociabilidade setecentista potenciam vivências transversais, mas não deixam também de refazer os modos tradicionais de diferenciação social e cultural, facto que a marca erudita e a ritualidade selecta da Arcádia Lusitana manifestam. Poderia assim dizer-se que a separação do vulgo que venho anotando incorpora igualmente um «mecanismo de diferenciação social das elites em relação às sociabilidades muito alargadas socialmente na sua base» (cf. Lousada, 1995: 396). A questão das regras contamina portanto em simultâneo as práticas escritas e as práticas sociais, ou as técnicas de sociabilidade.

apenas através dele o poeta poderia aspirar à «fama» (Oliveira, 1984: 44)<sup>215</sup>. Como é sabido, o *Tratado* de Longino funda uma poética do sublime que, após beneficiar da tradução de Boileau (1674) e do crédito simbólico da sua figura no espaço europeu, sustenta em Setecentos o cruzamento cada vez mais insistente entre cognição e emoção, sendo o conceito definitivamente apropriado pelo discurso estético emergente, com destaque para as propostas críticas de E. Burke, I. Kant e de F. Schiller<sup>216</sup>.

A definição mais aproximada que podemos colher em Longino insiste no carácter excepcional do sublime: «O verdadeiro Grande e Sublime é aquele cuja admiração nos tem por muito tempo suspenso o ânimo: sendo difícil, ou para melhor dizer, impossível o resistir-lhe, por se conservar firme e indelével na nossa memória.» (Oliveira, 1984: 56). Apesar desta definição impetuosa, em rigor indeterminada, o autor entende que o sublime poderia ser «ensinado», mediante uma série de demonstrações de cariz retórico-estilístico. No capítulo VIII, refere-se assim aos cinco lugares de que nasce o sublime, inaugurando uma tópica que ficaria como referência para quem quisesse aprender o único discurso capaz de submeter todos os discursos. A ilustração pormenorizada dos inúmeros procedimentos retóricos, contudo, abre espaço para uma versão substancial do sublime e para uma versão estilística do sublime. Apenas esta última seria propriamente ensinável, uma vez que se apresenta como uma retórica específica, passível de aprendizagem e de imitação, entretanto integrada na adequação que ao longo do tempo os três estilos da retórica clássica didactizam e divulgam em inúmeros tratados. Verney revisita justamente esta tópica, nas cartas V e VI, ao propor um plano para uma retórica moderna que integrasse o «estilo sublime», o «estilo simples» e o «estilo medíocre» (Verney, 1949-52, II: 81-102). Contudo, a *ratio* ambígua que fundamenta originalmente o sublime e o mantém no espaço liminar da percepção opera já em Verney uma distinção que se vinha acentuando desde a tradução de

---

<sup>215</sup> Recorro à tradução portuguesa de Custódio José de Oliveira, datada de 1771, um ano depois da publicação da primeira versão espanhola, de Manuel Pérez Valderrábano, intitulada *El sublime de Dionísio Longino*.

<sup>216</sup> Veja-se a abertura do ensaio clássico de George Dickie, autor de uma teoria institucional da arte: «El siglo XVIII fue el siglo del gusto, esto es, de la teoría del gusto. A comienzos del siglo, el centro de teorización sobre las experiencias del tipo que nos concierne se había trasladado de nociones objetivas de lo bello a la noción subjetiva del gusto» (Dickie, 2003: 17).

Boileau. O autor português acolhe esta explicitação contemporânea e sanciona a tradição das «três classes de estilos», mas incorpora e acentua essa diferenciação crítica entre o verdadeiro sublime e o «estilo sublime». Pelo caminho lamenta o défice de cortesia que vimos prejudicar igualmente a reprodução social do bom gosto<sup>217</sup>:

«Esta, porém, é a maior dificuldade do Estilo Sublime, e são poucos os homens que saibam abraçar uma distribuição moderada de ornamentos no discurso. A maior parte dos que escrevem são como aquelas pessoas que não têm educação de Corte. Estas, para se mostrarem bem informadas de boa eleição, carregam tanto os vestidos de ouro, e a cabeça de jóias, que, em lugar de parecerem bem ofendem a vista [...]. Pode um pensamento ter estilo sublime, e não ser pensamento sublime; e pode achar-se um pensamento sublime, com estilo simples. Explico-me. Para ser sublime o estilo, basta que eu vista um pensamento e o orne com figuras próprias, ainda que o pensamento nada tenha de sublime. Pelo contrário, chamamos simplesmente *sublime* (com os retóricos) àquela beleza e galantaria de um pensamento que agrada e eleva o leitor, ainda que seja proferida com as mais simples palavras. De sorte que o *sublime* pode-se achar em um só pensamento ou figura, etc. Importa muito entender e distinguir isto, para não ser enfadonho nas conversações e nas obras que pedem estilo humilde.»

(Verney, 1949-52, II: 86 e 94)

Esta linha argumentativa percorre um caminho em tudo idêntico ao que vinham assinalando autores como Boileau e Bernard Lamy<sup>218</sup>. Importa especialmente o facto de Verney legitimar a excepcionalidade do sublime, uma vez que o impacto nacional do *Verdadeiro Método de Estudar* contribui assim para emancipar localmente esta categoria da condição de simples tecnicidade retórico-estilística. O sublime mantém-se deste

---

<sup>217</sup> Tanto o bom gosto como o sublime são portanto entidades que exigem inscrição cultural, uma vez que a sua produção e reprodução depende de condições (sociais, políticas e culturais) de hospitalidade. Se Voltaire se referia na *Encyclopédie* a uma geografia europeia do gosto, Longino, por seu lado, termina o *Tratado* em clave construtivista, reafirmando a liberdade e uma vida sem «avareza» como condições político-culturais de sublimidade (Oliveira, 1984: 143-146).

<sup>218</sup> Nas *Réflexions critiques*, N. Boileau argumenta de modo aproximado sobre a necessidade de distinguir entre o estilo sublime e a sublimidade (cf. N. Boileau, *Oeuvres complètes*, ed. A.-Ch. Gidel, Paris, Garnier, 1873, vol. III, p. 399-421). António Salgado Júnior assinalou ainda a relação entre este posicionamento e a *Retórica* de Bernard Lamy, texto que beneficiou de uma enorme divulgação desde a sua publicação original, em 1675. A edição crítica recentemente realizada por Benoît Timmermans reconhece pelo menos 29 reedições em vida do autor e confirma a importância de Lamy na resistência à instrumentalização do sublime e às tentativas para a sua redução à tópica de um mero discurso elevado: convertido em fórmulas, para aplicação imediata, até o estilo sublime poderia ser aniquilado, especialmente «pour les personnes qui ont peu de savoir» (B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, PUF, 1998, p. 453).



modo no plano de uma afecção mais ou menos indeterminada, característica que será central nas apropriações críticas posteriores, nomeadamente quando a sua tematização se transfere do campo estrito da eloquência e passa a um âmbito mais claramente crítico e poético, aberto às «obras» que não são a prioridade de Verney. O sublime é ainda o terreno no qual podemos identificar uma deriva progressiva da *inventio* clássica para uma admissão mais franca da imaginação e do *pathos* na poesia, pois a *inventio* decorria apesar de tudo no contexto do arquivo herdado e das fórmulas aprendidas<sup>219</sup>, enquanto que o sublime tende a operar sobre a relação pluralizada entre a linguagem e a emoção.

Mais do que investir no levantamento filogenético do sublime em versão nacional, para o argumento deste capítulo importa sobretudo o modo como esta categoria se inscreve no discurso *maníaco* sobre a norma e a diferenciação que venho enunciando. Neste âmbito, o sublime participa juntamente com o bom gosto no trabalho de internalização normativa, com a vantagem de reforçar a indeterminação da linguagem crítica de modo suficientemente aberto para acolher o leque de experiências do sujeito e da sensibilidade em transformação. Recordemos: «The move toward internal segmentation permits the system to block structural correspondences with environment and paves the way for a functional differentiation of art.» (Luhmann, 2000: 181). Bloquear as correspondências externas, em sentido luhmanniano, não significa cortar em absoluto o trânsito entre o social e o poético, mas reconhecer que o contexto se manifesta com uma exterioridade mais absoluta relativamente à internalização funcional do texto, que passa a responder aos seus próprios critérios de apreciação e à sua própria linguagem crítica. Não por acaso, a nova legitimidade que a arte e a poesia buscam pode observar-se na tematização agónica do imaginário augustano de patrocínio das letras e simultaneamente no estertor do modo panegírico. Importa assim

---

<sup>219</sup> Sobre a operatividade da *inventio* e o seu mimetismo fundacional, alheio ao conceito moderno de criação, leia-se a seguinte afirmação de H. Lausberg: «A *inventio* não é compreendida como um processo de criação (como em certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio da recordação (análoga à concepção platónica do saber): os pensamentos, aptos para o discurso, já existem no subconsciente ou na semi-consciência do orador, como *copiae rerum*, e só precisam de ser despertados por uma hábil técnica mnemónica e mantidos, o mais possível, conscientes por meio de uma exercitação permanente» (Lausberg, 1993: 91). A *Retórica* de B. Lamy, acima referida, constitui precisamente uma das tentativas mais consistentes (e insistentes) de desinvestir nas fórmulas memorizáveis da *inventio*, em favor da abertura e da pluralidade da elocutio.

reconhecer a contiguidade crítica e histórica entre o êxtase da expressão sublime e as estratégias de legitimação e deslegitimação da poesia, mesmo quando o sublime é apropriado no âmbito “ensinável” de uma poética e de uma estilística, percepção dominante no arcadismo lusitano.

As sucessivas traduções do tratado de Longino durante o séc. XVIII e a multiplicação de referências em textos críticos e poéticos deste período conferem uma especial legitimidade judicativa ao termo (cf. Hartmann, 1997). Garção é dos autores que mais contribuíram para a entrada do sublime na linguagem crítica nacional, embora a sua reactivação em contexto poetológico se estenda até Filinto, autor de uma tradução “tardia” de Longino, aparentemente por desconhecimento das versões anteriores<sup>220</sup>. Garção refere-se explicitamente ao autor do *Tratado* em contextos que o pretendem creditar como voz autorizada para a apreciação da poesia: na “Oração Quarta” associa-o à plêiade de autores capazes de corrigir a pressão da «aura popular» sobre o poeta e de manter a Arcádia no trajecto do bom gosto<sup>221</sup>; na “Dissertação Segunda” integra-o com propriedade entre os especialistas em «mover paixões»<sup>222</sup>. Contudo, seria na dissertação intitulada “Qual é e em que consiste o estilo sublime?”, apresentada na Academia dos Ocultos, em 1755, que Coridon haveria de tratar com

---

<sup>220</sup> Numa curta nota prefacial à sua própria tradução do *Tratado*, intitulada “A quem ler”, Filinto confessa ter perdido a vergonha para re-traduzir (referindo-se à versão de Boileau), e confirma o desconhecimento de traduções anteriores: «Confesso que quando para meu uso a empreendi, como muitas traduções de clássicos para me formar estilos, não sabia que havia já em português, e de mão de mestre, a versão deste tratado» (Elísio, 1998-2001, XI: 265).

<sup>221</sup> «Evitemos este dissabor com o remédio da crítica; e para que haja tempo em que nem dela necessitemos, tratai de formar um sistema de bom gosto pelas mais irrefragáveis regras da Poesia e da Eloquência. Ilustrem-se os Aristóteles, os Demóstenes, os Longinos, os Horácios, os Cíceros e os Quintilianos; seja este o nosso trabalho e a nossa ocupação. Ponhamos em mais sossego as Musas» (Garção, 1957-1958, II: 190).

<sup>222</sup> «Quanto é preciso para mover as paixões, é escusado que o examine, pois julgo que qualquer de vós trará continuamente nas mãos as melhores Poéticas, as Retóricas de Aristóteles, de Longino, de Demétrio Falereu, de Cícero e de Quintiliano, além dos modernos, que excelentemente têm tratado esta matéria [...]. É certo que estas duas paixões [terror e compaixão] nascem da surpresa. Isto é a admiração que nos causa um sucesso inesperado, que quando menos o cuidamos então nos assusta e nos arrebatá. Esta é a qualidade de tudo quanto é sublime e admirável» (id.: 119-120).

alguma demora a questão do sublime (cf. Palma-Ferreira, 1982: 90 e Borralho, 1987, II: 306-323)<sup>223</sup>.

Neste texto, Garção começa por assumir o estilo sublime como um «efeito da eloquência»; no entanto, acaba por ser acometido pela ambiguidade que caracteriza o conceito, cruzando esta tópica do discurso elevado (ou «magnífico») com a aparição de um arrebatamento capaz de fazer perder o sujeito: «O estilo sublime é aquele modo de falar mais elegante e majestoso com que os poetas oradores não só dão a quem os ouve ou lê uma simples ideia do que eles pretendem narrar ou persuadir, mas como chegam a penetrar os corações dos ouvintes, a mover as paixões mais rebeldes, a arrebatam os ânimos e a pôr-nos em uma espécie de êxtase que nos transporta fora de nós mesmos.» (Garção, 1987: 306-307). A apresentação decorre nitidamente sob a influência de Boileau, autor de uma tradução que o próprio Garção reconhece andar pelo ano de 1755 «pela mão de todos» (id.: 320). É para a versão de Boileau que remete quando se dispensa de enumerar as figuras associadas ao estilo sublime. Tal como o seu antecessor, evita a associação entre sublime e uma qualquer «pompa retórica»: o sublime do discurso poderia subsistir perfeitamente através de meios simples e elementares e, porque este se aproxima de uma adequação discursiva feliz, frequentemente “ocasional” e intempestiva, Garção encara-o como testemunho do talento, mais do que como prova de uma autoria diligente e estudiosa (id.: 308). Para a sua demonstração ser mais clara, Garção antecipa Custódio José de Oliveira e começa por “nacionalizar” a ilustração do discurso sublime, sobretudo à custa da figura de Camões. Esta associação entre o sublime, o autor d’*Os Lusíadas* e os clássicos Gregos e Latinos, instala o conceito definitivamente no centro da linguagem crítica.

Ora, a poesia deste período participa com frequência neste esforço de acreditação do sublime, (a) seja versejando propriamente segundo a euforia expressiva do “estilo sublime”, aspecto que aqui deixarei para segundo plano; (b) seja reafirmando

---

<sup>223</sup> Recorro aqui à versão que Maria Luísa M. Borralho deu a conhecer num trabalho de 1987, sobre o teatro de Manuel de Figueiredo e as suas relações com a poética neo-clássica (Borralho, 1987, II: 306-323). Os estudos sobre o movimento academista, como os de Palma-Ferreira e Elze V. Matias, permitem-nos já aferir com alguma precisão a actividade da Academia dos Ocultos. O trabalho de Elze Vonk Matias inclui também uma “Bibliografia Cronológica e Anotada” (Matias, 1988: 109-115).

em anotações metapoéticas o enobrecimento sublime, confirmando-o como critério de apreciação e de diferenciação crítica. Um estudo recente, intitulado “Os Sons, ‘Pincéis Febeus’. Para uma Retórica da Música e do Sublime”, de Maria L. M. Borralho, poderia ilustrar o primeiro caso, pois explora na poesia de Bocage o *pathos* e o programa sensível que desde Longino caracteriza a experiência sublime, em articulação com o «estilo vigoroso» proposto por Demétrio (cf. Borralho, 2007: 37-46). Trata-se de um estudo detalhado e argumentado, no qual a autora privilegia os «processos de vitalização / sublimação da poesia» (id.: 37-42). A leitura que emerge destas páginas sonoras percorre todo o *sensorium* bocageano, tomado pelo lado rítmico e musical, aquém e além do *logos* racionalizado.

Mas a ocorrência do sublime integra a mania poetológica e confina com a tematização obsessiva do código na poesia setecentista. Neste âmbito, o programa do arcadismo setecentista investe sobretudo na estilística sublime, próxima da figuração exaltante de Longino, assumida como prova do talento e da proficiência em matéria de linguagem e de expressão. Em contexto pastoril, a sua jurisdição crítica pode eventualmente privilegiar a simplicidade sublime sobre o *pathos* excessivo. Para um árcade ultramarino como Cláudio Manuel da Costa, visitante da metrópole quando ela apenas «princiava a melhorar de gosto nas belas letras», a aprendizagem do comedimento pastoril desaconselhava a metafórica excessiva. Por este motivo associa o abuso das metáforas a um descuido juvenil, apresentando-o como um período «a propender para o sublime»; ele próprio o pretendeu trocar pela maturidade brasílica, feita no estilo simples dos pastores (cf. Costa, 2002: 47-48). A jurisdição clássica da Arcádia Lusitana acolheu sem restrições este sublime puro, marca de um reencontro com a «santa paz», num gosto de classe, livre de «tiranos», a que voltarei adiante:

«Salve, montes d’Arcádia, onde cantando  
As castas Musas têm tão firme asilo,  
Que em vão o Tempo para destruí-lo  
Dos anos o furor está chamando:

Salve, doces Pastores, que formando  
À virtude em sublime e puro estilo

Novos hinos, fazei que para ouvi-lo  
As águas vá detendo o Alfeu brando.»

(Cruz e Silva, 2000-2003, I: 164)

Noutros autores, os argumentos e os contextos da aparição sublime sinalizam já a disponibilidade da imaginação poética para transpor as fronteiras da mnemónica clássica. O sublime pode assim privilegiar de modo mais claro o *pathos* sobre a cognição que domina o exercício clássico da rememoração. Isto mesmo se percebe em autores como o próprio Bocage, para quem o sublime exprime não apenas uma estilística e uma retórica, mas uma gradação sensível e amorosa, como no terceto que encerra um dos sonetos que a Real Mesa Censória achou demasiado próximo do «fogo lascivo»: «Devo abafar-te, amor, paixão sublime? / Ah! Se amar como eu amo é um delito, / Lília formosa aformoseia o crime» (Bocage, 2004-2005, I: 13). Também em Anastácio da Cunha o sublime emerge como critério de autenticidade emocional: o amor verdadeiro é o amor sublime. Cito do poema “Noite sem Sono”, título duplamente apropriado: «Oh, olhos!, oh, luz lânguida e divina, / Que o mais sublime e puro amor me ensina!» (Cunha, 2001-2006, I: 140). É ainda com a linguagem do excesso que Anastácio insiste no carácter extraordinário do amor enquanto amor sublime, na mesma composição: «Amor da espécie mais sublime e pura, / Respira quanto em sua formosura / A minha Alma contempla quasi louca» (id.: 144).

O desígnio crítico faz do sublime uma ocorrência lexical com uso adjetivo frequente. Podemos encontrar nesta poesia sintagmas como «música sublime» (Garção), «sublime assunto» (Cláudio Manuel da Costa), «sublimes pinturas» e «fogo sublime» (Tolentino), «sublime varão» (Bocage), «almas sublimes» (Cruz e Silva); «sublime Camões» ou «poeta sublime» (Elísio). Na conversação erudita que mantém com Francisco José Maria de Brito, a escrita prolixa de Filinto - «Lembras-me, amigo Brito quando a pluma / Para escrever magnânimo meneio» - expõe o programa em causa: o sublime seria nem mais nem menos que o «fito nobre» de qualquer poeta com pretensões. O que aí escreve aproxima-se de uma didáctica de Longino:

«Remontar ao sublime há sido sempre  
O perpétuo lidar, o fito nobre  
Dos que as obras meditam, que os vindouros  
Desempõem com fruto e com agrado:  
E o *sublime* quer grande e nova ideia,  
Curta, e que muito senso aperte em suma.  
Que se inepto, por falta de baixela,  
Lanças em vasto desbordado vaso  
A pura activa essência concentrada,  
O concebido espírito sublime  
Na vastezza chocalha, e se derrama;  
(...)  
Sê mui parco na ensancha das palavras,  
Se ousas tocar as raias do *sublime*,  
E dos ouvidos déspota, se queres  
Tê-los cativos a teus dignos versos:  
Mas para parco ser tesouro ajunta;  
Que sem muita lição serás verboso.»

(Elísio, 1998-2001, I: 54-55)

É este poeta que Garção deseja ser quando busca palavras para celebrar a sua Marília: «Em meus sublimes versos numerosos / O dia de teus anos cantaria» (Garção, 1957-1958, I: 8). Tanto Garção como Tolentino demonstram ainda episodicamente os riscos da instrumentalização estilística do sublime, não por acaso, em situações de submissão temática. Tolentino troca a lira pobre e a medida curta que o caracterizam pelo «estro sublime» de uma ode, por obrigação de “Suas Majestades, no dia da aclamação a Rainha D. Maria I” (Tolentino, 1968: 338-342). Garção percorre idêntico caminho, ao aconselhar o soberano como tema a sublimar, perante a Assembleia da Arcádia, como se este fosse material inerte, literalmente à espera de um «revestimento de sublimidade»<sup>224</sup>. Estes episódios confirmam pelo menos a importância daquela liberdade fundacional que Longino entendia ser condição para a existência verdadeira do sublime, desde logo, uma liberdade que fosse extensível à vida toda da cidade, pois

---

<sup>224</sup> «Mas se, enfim, senhores, é indispensável que eu cumpra as obrigações deste lugar; se não é lícito subtrair-me ao cargo de falar hoje na vossa presença; se devo dizer alguma coisa que seja digna da vossa atenção, resolvo-me a ministrar-vos matéria para as vossas composições. Corra por vossa conta o revestimento de sublimidade de pensamentos, de energia de dicção e de boa economia da fábula que exige a grandeza do assunto» (Garção, 1957-1958., II: 143).

no *Tratado* a vocação eloquente da linguagem sublime pedia um poeta livre e um auditório devidamente pacificado.

O sublime é portanto uma categoria que contribui localmente para fragmentar o entendimento unificado e estável do belo, no sentido em que historicamente a beleza dependia de propriedades das coisas em si, frequentemente tomadas num sentido transcendental. A oscilação entre a norma prescrita e o gosto emergente, apesar de sujeita à velocidade e à entropia do tempo local, quando associada à entrada de conceitos concorrentes como o sublime, torna mais densa e variada a linguagem da apreciação. Recordemos, por exemplo, a cena XVI da *Assembleia ou Partida*, de Garção, no instante posterior à apresentação sucessiva da Cantata de Dido e de um soneto. A peça é já um exercício cruzado de sociabilização do gosto, uma vez que transita da cantata para a poesia e encerra nas modas e no vestuário. Nesse momento, as personagens reagem ao desfile de objectos e temas com expressões tão variadas quanto ambíguas, como «Viva!», «Bravo!», «Excelente cantata!», «A música é sublime!», «Bela, nobre!», «Belo, sublime!» (Garção, 1957-1958, II: 70-81). Sendo o gosto e a apreciação um desígnio socialmente diferenciador, esta cena demonstra antes de tudo que a sua existência prescrita vai capitalizando a indeterminação do sublime. Em contexto prescritivo, o confronto com a obra é decidido pela sua adesão apriorística a um determinado conjunto de regras. Sendo este programa hegemónico na época e decisivo para o processo de diferenciação que tenho vindo a referir, o sublime convoca uma forma de apreciação que facilita a transição do código prescrito para a percepção cada vez mais autónoma do sujeito. Mas a própria tematização do sublime tem uma relação ambígua com as regras e o decoro de inspiração aristotélica e horaciana, apresentando-se como uma porta para a sua superação, justamente quando o gosto de deixar protagonizar a ordenação do campo de experiências que a estética em breve ocupará. A descoberta de Longino servirá inclusive para acomodar todo um capital de práticas transgressivas; a integração de Shakespeare em Setecentos ocorre por via da leitura sublime.

Pelo exposto, não parece sustentável a opinião de Helena Barbas, quando afirma, a propósito do sublime, que Portugal «fica alheio e alheado a toda esta

problemática», muito menos se o arco temporal e conceptual convocado medeia entre Longino e Burke, deixando pelo meio as apropriações clássicas do sublime que a escrita testemunha, como observado<sup>225</sup>. Esta negação totalizadora distorce a realidade nacional, não porque exista um discurso *estético* autóctone, mas porque se mostra demasiado centrado no internacionalismo da teoria e nada atenta às práticas locais, através das quais se pode observar “um” discurso sobre o sublime.

### Do gosto e do apetite

Gosto, bom gosto e sublime são categorias que organizam a diferenciação da escrita, sinalizam a persuasão normativa e definem a margem para a apreciação letrada. No seu conjunto, inscrevem o verso no que foi o «século do gosto», um período intervalar que medeia entre concepções objectivas de beleza, versões mais ou menos prescritivas e depois francamente subjectivadas do gosto (cf. Dickie, 2003). Ao longo deste processo é o próprio sujeito que se modifica, antecipando formas de autonomia e de interioridade que adiante retomarei. A aparição do gosto não dispensa por esta altura o capital regrado que em Hegel desaparecerá por completo, para dar origem ao gosto subjectivo, trocando enfim a beleza transcendente pela diversidade da beleza percebida<sup>226</sup>. Este será o ponto de chegada para as negociações do gosto prescrito.

---

<sup>225</sup> O artigo de Helena Barbas trata sobretudo do sublime e do belo em contexto inglês, acrescentando o seguinte: «Não se falou aqui de Portugal, porque fica alheio e alheado a toda esta problemática - conservam-se em vigor as regras da antiguidade, mantém-se a tradição escolástica, servindo sob o inabalável pontificado de Horácio.» In: «*O Sublime e o Belo - de Longino a Edmund Burke. Uma viagem pelas inquietações dos críticos do empirismo inglês, onde se fala do gosto, das emoções, e outras coisas relacionadas com as medidas das artes*»

([http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Sublime\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Sublime_H_Barbas.pdf) [consulta a 10 de Dezembro de 2007]).

<sup>226</sup> Num passo singular, Hegel compara este movimento, na *Estética*, à democratização do casamento: «E, com efeito, quando as opiniões correntes sobre o belo e o feio, sobre o que é ou não digno de ser imitado, quando, em suma, o gosto dos homens preside à escolha dos objectos da representação, esta dispõe de todos os objectos da natureza pois nenhum deles há que não possua apreciadores. Corre entre os homens que o noivo acha sempre bela a noiva (outro tanto se não se dirá da opinião do marido sobre a mulher), mais bela do que todas as mulheres, e será porventura uma felicidade para as duas partes não existirem regras do gosto subjectivo» (Hegel, 1993: 33).



Contudo, antes de a sua versão hipostasiada entrar em cena já no âmbito de um discurso *estético*, a dramatização (e a legitimação) setecentista do gosto manifesta-se igualmente na reconfiguração dos apetites, nomeadamente no modo como as metaforizações do gosto contaminam e fazem convergir a cena da comida com a cena da escrita. As ocasiões sucedem-se também localmente: Gonzaga, Garção e Tolentino juntam diversas vezes a poesia e a comida; Cruz e Silva imagina um périplo vinícola pelo país; Filinto compara os poetas a «cozinheiros de almas» e adapta à temporalidade da mesa um verso célebre, conferindo-lhe ressonância comestível e apreciativa: «Mudam-se os tempos, mudam-se os jantares» (Elísio, 1998-2001, III: 163). Há momentos na poesia deste período nos quais a mesa é suficiente para ilustrar a movimentação contígua entre o gosto letrado e a partilha de uma sociabilidade comum: «Ia bebendo, ia lendo / E de tudo me embebedava», escreve Tolentino durante a leitura de uma carta e a degustação simultânea de um raro vinho da Madeira (Tolentino, 1968: 117).

A linguagem do gosto convoca assim o vocabulário sensorial da degustação culinária e cruza-o com o território das letras. Deste modo, o verso questiona a separação entre práticas de apreciação intelectualizadas e sensoriais, entre a escrita e a fisiologia do gosto. Voltaire referiu-se a este vínculo fundador, logo no início do artigo citado. O gosto artístico surge-nos aí já como produto de uma deslocação metafórica, bem consciente dos seus antecedentes fisiológicos - comuns a diversas tradições linguísticas (cf. *gusto*, *goût*, *Geschmack*) - revelando grande afinidade com a experiência de imersão sensorial do «gourmet»:

«On a vû dans l'article précédent en quoi consiste le *goût* au physique. Ce sens, ce don de discerner nos alimens, a produit dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime par le mot *goût*, le sentiment des beautés & des défauts dans tous les arts (...).

Il ne suffit pas pour le *goût*, de voir, de connoître la beauté d'un ouvrage; il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse, il faut démêler les différentes nuances; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement; & c'est encore une ressemblance de ce *goût* intellectuel, de ce *goût* des Arts, avec le *goût* sensuel: car si le gourmet sent &

reconnoît promptement le mélange de deux liqueurs, l'homme de *goût*, le connoisseur, verra d'un coup - d'oeil prompt le mélange de deux styles.»<sup>227</sup>

Manter esta transição fundadora no horizonte crítico permite-nos explorar em profundidade o processo histórico desta metaforização. Para começar com os líquidos, a contiguidade mais notória entre o gosto e o apetite ocorre em torno do vinho, poção que beneficia no arcadismo lusitano de um reencontro clássico com a tradição báquica. As aparições de Baco deixam de ser apenas motivo para a celebração festiva e aproximam-se claramente de eventos de apreciação, em contextos de convivalidade social ou já estritamente doméstica. Esta deriva é importante, porque marca uma diferença epocal e reconfigura a relação tradicional entre a escrita e os apetites. O carácter propiciatório do vinho havia merecido um número d'*O Anónimo*, em 1754. Na quinta edição, intitulada "Utilidades do Vinho", critica-se a hipocrisia dos que se dizem abstinentes mas comem e bebem sem restrições. Contra estes «anti-estomacários», o cronista avança com o elogio do vinho, mormente quando a bebedeira fosse «interpolada» (como a rima) e capaz de estimular a criatividade: «existem muitos homens de um engenho raro e sublime que são um bom comer e muito melhor beber, e que uma e outra intemperança socorre a ajudar muito o seu entendimento» (*O Anónimo*, 1979, p. 432)<sup>228</sup>. Num dos ditirambos mais próximos da euforia de Baco, Filinto ratifica também o conúbio entre vinho e escrita:

«Sem vinho, vão as Leis em desbarato,  
Cai em desmaio o Reino; Artes, Ciências,  
Boqueando, resvalam,  
No boqueirão do Olvido.  
Corramos, oh corramos peregrinos  
De romage a adorar Diva Botelha (... )» (Elísio, 1998-2001, III: 24)

---

<sup>227</sup> *Goût*", in: Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert (1751-1765), Página 7: 761. [ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/>, consultada a 28 Outubro 2007].

<sup>228</sup> Ainda no mesmo número, pode ler-se o seguinte: «O mesmo que digo dos que comem muito se pode afirmar também dos que bebem com demasia, porque não deixa o vinho de conduzir muitas vezes para o benefício do engenho e despertar o entendimento dos homens, talvez que em razão de algumas partes subtis e secas que neles existem, que concordam com a natureza dos espíritos, e, por esta causa, se observam com a demasia do vinho muitas alterações repetidas e prontas nos espíritos e no ânimo, as quais, muitas vezes, são excelentes» (*O Anónimo*, 1979, p. 433).

«Cordial é o vinho», acrescentará ainda Filinto, e na verdade foram múltiplos os autores que tematizaram a bebida, tanto no registo erudito da Arcádia, como em registo mais popular e satírico, como seria o caso de Tolentino. Os ditirambos de Cruz e Silva são um exemplo tomado directamente dos clássicos, embora já acomodados à convivialidade aburguesada, pois decide cantar, muito concretamente, uma visita às diversas regiões “demarcadas” do Portugal setecentista. Percebe-se que a delicadeza e a cordialidade motivam sobretudo a degustação social e fazem do êxtase báquico uma ficção rústica entre homens cultos, uma espécie de jogo erudito e distinto. A ficção da Arcádia, que na próxima secção retomarei, denuncia-se em diversos momentos, como no jogo que se segue, quando o «bom Sileno» se esforça por parecer o que os Árcades de facto não foram: apreciadores de «carrascão». Ouçamos Sileno, antes de este emborcar um «cântaro», a meio do ditirambo “Baco em Lusitânia”:

«Eu não uso beber por acepipe:  
Peramanca, Mação e Carcavelos,  
Chamusca e Lavradio são bons vinhos,  
São gratos, são belos:  
Mas para a gente um pouco delicada,  
E a opíparas mesas acostumada.  
A minha pituíta  
Me pede outro molho:  
E falando sem refolho,  
Quero vinho cascarrão,  
Que se gasta nas tavernas,  
Que a cabeça logo, logo,  
Me perturbe e mais as pernas,  
Que a língua trave-me,  
Que o esófago  
Rasque-me, morda-me, pique-me»

(Cruz e Silva, 2000-03, II: 93)

O que domina na casa dos Árcades em matéria de apetites não é portanto a rusticidade inculta das suas sublimações espirituais, mas um gosto um pouco mais «esquisito»; um gosto aprendido, porque em rigor até a dieta deve algo à aprendizagem social dos sabores. As condições ambientais e a acessibilidade dos alimentos têm um

peso considerável na constituição dos hábitos alimentares. Em assuntos relacionados com o gosto, a raridade de uma matéria pode determinar fortemente a sua valorização social e económica, cumprindo a máxima de Isidoro de Sevilha, segundo a qual tudo o que abunda seria vil. Contudo, a disponibilidade (física) dos alimentos não condiciona de modo absoluto a formação do gosto; o seu devir histórico testemunha igualmente o contributo decisivo de factores culturais, relacionados com hábito, prestígio e percepção. Comer e apreciar são instâncias frequentemente divergentes no processo de estruturação do gosto<sup>229</sup>. Na versão fortemente culturalista de Montanari, por exemplo, o cérebro concorre com a língua no processo de formação do gosto, uma vez que disputa a construção das antinomias entre o que é doce e o que é salgado, entre o que tem bom ou mau sabor:

«Il cibo non è “buono” o “cattivo” in assoluto: qualcuno ci ha insegnato a riconoscerlo come tale. L’organo del gusto non è la lingua, ma il cervello, un organo culturalmente (e perciò storicamente) determinato, attraverso il quale si imparano e si trasmettono i criteri di valutazione (...) La definizione del gusto fa parte del patrimonio culturale delle società umane.»

(Montanari, 2004: 73)

A mesa é um território de percepções e de prescrições, no sentido em que o gosto se joga também num plano social e propriamente intersubjectivo. O que o historiador da alimentação pode hoje recuperar não é tanto o gosto enquanto sensação individual, localizado na língua e no palato, mas o gosto como um conhecimento transmissível e comunicável. O gosto culinário, obviamente, assume a diferença entre a simples satisfação física proporcionada pela ingestão do alimento e a sua apreciação propriamente dita. O modo como a sociedade contemporânea pede a cada alimento o seu sabor “natural” é um dos exemplos mais evidentes deste processo. Parecendo óbvia, esta forma de distinguir os sabores resultou de um processo cultural que teve na França de Seiscentos e de Setecentos o seu epicentro (cf. Capatti e Montanari, 2005: 102).

---

<sup>229</sup> Num dos seus ensaios mais poderosos, Jean-Louis Flandrin deu conta da influência dos factores culturais e perceptivos na alimentação, mostrando como a circulação das receitas e o mimetismo social do gosto constituem mecanismos tão ou mais poderosos do que a simples acessibilidade dos alimentos (cf. Jean-Louis Flandrin, «Le goût et la nécessité: sur l’usage des graisses dans les cuisines d’Europe occidentale (XIVe-XVIIIe siècle)», in: *Annales*, 1983, Vol. 38, N° 2, pp. 369-401).

Ao longo deste período, o modelo combinatório e mesclado da cozinha romana e renascentista haveria de dar lugar a um gosto mais refinado, o qual passou sucessivamente pela reconversão do uso das especiarias, pela entrada em cena do binómio açúcar-canela, até à busca e apreciação positiva dos sabores naturais<sup>230</sup>.

M. Le Chevalier de Jaucourt manifesta na própria *Encyclopédie* este trajecto do gosto, reconhecendo na cozinha um movimento simultaneamente científico e artístico, com lugar para a experimentação dos sabores. Em vez das excentricidades gastronómicas, ao género de Trimalquião, Jaucourt aprecia sobretudo a “naturalidade” da mesa:

«Il est vrai cependant que graces aux moeurs & à la corruption générale, tous les pays riches ont des Lucullus qui concourent par leur exemple à perpétuer l'amour de la bonne chere. On s'accorde assez à défigurer de cent manieres différentes les mets que donne la nature, lesquels par ce moyen perdent leur bonne qualité, & sont, si on peut le dire, autant de poisons flateurs préparés pour détruire le tempérament, & pour abrégér le cours de la vie.

Ainsi la *cuisine* simple dans les premiers âges du monde, devenue plus composée & plus raffinée de siecle en siecle, tantôt dans un lieu, tantôt dans l'autre, est actuellement une étude, une science des plus pénibles, sur laquelle nous voyons paroître sans cesse de nouveaux traités sous les noms de *Cuisinier*

---

<sup>230</sup> O exílio permite a Filinto um contacto mais próximo com esta deriva naturalista, incluindo as suas versões mais proto-ecológicas, apoiadas nas descobertas da ciência. Para um autor famélico, nos limites da degustação burguesa, a tendência é motivo mais do que suficiente para uma ode “Ao Novo Sistema de dilatar a vida a 100 e ainda a 200 anos, comendo legumes e raízes”:

«Nunca, em tempo melhor veio a Dieta;  
Que Pepinos, Cenouras, Nabos pauta  
Para alentar a novecentos anos,  
As curtas vidas de hoje.

(...)

Eu, que à bolsa vazei o fundo stítico,  
Sou rico já d'agora. Com seis francos,  
Que me mande o bizarro Amigo Brito,  
Passo meses, e meses.

A adega me é inútil. Vendo pipas,  
Garrafas vendo. Um pote de água pura  
Me servirá de adega; e dou dous trincos,  
Para o *Champagne*, e *Beaune*.

(...)

Que tem que ver Lieu, Sileno, Ménades?  
Que tem que ver o Deus das comezanas,  
E Apolo e Musas, que seu canto estraguem  
Com Gente de Dietas?» (Elísio, 1998-2001, III: 53-54)

*François, Cuisinier royal, Cuisinier moderne, Dons de Comus, Ecole des officiers de bouche, & beaucoup d'autres qui changeant perpétuellement de méthode, prouvent assez qu'il est impossible de réduire à un ordre fixe, ce que le caprice des hommes & le dérèglement de leur goût, recherchent, inventent, imaginent, pour masquer les alimens.»*<sup>231</sup>

Aproximamo-nos de uma simplificação “aprendida”, a bem dos sabores naturais e da degustação sóbria. Pelo caminho legitima-se a própria apreciação culinária pela escrita e enquanto escrita<sup>232</sup>. Reforça-se também a afinidade entre a gastronomia e a arte, mormente quanto à forma como a degustação apetitosa anuncia e acompanha a subjectificação do gosto nas letras. Esta espécie de premonição gastronómica poderia observar-se na emergência da categoria “bom gosto” na França moderna, libertando-se assim da centralidade carnívora medieval, acrescentando-a com aromas e verduras (Menell, 1985: 129).

Regressando ao arcadismo lusitano, um dos aspectos que melhor expõe a emergência de uma degustação de nova espécie consiste na contradição performativa visível na escrita destes pastores eruditos. Por um lado, cantam os alimentos míticos do

---

<sup>231</sup> “Cuisine”, in: Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert (1751-1765), Página 4: 537 [ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/>, consultada a 28 Outubro 2007].

<sup>232</sup> Montaigne não deixará de contribuir para a tematização letrada da «ciência das goelas», como na célebre observação sobre um cozinheiro italiano, capaz de «perorar» sobre os apetites como quem avança com uma dissertação teológica. A observação surge a propósito da vaidade das palavras ou da arte «trapaceira» da retórica: «Disse eu isto por causa de um italiano com quem acabo de conversar, o qual serviu como mordomo o cardeal Caraffa até à morte deste. Pu-lo a falar das suas incumbências. Fez-me ele um discurso sobre a ciência das goelas como se estivesse a perorar acerca de uma importante questão de teologia. Enumerou-me as diferentes espécies de apetite, o que se tem em jejum e os que se têm após o segundo e terceiro pratos; os meios quer de simplesmente os satisfazer, quer de os estimular e aguçar; a política dos molhos, primeiro tratada na generalidade, depois na particularidade, discriminando as qualidades dos seus ingredientes e os seus efeitos; e as diferenças das saladas consoante a época, as que devem ser aquecidas e as que devem ser servidas frias, e a maneira de as decorar e embelezar para as tornar mais agradáveis à vista. Após o que, ele encetou o assunto da ordem dos serviços, abundando em belas e importantes considerações» (Montaigne, *Ensaïos*, Lisboa, Relógio d’Água, 1998, pp. 148-149). A depreciação da retórica em nome da «força da razão», que Verney de algum modo replica dois séculos mais tarde, identifica a arte da eloquência com os Estados doentes. A razão intoxicada só poderia ser contraditada através dos bons conselhos, significativamente, sob a alçada normalizadora de um monarca devidamente forte e educado: «Assim, parece que os governos dependentes de um monarca têm dela menos necessidade que os outros, pois a estupidez e a ductilidade que se encontram na plebe e que a tornam sujeita a ser manipulada e maneada pelas orelhas ao doce som dessa harmonia, sem que chegue a sopesar e a conhecer a verdade das coisas pela força da razão, essa ductilidade, digo, não é tão fácil de se achar num só indivíduo, sendo este mais facilmente salvaguardado dos efeitos de tal veneno por uma boa educação e por bons conselhos» (*Ensaïos*: 148).

universo pastoril e campestre (mel, frutas, leite, azeite, uvas, vinho), por outro lado, celebram os prazeres domésticos com uma mesa burguesa, tomada pelos acepipes da sociabilidade setecentista (açúcar, chá, café, ovos moles, etc.). A ementa mítica apresenta-se com o mesmo carácter obsessivo do código diferenciador, dando origem a um conjunto redundante de comestíveis e de situações de comprazimento elementar. A persuasão normativa da ementa é tal que chega ao ultramar com as propriedades do género intactas. Veja-se uma disputa amorosa entre os titulares masculinos de uma cabana e de uma choupana, num soneto de Cláudio Manuel da Costa<sup>233</sup>:

«Que mais te pode dar sua cabana,  
Que eu aqui te não tenha aparelhado?  
O leite, a fruta, o queijo, o mel dourado,  
Tudo aqui acharás nesta choupana.»

(Costa, 2002: 81)

Em sonetos e élogos, Cláudio Manuel recorre à estirpe de produtos campestres, juntando ao cabaz elementar da Arcádia as castanhas, uvas, pêras ou figos, enfim, todo o espectro da «fruta saborosa» (Costa, 2002: 55, 173 e 330). No centro da mesa rústica mantém-se sempre, como nos restantes autores da Arcádia, a dupla fundacional: o leite e o mel. Um idílio dedicado ao Conde de Lippe bastaria para Elpino ilustrar a persistência das delícias rústicas em versão metropolitana. Com maior ou menor variação, estamos perante o mesmo capital a distinguir quem domina e quem ignora a narrativa mítica, a mesma cultura letrada, alimentando as ficções de um ócio selecto, como se a casa com lareira e ponche servido a preceito fosse uma modesta «choça»:

---

<sup>233</sup> Não deixa de ser sintomático que no “Prólogo ao Leitor” a metaforização do gosto seja a forma escolhida para encerrar o pronunciamento autoral: «Contra esta obstinação não há argumento: e sendo empresa dificultosa acomodar semelhante género de iguaria ao paladar de todos (porque uns o têm muito entorpecido, e outros demasiadamente delicado) contentar-me-ei com que nestas *Obras* haja alguma coisa que te agrada, ainda que uma grande parte te desgoste» (Costa, 2002: 48). Trata-se de uma *mania* familiar, pois Filinto exprime a sua apreciação dos clássicos comparando-os ao sabor forte e persistente do chocolate: «Se dais humilde ouvido a vozes néscias / De tanto scrupuloso, que não gosta / Dos Clássicos o grosso Chocolate, / De medo que o jejum lhes não quebrante / Da língua quaresmal, que penitentes / Abraçaram, na qual morrer persistem» (Elísio, 1998-2001, I: 87).

«Vamos, Elpino, pois. Tu se quiseres  
Poderás esta noite em minha choça  
Ao fogo repousar. Ali teremos  
A fresca coalhada, os moles queijos,

Nem faltarão medronhos, e castanhas,  
Nem da conchada pinha os duros frutos,  
Com que a travessa Cloé tanto folga.»

(Cruz e Silva, 2000-2003, I: 454)

Ora, este gosto prescrito dá lugar a uma apreciação mais aberta e subjectiva quando transitamos do espaço da Arcádia para a tematização do espaço doméstico. Em casa ou em regime convivial, o poeta tende a substituir o mel e o vinho por produtos como o açúcar, o ponche, o chá, «pastéis esquisitos», além de pratos do cardápio nacional. Nestas ocasiões, o apetite parece denunciar as sublimações pastoris, pois é deveras insistente a tópica da mesa e da degustação, por vezes em versões híbridas<sup>234</sup>, cruzando a cenografia da Arcádia ou a linguagem clássica com «gulodices» mais contemporâneas, como é o caso de uma singular égloga de Filinto, dedicada à “Invenção do Açúcar”. Pastores e pastoras «aplicam bocas ávidas» a sorver o néctar espremido, mas no final é o açúcar que se afirma como «tempero essencial de gulodices» (Elísio, 1998-2001, III: 14). Elpino, por seu lado, adianta o motivo fundamental para a troca doméstica do mel pela cana processada: o açúcar seria produto «mais selecto»: «Não te esqueça o refinado, / Tenro açúcar, mais selecto / Que o mel de Hibla, que o de Himeto, / Dos Poetas tão gabado» (Cruz e Silva, 2000-03, II: 144).

---

<sup>234</sup> O hibridismo manifesta-se também em termos de adequação aos géneros. Quando um apreciador compulsivo de vinhos como Elpino experimenta introduzir «dois vindimadores» no cenário pastoril, vê-se obrigado a adiantar algumas justificações. Na tentativa de legitimar as «pessoas novas», recorre a Horácio e à tradição dos «versos Fesceninos», declarando ter experimentado um estilo que «fosse um místico de Satírico e Ditirâmico»: «Ouvi agora os versos, que cantaram / Aqui, onde o Guadiana as margens borda / De plátanos frondosos, e altas faias, / Em novo estilo dois Vindimadores; / Enquanto as doces uvas espremiam / Num cheiroso lagar tintos de mosto» (Cruz e Silva, 2000-03, I: 412-413).



Fixemo-nos nas implicações da adopção «selecta» do açúcar<sup>235</sup>. Esta deriva no gosto revela uma aprendizagem social dos sabores emergentes e denuncia comportamentos de classe. Mais do que isso, o açúcar como *habitus* integra já uma relação entre o gosto e o consumo propriamente dito. De outra forma seria aberrante a referência ao preço e ao dinheiro no discurso dos pastores. Garção refere-se ao «chá de três mil réis»<sup>236</sup> e Filinto ora teme que a falta de dinheiro para um mero carrascão atabernado o obrigue a produzir «versos aguados», ora lamenta a ausência das consolações do açúcar: «Oh volve a mim, oh volve, caro Açúcar» (Elísio, 1998-2001, III: 302). O Pe. Francisco Manuel é porventura dos espíritos mais ansiosos pelas delícias ausentes, fazendo obsessivamente depender a fortuna poética das iguarias: «Ovos moles! Versos campanudos» (id.: 43)<sup>237</sup>. Mas o que predomina nas representações da mesa não é exactamente o luxo ou a exuberância aristocrata, mas antes o conforto comedido de uma mesa burguesa, marcada por uma apreciação mais demorada e intensa e não tanto pelo desfile prolixo do festim aristocrata. Correia Garção ilustra muito exactamente a tópica modesta que caracteriza a representação desta mesa simpática, onde a conversa alterna entre letrados disponíveis para «comer sem pompa»:

«Se não te enjoas de comer sem pompa  
Em toalhas do Minho, em pobre mesa  
Onde não tine a rica porçolana,

---

<sup>235</sup> Das artes do açúcar trata também a *A arte nova curiosa para conserveiros confeitores e copeiros: e mais pessoas que se ocupam em fazer doces e conservas com frutas de várias qualidades e outras receitas particulares que pertencem à mesma arte*, Estudo e Actualização de Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, Sintra, Colares Editora, 2004 [Facsimile da ed. de Lisboa, Na Of. de José de Aquino Buloes, 1788].

<sup>236</sup> Cruz e Silva também glosou a cena do chá. Na abertura da comédia intitulada *O Falso Heroísmo*, D. Tadeu apresenta assim o chá: «Que primoroso Chá! O cheiro, o gosto / Não mentem; logo mostram, que é da Rússia. / Amigo Lisuarte, eu nestas coisas / Bem posso decidir magistralmente; / Sem jactância dizer, que não se encontra / Daqui às portas da famosa Roma, / Quem entenda melhor destas bebidas. / Não é assim?» (id.: 328).

<sup>237</sup> O verso encerra uma ode encimada por uma citação de Camões e anotada com um esclarecimento especulativo sobre as «iguarias» que a deusa Tétis teria oferecido ao Gama: «Diz um Escoliastes de Camões, explanando o sentido destes versos, que ele sabia de ciência certa, que entre os pratos, que a Deusa Tétis dera por nova e rara iguaria ao Gama, no banquete da Ilha dos Amores, vieram por sobremesa uma Pirâmide de Trouxas d'Ovos, e uma grande bacia de ouro atestada de Ovos moles» (id.: 42).

Nem cansa os olhos trémulo reflexo  
De burnida colher, de refulgente  
Britânico saleiro, caro Amigo,

Sábio, ilustre Sarmento; ou não te assusta  
O suspeito convite de um poeta  
Afeito a dura fome, a duro frio,  
Cujo humilde tugúrio Noto açouta,  
E Áfrico lhe arrepia as leves telhas,  
Hoje podés cear na Fonte Santa»

(Garção, 1957-58, I: 207)

O «humilde tugúrio» é ainda um estilema pastoril, embora predomine a partilha de comidas simples em «doce companhia», tão escassamente elaboradas como um «lombo» assado no espeto. Estão igualmente excluídos desta casa portuguesa as aves com *pedigree* cortesão e raridades piscícolas: «Nem sonho com perdizes, nem lampreias; / Com mui pouco se calam os meus desejos» (Garção, 1957-1958, I: 204). Em termos gastronómicos, este é o caminho mais directo para a depreciação da «cultura do artifício», em prol de uma «formação do gosto» que conduzirá os sabores progressivamente até a um «gosto nacional»:

«Un modello fortemente elitario ha guidato per secoli il gusto, orientando i consumi verso gli ingredienti più rari, imponendo combinazioni sofisticate di sapori. La sua crisi comincia con l'affermazione di una cucina borghese più semplice, meno creativa.»

(Capatti e Montanari, 2004: 138).

O que emerge não é portanto a exuberância da mesa aristocrata ou o corpo colectivo e ruidoso do salão, mas um compromisso com o tempo da degustação doméstica, em ambiente cada vez mais familiar e burguês<sup>238</sup>, digamos que muito exactamente situado entre a privacidade da cozinha e a convivialidade temperada da

---

<sup>238</sup> Sobre a evolução das práticas sociais mais ligadas ao ritual da alimentação veja-se o volume fundamental que acolhe os textos do colóquio de Rouen, ocorrido em 1990: *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges. Actes du Colloque de Ruen, avec la participation de Jacques Le Goff, 14-17 novembre 1990*, Org. de Martin Aurell, Olivier Dumoulin e Françoise Thelamon, Rouen, Publications de l'Université de Ruen, 1992. Veja-se igualmente o estudo de Fernand Braudel, *As Estruturas do Quotidiano. O Possível e o Impossível, Vol. 1 de Civilização Material, Economia e Capitalismo (séculos XV-XVIII)*, Lisboa, Teorema, 1992; e ainda, do mesmo autor, *Bebidas e Excitantes*, Lisboa, Teorema, 1997.

sala: «Alegres beberemos; na cozinha / Estala a seca lenha, brilha o fogo.» (Garção, 1957-58, I: 207).

Uma bebida como o chá convoca justamente a apreciação nova e simples que aqui está em causa; neste sentido, a simplicidade do chá coloca-o em simetria com a recusa da ritualidade rebuscada da textualidade seiscentista:

«O louro chá no bule fumegando  
De Mandarins e Brâmenes cercado;  
Brilhante açúcar em torrões cortado;  
O leite na caneca branquejando;

Vermelhas brasas alvo pão tostando;  
Ruiva manteiga em prato mui lavado;  
O gado feminino rebanhado.»

(Garção, 1957-1958, I: 18)

O chá e manteiga implicam a superintendência da nomeação poética sobre a insignificância da matéria nomeada: chá, manteiga e torradas obedecem às ordens do soneto. O pão «alvo», por seu lado, integra um determinado modo de consumir, enquanto versão nobilitada do pão selvagem<sup>239</sup>. A tematização recorrente do chá<sup>240</sup> pode ser ainda entendida como um gesto que consagra nas letras a fruição da mesa. Enquanto encontro do sujeito com as coisas, o consumo com “bom gosto” manifesta-se como uma sintonia psíquica e física relacionada com a satisfação de um desejo. O chá, o ponche, os convites, os serões e as ceias, convocam uma degustação com afinidades de classe e de amizade. Com Bourdieu, a sociologia do gosto capta justamente a

---

<sup>239</sup> Cf. Piero Camporesi, *O Pão Selvagem*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990. Sobre a alimentação em Portugal tal como perspectivada pelo “outro” europeu, veja-se o estudo de Carlos Veloso, intitulado *A Alimentação em Portugal no séc. XVIII nos Relatos dos Viajantes Estrangeiros* (Coimbra, Minerva, 1992). Sobre alimentação e sociabilidade, já na transição para Oitocentos, veja-se o estudo de Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, *Portugal à Mesa. Alimentação, Etiqueta e Sociabilidade. 1800-1900*, Lisboa, Hugin, 2000.

<sup>240</sup> O chá tem uma presença assinalável na Europa iluminada. Seria já do conhecimento dos ingleses aquando do casamento de Catarina de Bragança, mas a entrada da princesa portuguesa contribui decisivamente para a publicitação do chá entre os súbditos de Carlos II. Para uma revisão da entrada do chá no espaço britânico, veja-se o volume de Jason Godwin, *A Time for Tea. Travels Through China and India in Search of Tea* (New York, Alfred Knopf, 1991).

temporalidade e sociabilidade *simpática* deste gosto, com margem para as suas versões vulgares e invulgares:

«Comment changent les goûts? Est-ce qu'on peut décrire scientifiquement la logique de la transformation des goûts? [...]. Pour qu'il y ait des goûts, il faut qu'il ait des biens classés, de "bon" ou de "mauvais" goût, "distingués" ou "vulgaires", classés et du même coup classants, hiérarchisés et hiérarchisants, et des gens dotés de principes de classements, de goûts, leur permettant de repérer parmi ces biens ceux qui leur conviennent, ceux qui sont "à leur goût" [...]. On arrive ainsi à une définition provisoire: les goûts, entendus [comme l'ensemble des pratiques et des propriétés d'une personne ou d'un groupe] sont le produit d'une rencontre (d'une harmonie préétablie) entre des biens et un goût (lorsque je dis "ma maison est à mon goût", je dis que j'ai trouvé la maison convenant à mon goût), où faut faire entrer, au risque de choquer, tous les objets d'élection, d'affinité élective, comme les objets de sympathie, d'amitié ou d'amours.»

(Bourdieu, 1984: 162)

É deste gosto que tratam os sonetos domésticos de Garção, nos quais se conjuga a fisiologia do gosto, o bom gosto letrado e o consumo. Reforça-se assim a reversibilidade entre o texto e o palato que aqui se vem assinalando, porque o gosto é um marcador cultural de largo espectro. A metaforização da fisiologia do gosto e a concordância entre sentidos diversos, como assinalou Burke, permite uma descrição mais clara do que é belo ou sublime. Nas representações do apetite ocorre precisamente a concordância do homem de letras com o *homo culinarius*, unidos no prazer de um (re)encontro de gosto. Estamos nos antípodas dos apetites de Hobbes, demonizados porquanto incapazes de sustentar a harmonia social ou um Estado pacificado: «Mesmo que haja uma grande multidão, se as acções de cada um dos que a compõem forem determinadas segundo juízo individual e os apetites individuais de cada um, não se poderá esperar que ela seja capaz de dar defesa e protecção a ninguém.»<sup>241</sup> O gosto é portanto um termo que vem a sublimar os instintos e os apetites primários, traduzindo a civilidade das Luzes. Mais do que isso, o gosto agrega os apetites «vitais» e os apetites

---

<sup>241</sup> In: Thomas Hobbes, *Leviatã*, Trad. João Paulo Monteiro e Maria B. Nizza da Silva, Lisboa, IN-CM, 2002, p. 144. Hobbes propõe a delegação de poderes num indivíduo-soberano, pois não haveria paz sem sujeição absoluta dos apetites individuais, porque não acredita noutra forma de contrato social.

«voluntários» num encontro benévolo e fraterno entre seres diversos. Estamos na véspera da cidadania estética de Friedrich Schiller.

A metafórica da harmonia através do bom gosto partilhado surge mesmo em preceptistas de recorte tradicional como Cândido Lusitano. Ao referir-se às misturas entres os géneros, não nega esta possibilidade em absoluto, assumindo por comparação que certas misturas têm bom paladar: «Se estas razões não forem forçosas, tenho para mim, que do mel, e do fel se pode fazer um misto potável, gostoso ao paladar, e que em uma República política se podem congregiar os homens, e os animais, e viver entre si com boa harmonia» (Freire, 1959, II: 154)<sup>242</sup>. Também por esta razão, tanto o gosto como a sociabilidade da degustação pedem idênticas condições de hospitabilidade e idênticas condições de apreciação. Se na secção anterior vimos como as condições de hospitalidade prejudicavam a reprodução do bom gosto, também o apetite é localmente condicionado pela mesa emagrecida posta à disposição dos poetas nacionais. Este condicionamento prejudica ou boicota mesmo a cena da degustação, seja pelo défice material que por vezes se abeira de situações de fome, seja pelo défice de qualidade visível nas representações da mesa.

Constituída por produtos elementares, a abundância natural da Arcádia é uma mitificação letrada que nem sempre encontra equivalência na vida material. Nos versos de Filinto Elísio, de Nicolau Tolentino, de Bocage ou de autores menos frequentados, como António Lobo de Carvalho, entre outros, a fome e a escassez é uma evidência material que contrasta com o éden generoso dos cenários pastoris. Ora, um autor faminto não é seguramente um candidato à apreciação e ao comprazimento da mesa. Em Tolentino, a degustação decorre geralmente em clave disfórica; a comida serve propósitos vitais e nada sublimes, como matar a fome ou curar uma maleita. Quando o verso é tomado por um «estômago doente», a falta de apetite é agravada pela magra dieta, a única que o poeta pode permitir-se, sobretudo quando escreve aos maiores em tom de vitimização tácita. Veja-se um caso, «Estando o autor doente e mandando pedir algum prato à mesa aonde jantava um leigo arrábido vesgo, que nunca teve fastio»:

---

<sup>242</sup> Retomarei este passo mais adiante, na secção intitulada “O poema *monstruoso*”.

«Para emendar sem-razões  
Que faz arte e natureza,  
Vai, fugido das boticas,  
Acoutar-se à vossa mesa:

Mil vezes por outra causa  
Teve a honra de buscá-la;  
Indo então por matar a fome,  
Vai hoje por despertá-la:

Perdiz, ou branda vitela  
São deste remédio o nome;  
Da vossa esplêndida mesa  
Seja elogio uma fome.»

(Tolentino, 1968: 139).

Não devemos levar à letra a depreciação da botica, porque, conforme sucede noutras quadras, a fome é para Tolentino uma «doença interna» que pode ser curada com uma visita a casa farta e abastada. A medicação que o próprio indica para curar tal doença inclui vitela, peru ou perdizes, seja para aplacar a fome legítima, seja pelo efeito melancólico que o consumo repetido da galinha lhe provoca em contexto doméstico. O poeta chega a delegar o renascimento da escrita na renovação da dieta quotidiana, aparecendo de novo a associação entre a pena e o palato:

«Curai todos os domingos  
A minha doença interna;  
Sobre a mesa milagrosa  
Seja esta ave, uma ave eterna.

De outra que finge a poesia,  
Trocai em verdade a peta;  
E seja um negro perum  
A fénix deste poeta» (Tolentino, 1968: 135)

Em Tolentino, como se vê, um poeta feliz possui geralmente «goelas felizes»; não é portanto uma apreciação próxima de qualquer espécie de “desinteresse” afim ao estético. Esta equivalência algo primária entre felicidade e satisfação dos apetites verifica-se também em Filinto, um exilado cujo mal de saudade se estende muito

nitidamente à mesa. Numa das odes, género que trata com extrema liberalidade temática, a comida mítica é contrastada com o acesso limitado à comida de facto, pelo que o néctar dá lugar ao vinho atabernado, o faisão a um modesto marreco e a ambrósia a sopa simples (Elísio, 1998-2001, III: 177). Esta divergência entre a mesa codificada e a mesa biográfica, sendo motivada pela austeridade material, debilita a experiência autêntica da degustação, até a tornar conceptualmente insustentável. O exílio deixa assim o Pe. Nascimento em situação de penúria alimentar, incapaz de satisfazer as «férvidas vontadinhas». Neste sentido, diverge também dos clérigos-escritores de Setecentos, muito dados à mesa opípara, já pelo privilégio de classe que historicamente os associava ao regime de «gulosa fartadela» (id.: 302). Falar de consumo como encontro feliz entre o sujeito e o objecto seria aqui totalmente despropositado. A mão que Filinto leva à bolsa retorna quase sempre «amargurada», motivo para sublimar uma e outra vez a fome na abundância mitológica, ao ponto de ficcionar num idílio o Olimpo em degustação marítima, incluindo iguarias como perceves, lagostins roxos, camarões, santolas, mexilhões, amêijoas e até as ostras chegam, tardias, para que «se enfiem copos do Champanha» (id.: 87). Não é difícil imaginar aqui uma voluptuosidade simbolicamente compensadora.

António Lobo de Carvalho é porventura o poeta que melhor representa a degradação degustativa, cruzando pobreza material, comida indigente e mau gosto. A representação da mesa assume tonalidades grotescas e mistura-se com a imundice, em casas e pasto, como o Isidro, o Almeida ou o Talaveira. A série de sonetos sobre a chanfana ilustra tudo isto, oscilando entre a descrição mais ou menos objectiva, as versões de poetas concorrentes (incluindo na contenda Nicolau Tolentino). Sucedem-se descrições cada vez mais corruptas da iguaria, em pratos nunca lavados, cheiro pestilento e indigestão assegurada (Carvalho, 1852: 59). Assim se prepara a chanfana num soneto que termina entre a mesa e a sepultura:

«Comprada em asqueroso matadouro  
Sanguinosa fressura, quente e inteira,  
E cortada por gorda taberneira,  
Cujo cachaço adorna um cordão d'ouro.

Cabeças d'alhos, com vinagre e louro,  
E alguns carvões, que saltam da fogueira,  
Fervendo tudo em vasta frigideira  
Co'os indigestos fígados do touro.»

(Carvalho, 1852: 57)

Apesar de a fome e a escassez inviabilizarem um discurso sobre o consumo propriamente monetarizado, a persistência da metáfora do gosto manifesta-se mesmo em ocasiões tão disfóricas como num soneto que Bocage dedica ao consumo grotesco de umas «iscas de defunto». O ímpeto da sua escrita e a preferência declarada pela sociabilidade de botequim colocam Bocage à margem da lassidão do ritual do chá e das suas encarnações domésticas. A abertura do conhecido soneto contra o desavindo Dr. José Tomás Quintanilha aproveita inclusive o motivo do chá para parodiar a inconsequência de versistas contratados: «Esse cantor de chá, manteiga, e queijo» (Bocage, 2004-2005, I: 264). Mas será numa outra composição que o mau gosto se encontra definitivamente com a comida estragada, quando um versejador chamado M. Bernardes, tendo a mania de compor cantos fúnebres, é convenientemente retalhado em cena canibalesca. A degustação deriva aqui para a execração:

«É mentira, não foi o vil coveiro  
Quem com manha, maldade, ou tudo junto,  
Impingiu várias iscas de defunto  
A mascarrado e gírio pasteleiro.

Foi Bernardes (o Néncias) que em mau cheiro  
Enfrascando o nariz e as mãos em unto,  
Impingia também o seu presunto,  
Dalgum, com que esbarrava ainda inteiro.

Hoje atreve-se a mais: quer ver se apanha  
Este, que é dos cadáveres Herodes,  
Ao descarnado França um seco chispe.

Se lhe cais, Melizeu, na mão grifanha,  
Lá vão filhos, mulher, sonetos, odes;  
Ah pobre! Queria Deus que te não bispel!»

(Bocage, 2004-2005, I: 277)



## (Des)fazer Arcádia

A persistência da Arcádia enquanto tradição erudita, topografia mítica e demanda prescritiva constitui um capital diferenciador especialmente relevante para o argumento que vem sendo apresentado. Neste período, a musa campestre não participa apenas na saturação de preceitos e de regras: é a própria ficção pastoril que atinge o seu ponto máximo de alienação, o instante em que compensa até ao ponto de não-retorno aquilo que segundo Elias constitui fundamentalmente um aparato simbólico de descompressão, paralelo ao processo histórico de curialização, urbanização e autocontrolo instintivo<sup>243</sup>. Contudo, em Setecentos assistimos ainda à polemização da poesia bucólica, nomeadamente entre o Corvo do Mondego e Cruz e Silva, num episódio que nos mostra como a sofisticação convivial-burocrática deste último se manifesta na preferência pela domesticação da rusticidade dos pastores de Pina e Melo, próximos de um estilo aldeão que contrastava com a sensibilidade urbana dos protagonistas da Arcádia Lusitana. Deixarei obviamente para segundo plano as questões relacionadas com a identidade do género, centrando a atenção na sua instrumentalização normativa e na relação com práticas de diferenciação letrada que venho assinalando nesta primeira versão da metromania.

A poesia bucólica converte-se neste período num importante indicador cultural, uma vez que participa na dissolução do compromisso mimético-normativo herdado da tradição clássica e, no mesmo movimento, anuncia o encontro progressivo do verso com a referencialidade do presente. (Des)fazer a Arcádia supõe que a «fatalidade da curialização», a que Elias se referiu, entra por esta altura num processo histórico de reconversão e que, apesar do seu prestígio simbólico e da sua activação letrada, a ficção

---

<sup>243</sup> Elias produziu uma versão particularmente enfática e historicizada do idealismo bucólico no espaço europeu, coincidindo no ímpeto escapista e na lógica *compensadora* da ficção pastoril: «Foi sobretudo este aspecto do isolamento entre a corte e o campo, a disparidade entre a complexidade e a diferenciação relativa da vida da corte e a simplicidade relativa da vida do campo que inspirou aos cortesãos a nostalgia do campo, da vida natural, que os levou a idealizar uma vida rural que, precisamente porque era uma visão onírica, estava muitas vezes sintonizada com o desprezo pela nobreza rural e pela vida no campo tal como era vivida na vida real» (Elias, 1995: 205).

dos pastores deixa progressivamente de ser capaz de protagonizar o controlo e a expressão da afectividade moderna (cf. Elias, 1995: 198). Em meados de Setecentos, a alteração das modalidades de experiência e a depreciação progressiva das narrativas transcendentais sugerem novas formas de individualização, menos estáveis e mais subjectivadas do que o compromisso com os *topoi* do bucolismo. No instante em que a internacionalização da Arcádia passa a responder à descompressão em causa, inclusive no espaço ultramarino, o presente irrompe para deslegitimar o idealismo da representação pastoril. Boa parte da hermenêutica nacionalista aplicada ao arcadismo ultramarino tem passado justamente pela sua temporalização, em busca de um sentido de localidade que por vezes exige à ficção pastoril uma identidade territorial que ela não estava em condições *modais*<sup>244</sup> de oferecer, pelo menos sem se despedir por completo da emblematização do real e da persistência da sua tópica cerrada.

Esta despedida constitui um processo ambíguo e descontinuado, pois antes de dispensar os pastores, a cultura letrada de Setecentos precisa de capitalizar a sua simbólica diferenciadora; por isso internaliza o debate em torno daquilo a que Pina e Melo chama «lei da bucólica» (Pina e Melo, 2005: 210). Deste modo, a tradição é alvo de uma derradeira apropriação, divergindo e arrefecendo o Éden quinhentista, demasiado próximo da analogia com metafísica cristã. A Arcádia setecentista sofre uma muito mais visível secularização, justamente porque se acentua de modo inédito o carácter urbano que desde o início definiu o seu *ethos* escapista. Na “Dissertação sobre o estilo das Éclogas”, recitada perante a Arcádia em 1757, Elpino revisita esta arqui-narrativa civilizacional, segundo a qual toda a Poesia é filha da cidade:

«Enfadados os homens de viver na solidão dos bosques, e entre a aspereza das serras, começaram a unir-se entre si, e a formar Povoações, onde com a comunicação fizessem mais suaves as suas fadigas [...]. Estabelecida por este modo a Poesia nas Cidades, começou esta, que não é mais que uma imitação da Natureza, a dividir-se em duas espécies: uma, que tinha por objecto o imitar a vida do Campo, a que por isso se deu o nome de Poesia Pastoril; e outra, que se reduzia a tratar as acções, usos, e costumes dos Cidadãos, a que

---

<sup>244</sup> Sobre a inscrição genológica e modal da tradição bucólica, veja-se o estudo referido de Rita Marnoto (Marnoto, 1995: 15-25), a edição de Bryan Loughrey (*The Pastoral Mode*, London, Macmillan, 1984) e ainda a monografia de José A. Cardoso Bernardes (Bernardes, 1988).

para distinção podemos chamar Poesia Urbana. Teve, e mereceu tanta aceitação esta primeira espécie de Poesia, talvez por ser um retrato daqueles primeiros Séculos, a que por suas delícias, e inocência chamaram de Ouro, que os maiores homens de todas as Nações se empenharam em cultivá-la.»

(Cruz e Silva, 2000-03, II: 238)

Esta narrativa recolhe uma argumentação que o próprio Elpino reconhece em autores próximos, como Muratori e Fontanelle, mas para o âmbito deste trabalho importa sobretudo a coincidência crítica entre vários factores. Por um lado, a adesão dos «maiores homens» à poesia pastoril confere ao género um capital prestigiado assinalável; por outro lado, trata-se de um género que se origina fundamentalmente em ambiente urbano. A poesia pastoril constitui por isso uma etapa decisiva na transformação da afectividade do sujeito moderno. A transformação em causa inclui tanto a sociedade de corte, como a nobreza de toga a que maioritariamente pertencem os fundadores da Arcádia Lusitana. Vimos já que nos termos de Elias é a experiência do sujeito que sobredetermina a sua percepção e a sua estruturação afectiva, não tanto a pertença a uma classe ou grupo social

A polemização da «lei bucólica» que mobiliza a “Dissertação” de António Dinis revela a sintonia do género com a cultura erudita, contra a tentação vulgarizadora de Pina e Melo, cuja *Arte Poética* abria a porta a toda a sorte de «grosserias». Deste modo, o designado «patrono» do estilo rústico confundia o carácter dos pastores autênticos com o carácter dos pastores idealizados, que os Arcades preferiram tomar como personagens de uma ficção imune à referencialidade suja e à linguagem grosseira dos pastores de verdade. O que escapa ao Corvo do Mondego na sua defesa rústica é justamente o pacto urbano e polido que definia tanto os pastores, como a situação do poeta da Arcádia Lusitana. No seu entender, ambos estariam erradamente unidos no «mesmo estilo» das cidades. A razão para a discordância que se segue deve-se, pois, à sua recusa em aceitar as condições do decoro mimético afim à escola de Fontanelle:

«Que seja o mesmo estilo das aldeias  
Onde se ocultem próvidas ideias,  
Pretendem muitos, e eu também sobrescrevo  
Esta mesma opinião, pois palavra

Seguir deve o carácter da pessoa;  
E de outra sorte o *drama* verosímil  
Nunca pode ficar: em Garcilaso  
Em Camões, em Virgílio, não se observa  
Esta lei da *bucólica*; conserva  
A musa na campina o mesmo estilo  
Que se acha na cidade; não me obriga  
Este exemplo a fazer que eu prossiga  
Estes termos polidos nos pastores.»

(Pina e Melo, 2005: 210).

Contra a vontade de Pina e Melo, o arcadismo permaneceria sobretudo como um projecto polido, de pastores polidos e para gente polida, na metrópole ou em missão ultramarina. O bom gosto não incluía plebeísmos como aquele notável verso, no qual o pastor Nuno acusa um parceiro de «ressonar como um porco»<sup>245</sup>. Toda a “Dissertação” investe na acreditação culta dos «pastores eruditos», no privilégio de uma «imitação sábia», no seu contributo positivo para a formação do bom gosto na República das Letras, segundo as melhores leis do Parnaso. E como se a preceptiva não bastasse para a defesa da polidez, na égloga décima reencontramos o verso em versão redundante, de novo a mania das «doutas regras», consciente de que as «pastoris contendas» necessitariam ainda do aviso de uma voz regrada, como a de Tirse:

«Vejo que em vão os tempos vão correndo,  
Que as selvas estão cheias de ignorância,  
Cheias de orgulho, cheias de soberba:  
De que serve o cantar, se já não vivem  
Aqueles bons Pastores, que entendiam  
Do canto as regras, e que as ensinaram  
Aos Pastores do Ménalo, os que imitas,  
E mil vezes excedes, suspendendo.»

(Cruz e Silva, 2000-03, I: 332)

---

<sup>245</sup> Na réplica virulenta de Elpino ao «patrono» estilo rústico pode ler-se: «Contemplem, Senhores, a graciosidade daquele *estás aburrido*, o polido daquele termo *Par Deus*, aquela agradável imagem de *estar de borco*, a elegância daquela comparação a *ressonar como um porco*, e verão que tudo são (como se costuma dizer) pinceladas de Mestre» (Cruz e Silva, 2000-03: 245).

O fingimento bucólico, a sua tópica, a sua insistência normativa, inscrevem-se assim no processo de diferenciação sistémica do literário. Por mais frágil que tenha sido a vida institucional da Arcádia Lusitana, como referido, o seu desígnio distintivo não se esgota no fingimento dos pastores, antes se prolonga nas várias facetas que definem o encontro entre a cultura clássica, a cultura letrada de Setecentos e a promoção de uma cultura vernacular que localmente acelera e legitima a passagem das letras à literatura. A mania poetológica em causa neste capítulo e a sua relação com o associativismo arcádico constitui um momento neste trajecto. Numa das suas notáveis instituições, o crítico e historiador da literatura Antonio Candido escrevia no prefácio à segunda edição da *Formação da Literatura Brasileira* que o arcadismo ultramarino havia contribuído efectivamente para que a «literatura funcionasse no Brasil» (Candido, 2006: 19). Ora, o gosto prescrito que o arcadismo lusitano promove não só contribui para a literatura funcionar nos termos exactos de Candido - no âmbito de um território bárbaro a que faltava a tradição de uma «poesia civilizada» -, como aproxima o internacionalismo *letrado* do internacionalismo *literário* emergente, tanto no Brasil como em Portugal.

A importância desta aproximação extravasa a linguagem da identidade e do território que, ao longo de Oitocentos, orienta a literatura romântica das nações. Localidade e pitoresco são regimes de semantização territorial algo alheios à tópica clássica e ao gosto prescrito. Num ensaio conhecido, Raymond Williams mostrou como a representação pastoril fez desaparecer o trabalho do mundo rural, mais tarde convertido em pitoresco e paisagem, através de um exercício contínuo de esquecimento e separação<sup>246</sup>. O poeta-pastor que goza um ócio dignificado nas sessões da Arcádia Lusitana reprime também os trabalhos agrícolas: por agora, as *Bucólicas* dominam sobre as *Geórgicas*. Ao contrário de versejadores mais inclusivos e atentos ao presente, alguns deles contemporâneos, como a seguir se verá, a mimese bucólica dificulta o processo de temporalização dos costumes e a emergência do sentido da localidade. O código

---

<sup>246</sup> Williams é taxativo ao descrever esta diferença perceptiva: «A working country is hardly ever a landscape. The very idea of landscape implies separation and observation» (Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford, OUP, 1973, p. 120).

pastoril sobredetermina os modos de descrição e de observação, porque é parte decisiva do aparato da representação clássica<sup>247</sup>.

Ao depurar os factos brutos do real, a força da prescrição que o arcadismo mantém origina casos verdadeiramente notáveis de discriminação mimética, no sentido em que o olhar clássico transporta consigo categorias “naturais” que filtram de facto o visível e o empírico, por mais evidente que este seja. A crítica romântica e pós-romântica haveria de lamentar uma e outra vez esta cegueira dos pastores em relação à localidade dos ambientes. A natureza predeterminada e a conseqüente falsificação dos costumes não deixava margem para a aparição de um qualquer *Volksgeist*, até porque o decoro clássico se mostra escassamente disponível para negociar com o vulgo. O «povo» de Garrett estava ainda para se manifestar, pelo menos enquanto operador discursivo. É sintomático que Garrett tenha inaugurado o registo crítico deste «fatal erro», expressão que usa para descrever o tremendo esquecimento do pitoresco na *Marília de Dirceu*, de Tomás António Gonzaga:

«Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro, se essa amável, se essa ingénua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, [...] ela se entretivesse em tecer para seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com a sua natural graça o ingénuo pincel de Gonzaga!»

(Garrett, 1904, II: 357)

Ora, Gonzaga não podia de facto *ver* estas cenas naturais, razão para Garrett destacar a superioridade «verdadeiramente nacional» do poema épico *Uraguay*, de Basílio da Gama. O que está em causa é a incapacidade de a geração romântica

---

<sup>247</sup> V. M. Aguiar e Silva sintetiza assim a representação clássica da Natureza: «Na estética clássica, com efeito, a noção de natureza não se identifica com o mundo exterior: confunde-se com o *ethos*, o *pathos* e a *praxis* que Aristóteles considera como objectos da mimese [...]» (Aguiar e Silva, 1962: 101-102).

perspectivar a historicidade do seu próprio olhar. Por isso é decisivo assinalar a lógica do próprio processo de diferenciação setecentista e não indexar demasiado a produção poética da Arcádia a factores externos, nomeadamente ao patrocínio pombalino, por mais que este enquadramento institucional aparente dominar a produção poética deste período e determinar a prescrição da escrita<sup>248</sup>.

Como referido, a tematização da regra bucólica constitui uma das operações de diferenciação letrada no âmbito do arcadismo. A consciência que os poetas revelam quanto à natureza contratualizada do pacto com a mimese pastoril mostra justamente o seu propósito operativo e a sua inscrição *metromaníaca*: os pastores praticam um jogo culto. No entanto, a capitalização in-vulgar da ficção bucólica é uma opção que nem todos adoptam de igual modo, seja por razões atinentes ao gosto, seja pelo desgaste da ontologia pastoril. Podemos assim dividir o espectro poético entre (a) os que assumem positivamente a sua função de refúgio sensível, (b) os que forçam diversamente a sua aproximação à paisagem local e (c) os que, apesar de se identificarem com a dicção clássica e o seu corpo normativo, desinvestem especificamente nesta proposta utópica, em prol da referencialidade presente, como sucede notoriamente nos casos de Correia Garção e de Nicolau Tolentino, autores que manifestam uma preferência clara pela Poesia Urbana.

A viabilidade da mimese bucólica acentua a sua crise e as suas limitações diferenciadoras quando autores como Tolentino lhe reconhecem prestígio simbólico, mas já não capacidade para negociar a subjectividade emergente. À medida que nos aproximamos do final do século, a própria poesia contribui já para depreciar o código e a «fama» invulgar da musa campestre, vulgarizando-a de facto:

«Éclogas também dão fama;  
Fala em surrão, e em curral;  
E do vulgo os olhos chama  
Nas paredes do Arsenal,  
Cheia de aplauso e de lama;

---

<sup>248</sup> A relação entre Pombalismo e arcadismo será retomada no próximo capítulo, na secção “Sob Augusto, em paz perpétua”, com uma referência especial à sua absolutização crítica num estudo recente de Ivan Teixeira (cf. Teixeira, 1999).

De galegos rodeada  
Aos aristarcos escapa;  
Té que das tendas chamada  
Sejas protectora capa  
De manteiga e marmelada.» (Tolentino, 1994: 62-63)

Dir-se-ia que este «povo vil» acusa o déficit polido na cidade de Lisboa, confirmando de novo as dificuldades locais na reprodução do bom gosto. No entanto, para o final do século, é o arcadismo como um todo que entra num modo de «escuridade», à medida que se reduz a esteriótipo, como testemunham os versos de Tolentino, em clave satírica. A «locução», as «leis» e a «fábula» que nos aparecem n' *O Bilhar* sinalizam a entropia progressiva do código e do sentido. Os pastores sobrevivem nesta cena de rua como que por mera inércia erudita, cada vez mais insignificante, no contexto de uma metromania pública e indiferenciada:

«Falou, por *imitar* musa campestre,  
Em surrão e cajado muitas vezes;  
Era um flegelo, este tirano mestre,  
Dos ouvidos e faces dos fregueses;  
Todos os versos leu da estátua equestre,  
E todos os famosos entremezes  
Que no Arsenal ao vago caminhante  
Se vendem a cavalo num barbante.  
(...)  
“Co’as sonoras palavras *Pindo*, e *Plectro*,  
Ponho em meus versos locução divina;  
E sei, para cumprir as leis do metro,  
Quanto a história das fábulas ensina;  
Sei que dos céus tem Júpiter o ceptro,  
Que nos infernos reina Proserpina;  
À madrugada sempre chamo Aurora,  
Sempre chamo a um jasmim mimo de Flora.»

(Tolentino, 1994: 232 e 237)

Em rigor, a Arcádia mítica vive desde a sua refundação setecentista numa situação histórica de permanente delegação expressiva e ansiedade normativa. Logo em Garçon e Cruz e Silva o devir esteriótipado da tópica arcádica corre a par da reafirmação positiva do pastor culto. A erudição dos pastores acentua o seu



compromisso com a urbanidade fundadora, mas há composições que abusam da tópica bucólica, nomeadamente quando usam a *auctoritas* dos pastores para testemunhar o ascendente da cidade. Tal é visível, por exemplo, quando uma écloga é utilizada para apresentar os pastores em missão pós-terramoto, num tributo à reconstrução pombalina: «Por ir a ver montes arruinados, / À que chamam Cidade de Lisboa, / Um dia me ausentei dos nossos prados» (Quita, 1999, I: 88). Um idílio dedicado ao Conde de Schaumbourg Lippe<sup>249</sup> constitui outro exemplo deste tipo de interferência, ao inverter a relação campo-cidade. Os pastores sobem agora ao palco para representarem o triunfo sensível da cidade sobre o campo: a simbólica compensatória do escapismo bucólico é assim cada vez mais contraditada pela referência. O texto, ocasional, agradece uma medalha recebida em troca de uma Ode Pindárica, celebrando os feitos deste «herói famoso»<sup>250</sup>. O diálogo entre ambos os Pastores tem portanto de acolher um objecto alheio à simplicidade do campo, razão para o estranhamento inicial de Filondas. A pergunta que lhe é nitidamente encomendada por tais circunstâncias abre um diálogo que ao longo da composição mais não faz do que boicotar a pragmática do idílio. Os pastores admiram o brilho dourado da medalha, revelam um discurso monetarista, admiram-se perante o recorte e Filondas disserta rusticamente sobre a esperteza da cidade, nos seguintes termos:

---

<sup>249</sup> O Conde Schaumbourg Lippe (1724-1777) foi nomeado por Pombal marechal-general do exército português, com a missão de reorganizar as forças locais perante a ameaça franco-espanhola. Ficou célebre a sua astúcia militar no conflito de 1762, bem como o espírito de liderança posto na reforma sistemática do aparelho de defesa lusitano, o qual se traduziu em publicações tão importantes para a regulação da vida castrense como o *Regulamento para o exercício, e disciplina dos regimentos de cavalaria dos exércitos de Sua Majestade Fidelíssima* (Lisboa, Secretaria de Estado, 1764) ou as *Instruções gerais relativas a várias partes essenciais do serviço diário para o exército de S. Majestade Fidelíssima* (Lisboa, Oficina de João António da Silva, 1782).

<sup>250</sup> A Ode IV, dedicada ao “Conde Reinante de Schauenbourg Lippe [sic], Marechal-General dos Exércitos Portugueses”, faz parte de uma longa série que o autor compôs, recuperando a tradição clássica do encómio. O texto em nada excede a convenção e abre com a habitual tópica da modéstia do poeta perante herói tão excessivo: «Eu não sei, temperando as várias cores, / Dar vida c’o pincel a herói famoso, / Ou com subtis labores / Em bronze erguer-lhe o vulto majestosos» (Cruz e Silva, 2000-03, III: 73-77). A medalha ofertada por Lippe é também referida em contexto epigramático, agradecendo de novo a um homem «Honrando liberal a Poesia» (id., I: 234).

«Que não pode,  
Elpino, da Cidade a esperta gente!  
Ela até faz falar metais, e pedras.  
É verdade que nós também cortamos  
Das árvores nos troncos, e nas penhas  
De Sílvio, ou de Dorinda os caros nomes.  
Mas quão diferentes são nossos labores  
Dos que ela tecer sabe! além da graça,  
E do tom brando, e grave das palavras,  
Que proferir nós outros não podemos;  
Ela de mão em mão, e de ano em ano  
Aos nossos netos fielmente envia  
Com seus nomes o gesto, e a figura  
Dos Cidadãos, que eternizar pretende:  
Enquanto nossas rústicas memórias  
Facilmente por terra lança, e prostra  
Robusta mão, ou bravo pé de vento;  
Ou pó subtil, e tenro musgo apaga.»

(Cruz e Silva, 2000-03, I: 452)

O pastor não se limita portanto a elogiar o brilho da cidade; assinala a sua superioridade mnemónica, tendo em conta a durabilidade incomparável dos materiais citadinos em relação aos suportes vitais da expressão campestre. O campo já não simula sequer o trato urbano, pois apresenta-se igualmente expropriado de «tom brando» e de cidadania. Os amores de Sílvios e Dorindas não satisfazem completamente o desejo de «Quem tem mais arte, mais tempo, e mais estudo» (id.: 454).

Não deixa de ser sintomático que a figura central na *Arcádia Lusitana* tenha passado ao lado desta tradição escrita. Contrariamente aos pastores-residentes, a poesia de Garção não chegou propriamente a frequentar o catálogo bucólico, nem sequer para nele registar a implosão do seu aparato mimético. A sua obra revela um diálogo intenso com a tradição prescrita e podemos efectivamente detectar nele um cânone selecto, contudo a dicção bucólica não participa no «gosto simples» que o seu verso antecipa. A sensibilidade e a cenografia quotidiana inscrevem-se antes na ordem da percepção burguesa que emerge, potenciando a temporalização da experiência e a visualidade que define o novo território perceptivo (cf. Lowe, 1982: 15). A *Arcádia* é para Garção sobretudo um projecto associativo ao serviço do bom gosto e da hierarquização poética,

não tanto um arquétipo ficcional que lhe faculte um encontro positivo e subjectivado com os pastores e com o gado. Esta terá sido a razão fundamental para a reserva que o Grupo da Ribeira das Naus manifestou relativamente aos poetas do “Arcadão”<sup>251</sup>.

A ficção pastoril joga-se em Garção apenas no espaço de uma sociabilidade distinta. É o que sucede quando convida o Pe. Delfim para um serão doméstico, como quem propõe um encontro em «choça» pastoril. Para além deste tipo de ritualidade familiar ou associativa, apenas sobra a crítica à linguagem envelhecida e ao devir estereotipado da tópica pastoril. O que se segue reduz o poema bucólico a mera fórmula, entretanto desfeita por um tempo irremediável de vulgarização e banalização. A crítica antecipa um gesto que Garrett haveria de celebrar, quase um século depois. No lugar do receituário para a escrita de melodramas que encontramos nas *Viagens*, a sátira que Garção dedica ao Conde de S. Lourenço lamenta agora a transformação da ontologia arquetípica dos pastores em comércio público de «bagatelas»:

«Os nobres Portugueses, Cristãos velhos,  
Acaso são Gentios, como foram  
Píndaro, Homero, Sófocles, Virgílio,  
Para inventarem cousas inauditas  
Fábulas novas? Bastam as pinturas  
De quatro bagatelas: uma fonte,  
Um bosque, um rio, um campo, um arvoredado,  
Um rebanho de cabras, dous pastores  
Com cajado e surrão; uma pastora,  
Que se está vendo n’água: há melhor cousa?  
Quem pode fazer mais? Que nos importa  
Que o verso seja frouxo ou deslocado,  
Sem gramática a frase, sem pureza,  
E sem graça a dicção; ou enfim tudo

---

<sup>251</sup> O desencontro entre ambas as facções não afectava portanto a partilha decisiva do mesmo código normativo que orientava a mania poetológica dos seus elementos. Cito a partir de uma síntese histórica recente: «O Grupo da Ribeira das Naus, [...] assumia, pois, a rivalidade ou a dissidência não porque não pugnassem também pela imitação dos clássicos, pela defesa dos nossos escritores quinhentistas e consequentemente valorização do idioma pátrio, não porque não incitasse à veneração de Camões e do seu poema épico, mas sobretudo porque reputava de ridículas as convenções pastoris que os frequentadores do Monte Ménalo se esforçavam por perpetuar» (Pontes, 2002: 320). Numa síntese histórico-filológica sobre o bucolismo setecentista português, M. H. Rocha Pereira destacou também a excepcionalidade de Garção, alheio ao universo de «encanto convencional» e «simplicidade patriarcal» vulgarizado entre os pastores da Arcádia (Pereira, 2003: 74-90).

Sem conexão, sem ordem, sem juízo?  
O caso está em que lembrem as pedrinhas  
Lá no fundo do rio, sem que esqueça  
A gaita do pastor, nem os abraços  
Da simples pastorinha, e que as palavras  
Sejam humildes, velhas, e caducas,  
Sequer de quando em quando. Ah Senhor Conde!  
Se isto é ser poeta, bom poeta  
Eu o prometo ser em pouco tempo.»

(Garção, 1957-58, I: 231)

A exaustão do universo pastoril será repetidamente confirmada nas décadas seguintes. Em autores como Nicolau Tolentino, embora a nostalgia do campo perdido faça aparições episódicas, o verso não troca a autenticidade dos costumes urbanos pela intemporalização dos costumes da Arcádia. N’*O Bilhar*, o cronista sabe e afirma que os «prazeres inocentes» já «fugiram da cidade», mas opta claramente pelo passeio citadino, trocando em definitivo o estilo pastoril pelo estilo descritivo (Tolentino, 1994: 89-115). Não se pode dizer que o *locus amoenus* seja desde já reconceptualizado enquanto paisagem, mas neste esfriamento da utopia bucólica é visível o fim próximo da ordem transcendente<sup>252</sup>, a dificuldade crescente em sustentar um gosto prescrito e, com a passagem do século, a subsistência meramente “decorativa” do elemento clássico.

A tensão entre a referência campestre e a referência urbana persistirá na forma como ambas as linguagens se relacionam com a legitimação do lirismo moderno. A subjectivação levada a cabo no âmbito da poética arcádica desempenha um papel indicador, embora contido por um gosto educado, acomodando o ócio burocrático de classes urbanas em ascensão. Há um soneto da Marquesa de Alorna que exprime de modo certo a direcção para onde caminham os pastores na hora da despedida, ao referir-se à «fatal melancolia» que a conduz para um «norte d’Arcádia» (Alorna, 1844-51, II: 181). O sentido deste Norte e dos seus bosques nocturnos só pode ser apreendido se levarmos a sério a tese de Elias, segundo a qual, apesar das descontinuidades, algo

---

<sup>252</sup> José Pedro da Fonseca critica em termos próximos de Garção a irrelevância do «estilo pastoril»: «Porém Éclogas? Cuidas que a cabrinha, / O cajado, o pelico, e o arrabil, / Que o dizeres bofé, almalho e asinha; / Que dizer Bieito, Brás, Gonçalo, Gil, / A vaca mansa, o loução pegureiro, / Basta a formar o estilo pastoril?» (Fonseca, 1785: 4).

liga a «idealização romântica aristocrática» ao «romantismo burguês e urbano.» (Elias, 2005: 194). Este drama desenrola-se, como é bom de ver, entre o poeta, a cidade e o campo. Ao contrário do soneto da Marquesa de Alorna, o poeta que sucede ao pastor sábio não encontrará cisne redentor ou cura para a tristeza.

### O poema *monstruoso*

O poema *monstruoso* e o poema anotado sinalizam ao longo da segunda metade de Setecentos a tensão crescente que atravessa a prescrição do gosto. Um e outro questionam a viabilidade de um modelo de diferenciação centrado no mimetismo clássico, pois enquanto criaturas intervalares dramatizam ambos o confronto derradeiro entre o verso e a regra: o poema monstruoso convoca o género puro para o transgredir; o poema anotado insiste e aceita a norma, mas tem necessidade de a suplementar através do comentário. A “anotação” e a “monstruosidade” são portanto dois enunciados críticos quanto ao contrato comunicativo entre autores e leitores.

A metafórica da monstruosidade é recorrente no discurso preceptivo. No capítulo XXVIII do segundo volume da *Arte Poética*, Cândido Lusitano concentra de modo exemplar a metafórica do monstro na tragicomédia, o género híbrido por excelência. Cito com alguma demora a argumentação do autor, num momento em que o discurso prescritivo vive no espaço lusitano a sua fase heróica e o verso está pela Poesia:

«O certo é que a *Tragicomédia* é um monstro na Poesia tão enorme e contrafeito, que podem os Centauros e as Quimeras parecer uns partos perfeitos da natureza. É um composto poético que formaram alguns autores para desprezo da Poesia, ordenado todo de cousas entre si discordes, inimigas e incompatíveis [...]. Não posso penetrar como de dous contrários e de dous extremos venha a compor-se um misto perfeito, nem dar-se um meio perfeito, sendo participante de contrariedade e extremidade de cousas [...]; e ainda que de dous animais diversos nasce um terceiro de outra espécie, responde-se que este exemplo não serve para o caso, porque entre Tragédia e Comédia não há simpatia [...].

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

que nasceu. Se estas razões não forem forçosas, tenho para mim, que do mel e do fel se pode fazer um misto potável, gostoso ao paladar e que em uma República política se podem congregiar os homens e os animais, e viver entre si com boa harmonia. Poderemos ser mais extensos neste assunto; porém sobram os fundamentos que apontamos, e talvez bastaria somente dizer que os antigos, sendo os Mestres da Poética e os únicos exemplares que se devem seguir e venerar, não praticaram semelhante espécie de Poesia, considerando que era monstruosa.»

(Freire, 1759, II: 150-154)

Repare-se como o discurso agrega o conjunto de argumentos que denunciam a coerção do género, nos seus aspectos fundamentais: tradição, taxonomia, horror ao híbrido cultural ou natural. Curiosamente, apenas a fisiologia do gosto permite ao autor imaginar um «misto potável», pois a conclusão mantém a fidelidade ao mimetismo ancestral que é marca do tempo. Enquanto metáfora da escrita mista e obscura, alheia às discriminações regradadas, o monstro reaparece em inúmeros autores: Verney acusa os seiscentistas de produzirem nada mais do que «monstruosidades» (Verney, 1949-52, VII: 232); Garção ora atribui «partos verdadeiramente monstruosos» aos cultores de subtilezas, ora recusa as «tragédias irregulares e monstruosas» (Garção, 1957-58, II: 129 e 204); Quita acusa as traduções de Metastásio de serem «dramas monstruosos»; Elpino chega a afirmar que na poesia bucólica o «estilo chamado rústico é um monstro» (Cruz e Silva, 2000-03, I: 241). Em todos estes casos, a regra aparece como garantia de um discurso puro, a salvo da transgressão e da contaminação. A pureza é parte do *telos* do género e algo de intrínseco à sua própria lei: sempre que o poeta afirma que não mistura os géneros, obedece e promete em simultâneo. Ainda assim, ao forçar a repetição, a dinâmica histórica dos géneros suscita o acidente e a corrupção, motivo pelo qual a «lei do género» inscreve a sua própria degenerescência: esta é «a lei da lei do género» (Derrida, 1992: 227). Estamos assim perante uma estruturação de tipo quiasmático: não existe género misto sem a existência prévia de géneros separados, tal como não existem géneros puros sem escrita (ou corpo) informe.

O poema herói-cómico<sup>253</sup> ilustra em Setecentos a conjuntura ambígua do género e a coexistência paradoxal da separação (a lei do género) e da contaminação (a lei da lei do género). No fundo, a congeminção monstruosa *parasita* a mania das regras e ao mesmo tempo anuncia o seu estertor<sup>254</sup>. A degenerescência aumenta à medida que se debilita a obediência que a lei do género impõe, por mais transitória que seja essa imposição. Por outro lado, não devemos observar apenas como o poema herói-cómico instabiliza os géneros clássicos, mas também como este híbrido histórico resulta da apropriação parasitária dos géneros puros e revela a existência histórica de uma ansiedade *monstruosa*.

Vítima de uma desqualificação sistemática por parte da historiografia literária ao longo dos últimos duzentos anos, o poema herói-cómico foi um dos géneros emblemáticos das letras portuguesas na segunda metade de Setecentos. Produzido num tempo comprometido com a convenção, este conjunto de poemas, além de constituir um *corpus* particularmente habilitado para uma reflexão em torno da epistemologia e da historicidade dos géneros, dá conta da própria codificação da escrita no trânsito do Antigo Regime para a modernidade. A activação setecentista do poema herói-cómico apresenta-se como uma solução conjuntural que se apropria do código e ao mesmo tempo abre espaço simbólico para a sua indiferenciação, até para a própria indiferenciação dos géneros do discurso. De um modo sumário, este *corpus* textual dramatiza a continuidade dos géneros clássicos, compara géneros (in)comparáveis, questiona as formas puras e avança com a instrumentalização do passado, num processo em que a adopção do capital poetológico antecedente corre a par de uma adesão à empiria do presente, ao contingente e ao tipo de insignificâncias que um autor como João Jorge de Carvalho tematizará em *Gaticânea, ou cruelíssima guerra entre os cães e*

---

<sup>253</sup> O uso do termo herói-cómico é atribuído ao italiano Alessandro Tassoni, no poema *La Secchia Rapita* (O Balde Roubado), publicado em 1622, embora escrito nos anos de 1614 e 1615. Em Itália, o poema herói-cómico aparece como resposta disfórica ao verso épico-cavaleheresco (cf. Broich, 1990: 50-75).

<sup>254</sup> A «lei da lei do género», ao operar segundo o princípio da contaminação, confere ao herói-cómico propriedades que podemos igualmente associar à «economia parasitária» (Derrida, 1992: 227). Esta sugestão é pertinente para a descrição do regime semântico e estilístico desta espécie de poemas.

os gatos, decidida em huma sanguinolenta batalha na grande Praça da Real Vila de Mafra (1781, 1817 e 1828)<sup>255</sup>.

O *corpus*<sup>256</sup> monstruoso constituído pelo poema herói-cómico revela uma economia parasitária que capitaliza o estilo joco-sério vulgarizado pela sátira barroca e aquele «burlesque nouveau» referido por Boileau no *Le Lutrin*, texto que ocupará um lugar fundador nas versões nacionais<sup>257</sup>. O “Discurso sobre o poema herói-cómico” que Silva Alvarenga antepôs a *O Desertor*, datado de 1774, constitui a defesa mais consistente e explícita desta criatura monstruosa. Estamos perante um exercício calculado de legitimação poética, assinado por um autor que aspirou normalizar o híbrido, integrando-o na tradição, preocupado em trazer «à memória a autoridade e o sucesso» de ilustres poetas, nomeando-os para «justificar» o texto perante o leitor. A citação dos autores passados é uma operação retórica destinada a familiarizar a sua criação pessoal, propondo-a já como re-criação e repetição, resolvendo por esta via o que teria erradamente parecido monstruoso aos críticos

---

<sup>255</sup> A história começa com um gato encorpado e agressivo que vence um cão após uma disputa. O cão vai então queixar-se aos seus irmãos de raça. Um emissário recruta cães em todas as partes do mundo para restituir a honra ao cachorro derrotado. Os gatos, por seu lado, preparam um exército poderoso. Aos milhares, os bichos envolvem-se finalmente numa luta encarniçada, na praça adjacente ao Convento de Mafra. Após inúmeros avanços e recuos, os cães acabam por triunfar.

<sup>256</sup> O poema herói-cómico foi frequentado em diferentes espaços culturais, com destaque para os casos francês, inglês e italiano (cf. Broich, 1990). Em Portugal, teve uma presença crescente ao longo do século XVIII (cf. Pimentel, 1922). Até 1750 são conhecidas pelo menos três composições, diversamente comprometidas com o estilo burlesco e satírico do barroco tardio: *A Monocléia* (antes de 1733), de Fr. Simão António de Santa Catarina; *Jornada às Cortes do Parnaso* (antes de 1728), de Diogo Camacho; *O Foguetário* (1729-1942), de Pedro Azevedo Tojal. Na segunda metade do século contam-se já cerca de dezena e meia de poemas, compreendendo aqui alguns dos títulos da *Macarrónea Latino-Portuguesa* (1791, 1792 e 1942) colectânea formada a partir do célebre *Palito Métrico* (1746), de António Duarte Ferrão.

<sup>257</sup> O vínculo entre o herói-cómico e a sátira barroca é inegável. Logo à partida, enquanto discurso, a sátira é *estruturalmente* plagiária: «Como o sátiro em que duas naturezas formam um terceiro, ela não tem a unidade prescrita de outros géneros: é mista, como mescla de alto e baixo, trágico e cómico, sério e burlesco. Basicamente inclusiva – ‘dependente’ ou ‘polifónica’ -, a sátira mistura tópicos variadas da invenção retórico-poética, amplificando formas e procedimentos da elocução. Ressalta, na sua voz fantástica, o hibridismo, na medida mesma em que é construída de citações eruditas, de sentenças irónicas, de descrições hiperbólicas, de agudezas e vellezas de estilo baixo e sórdido, de paródias de géneros elevados, etc.» (João Adolfo Hansen, *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 225-226). Neste sentido, o poema herói-cómico é de facto uma das formas da sátira. Porém, a universalização crítica da produção satírica, entendida como uma categoria ou um modo passível de exemplificação medieval, clássica ou barroca, tem vindo a ser moderada pelo reconhecimento da individualidade relativa do poema herói-cómico no âmbito do sistema clássico de géneros (cf. Broich, 1990).



contemporâneos, segundo Alvarenga. Trata-se sobretudo de legitimar a infração de princípios como o decoro, avesso a misturas:

«O poema chamado herói-cómico, porque abraça ao mesmo tempo uma e outra espécie de poesia, é a imitação de uma acção cómica heroicamente tratada. Este poema pareceu monstruoso aos críticos mais escrupulosos; porque se não pode (dizem eles) assinar o seu verdadeiro carácter.»

(Alvarenga, 2003: 72)

O *Desertor* aponta para uma textualidade descaracterizada: a definição acentua o âmagu híbrido do poema herói-cómico, polarizado entre a paródia da épica e a sátira social. O objectivo não é tanto ridicularizar o género épico em si mesmo, embora os seus códigos sejam convocados para um jogo deliberado com os seus elementos formais e compositivos. A recepção do poema e o seu efeito cómico pressupõe de facto uma audiência capaz de reconhecer elementos como o estilo épico, a proposição, a invocação, a narração, as máquinas ou deidades. Permanece também, nas suas realizações nacionais e estrangeiras, um propósito correctivo e moralizante, identificado com a concepção poética comum no período em causa.

O hibridismo herói-cómico decorre deste conglomerado situacional, marcado por uma coincidência aparentemente paradoxal entre a instabilidade e a centralidade dos géneros, debatida uma e outra vez em sede poetológica. Poderiam enumerar-se várias razões para tal estado de coisas. Por um lado, o código de género é sancionado pela reprodução institucional e diferenciadora dos princípios da poética clássica. Por outro lado, modernidade e secularização são acompanhadas por uma abertura da escrita, pelo aumento da circulação do material impresso e pela *publicitação* da concorrência entre o registo culto e de cordel. A ambivalência exponenciada do poema herói-cómico responde a este conjunto contraditório de solicitações. No plano dos géneros, a vocação heróica é aplacada pela emergência do cómico. Uma leitura materialista reconheceria a dificuldade em reeditar o ideal épico Antigo<sup>258</sup>. A épica

---

<sup>258</sup> A conclusão pode ler-se no estudo mais completo dedicado ao poema herói-cómico em Inglaterra, onde se adianta ainda o seguinte: «Samuel Butler also recognised the fact that this period, which talked and wrote so much about his heroism, was basically unheroic: 'No Age ever abounded more with Heroical Poetry than [sic] the present, and yet there was never any wherein fewer Heroical Actions were performed'» (Broich, 1990:3).

continua a operar sobretudo como uma projecção idealista, com mais fundamento simbólico do que histórico e social. O autor d'*O Hissope* (1770-72) escreveu aliás um drama intitulado *O Falso Heroísmo* (1755), no qual satiriza a classe mais propensa à heroicidade, representada na pessoa de um fidalgo idiota chamado D. Tadeu, que não aceita que a sua amada o troque por um plebeu. Não sendo unívoco, o próprio *corpus* herói-cómico multiplica a equação entre a épica e o cómico, entre a paródia e a sátira. O misto revela o clima de emulação épica entre os Arcades, mas sanciona a crise crescente do verso celebratório<sup>259</sup>.

A ambivalência constitutiva do poema herói-cómico verifica-se igualmente na sua estratégia representacional. O baixo, os costumes, o objectual e o ocasional são mediados e até ficcionalizados pela generalização e pelo exemplo. O programa neoclássico estiliza e intemporaliza o concreto, seja pela pastoral ou pelo mítico. Esta articulação é diversamente perceptível n'*O Desertor*, acima citado, e no *Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco, dois poemas sobre a reforma da Universidade. *O Desertor* narra a viagem do estudante Gonçalo, juntamente com um grupo de amigos, de Coimbra para Mioselha. A chegada das Ciências, pela mão intrépida do Marquês de Pombal, tornara os estudos insuportáveis e Gonçalo, que sempre gostara de ler os «longos acasos de Rosaura» ou as «tristes desgraças de Florinda», parte para casa do tio:

«Morreram as postilas, e os Cadernos:  
Caiu de todo a Ponte<sup>260</sup>, e se acabaram  
As distinções, que tudo defendiam,  
E o ergo, que fará saudade a muitos!  
(...)  
Ah Gonçalo! Gonçalo! Que mais vale  
Tirar côa própria mão no fértil Souto

---

<sup>259</sup> Esta crise anuncia-se em termos próximos aos da torrente escrita inaugurada por *La Bataille de Fontenoy*, poema escrito e reescrito por Voltaire. O feito militar de Luís XV deu origem a uma vaga poética que depressa alternou a celebração positiva com a sua parodização na República das Letras. Sobre a batalha em si mesma, leia-se o volume de Jean-Pierre Bois, *Fontenoy, 1745: Louis XV, arbitre de l'europe*, Paris, Economica, 1996. O estudo mais recente sobre o processo de degenerescência discursiva que afectou a tradição da lírica celebratória, tomando este caso como exemplo, foi realizado por John R. Iverson, «Voltaire, Fontenoy, and the Crisis of Celebratory Verse», in *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 28, 1999, pp. 207-226.

<sup>260</sup> Como informa Ronald Polito na edição crítica do texto, esta Ponte é no jargão académico do tempo uma «ponte de asnos», metáfora da lógica silogística (Alvarenga, 2003: 43).

Moles castanhas do espinhoso ouriço!  
Quanto é doce ao voltar da Primavera  
O saboroso mel no loiro favo!  
Ó alegre, e famosa Mioselha  
Fértil em queijos, fértil em tramoços!  
Só lá de romaria em romaria  
Podes viver feliz, e descansado»

(Alvarenga, 2003: 82)

Tanto os costumes estudantis como a luta contra a escolástica são assim travestidas pela tónica vigente, pela idealização dos lugares, ocasionalmente, pela adopção de nomes literários. Cada uma destas opções visa manter o poema em contacto com a Poética, ainda que à custa do contrato referencial. O ocaso do herói-cómico verifica-se a partir do momento em que este jogo se desequilibra e o poema devém verso ocasional ou se aproxima do território da literatura de cordel, como sucederá com as muitas dezenas de textos produzidos em Oitocentos.

No *Reino da Estupidez* estes elementos tomam uma proporção alegórica. Passada uma década sobre a viagem de Gonçalo, o poema de Melo e Franco como que assinala o fim do exílio na Mioselha. Uma década terá sido suficiente para esgotar o esforço do Ministro e fazer «gemer» as ciências:

«A mole Estupidez cantar pretendo  
Que, distante, da Europa desterrada,  
Na Lusitânia vem fundar seu Reino

Dita-me, oh Musa, que eu não posso tanto,  
Os nobres feitos, os diversos casos,  
Que a esta empresa acompanharão.»

(Franco, 1975)

De novo se associam os baixios da vida estudantil e a alegorização das personagens, incluindo Fúrias, Fanatismo e a Hipocrisia. É por esta razão que a especificidade do contrato referencial mantido pela textualidade herói-cómica poderia ser associada a um tipo de recepção quase pragmática (cf. Stierle, 2002). O facto de esta formulação reflectir um contrato entre o mundo e o texto projecta o verso para além do seu horizonte interno de referências. Em certa medida, a determinação situacional do

texto quase pragmático pede uma recepção que o confronte com o exterior, mantendo frequentemente uma relação de tipo correctivo com o real. Mas este confronto acaba por ser diversamente resolvido no poema herói-cómico, pois o investimento retórico e formal impede que a leitura se esgote no reencontro receptivo com o seu circunstancialismo originário, até porque este pode não passar da aparente insignificância contida na «bagatela» que despoletou a escrita d'O *Hissope*. E se as motivações d'o *Reino da Estupidez* nos parecem mais dignas de atenção, a verdade é que ambos os textos avançam com um aparato alegórico que está longe de se exaurir numa leitura estritamente pragmática. O texto herói-cómico apresenta-se, assim, como um discurso enquadrado por um telos pragmático que paradoxalmente acaba por sofrer uma espécie de despragmatização retórico-estilística. A submissão do herói-cómico às leis da Poética conflitua com a pragmática da *Invectiva*, embora sintonize com a audiência culta com acesso à cópia manuscrita. Daí a ansiedade prologal de Melo e Franco, no mesmo texto: «Vai, oh poema, não digo correr pelo Universo, porque sei que estás escrito em Português, mas ao menos correr as mãos de todos esses que compõem a Universidade». Em maior ou menor grau, estamos perante textos que solicitam formas de recepção elaboradas, para os resgatar da sua própria facticidade fundadora. A ambiguidade do género traduz-se, assim, numa contratualização igualmente ambígua entre o texto e o contexto, sujeitando o leitor a uma experiência dupla de apreciação e de reacção.

As solicitações contraditórias que actuam sobre o poema herói-cómico são contíguas à destabilização dos géneros em finais de Setecentos. A sua reconfiguração não deveria obscurecer a contiguidade que apesar de tudo existiu entre a escrita arcádica e pós-arcádica, mormente no que diz respeito à sua participação no processo contínuo de legitimação do capital literário. O herói-cómico instrumentaliza de facto a tradição clássica, mantendo com o género uma relação ambígua que acaba por desfuncionalizar o propósito épico, mas sem abdicar do seu *conhecimento*. Quando no «Discurso sobre o poema herói-cómico» Silva Alvarenga afirma que o poema por si escrito «pareceu monstruoso aos Críticos mais escrupulosos» situa o texto entre a reforma prescritiva e o anúncio de «novas belezas»:

«Uns sujeitaram o poema herói-cómico a todos os preceitos da Epopeia, e quiseram que só diferisse pelo cómico da acção, e misturaram o ridículo, e o sublime de tal sorte, que servindo um de realce a outro, fizeram aparecer novas belezas em ambos os géneros. Outros omitindo, ou talvez desprezando algumas regras, abriram novos caminhos à sua engenhosa fantasia, e mostraram disfarçada com inocentes graciosidades a crítica mais insinuante, como M. Gresset, no seu *Ververt*.»

(Alvarenga, 2003: 73)

Apesar de o discurso sobre «modelos» permanecer, a relativização das regras corre a par de uma argumentação afim à autonomia da escrita. O poeta ambiciona uma escrita mais disponível para experienciar «novas belezas». Não estamos ainda perante as monstruosidades inomináveis que pela Europa do Norte condicionam o sublime e o genial. O discurso de Alvarenga esforça-se ainda por manter sob controlo a contaminação irreversível da escrita, agregando-a à autoridade da lei originária. Mas é justamente por dramatizar este esforço, por apreciar a infracção da lei sem se despedir da jurisdição do género e dos «modelos», que o poema herói-cómico assume um estatuto transicional. Dito de outro modo, o desencontro verificado entre a épica e o presente ocorre num momento em que este último não está ainda em condições de se dizer totalmente fora da convenção.

À escala local, o poema anotado sinaliza também a debilitação do ímpeto prescritivo e a degradação comunicativa dos seus procedimentos. Em meados de Setecentos, a anotação é um exercício associado sobretudo à legitimação preceptiva, saturando traduções, versões e adaptações da *Poética*; as notas recuperam autoridades e modelos de uma tradição que regula o programa mimético do classicismo. No entanto, entre Garção e Filinto, o código prescrito dá sinais de obscurecer e, para o final do século, é o poema que pede anotação. Diversos poemas de autores como Francisco Dias Gomes ou Bocage incluíam notas ocasionais, como sucede com o idílio deste último, intitulado “Ulânia ou o amor Vencido” ou a ode ao aniversário de D. Ana Felício Coutinho (Bocage, 2004-05, II: 85-90 e 245). As notas procuram sobretudo explicitar a narrativa mitológica e clarificar questões contextuais.

O caso de Filinto ilustra como nenhum outro autor local a necessidade (por vezes também a exibição mais ou menos gratuita) deste suplemento erudito. As notas configuram na sua obra um regime paralelo de escrita, destinado a compensar

referências clássicas, autores Antigos e Modernos, abundantemente citados. Por outro lado, este exercício inclui tópicos como a defesa obsessiva da dicção vernacular e a explicação quase didáctica de opções formais e ideológicas. Numa das suas inúmeras odes, o elogio aos «modos de Horácio» serve como pretexto para uma extensa nota sobre a especificidade da lírica; noutra disserta sobre as versões dos trajes de Júpiter (Elísio, 1998-2001, I: 297 e 329). O contacto com uma cultura hegemónica no longo exílio parisiense reforça neste poeta «pachorrento» uma autêntica mania anotadora, capitalizando referências da cultura letrada francófona e uma visão interna das modas e dos costumes que a França exportava para o espaço europeu. Finalmente, a erudição suplementar cruza-se com aspectos estritamente biográficos, em certas composições convocados sem pudor algum. No conjunto, a prática da anotação sofre em Filinto da mesma «destemperança metrificante» que confessa ter caracterizado a sua escrita<sup>261</sup>.

Tanto o poema anotado como o poema herói-cómico prenunciam assim a entropia dos géneros e contribuem para o processo de historicização dos estilos, imediatamente antes de a literatura se assumir como lugar do informe e degenerado, deslocando o gosto prescrito em direcção a um sujeito capaz de apreciar as «belezas novas» e as inúmeras versões da escrita *monstruosa* que vem a caracterizar a modernidade.

---

<sup>261</sup> Terá redigido com idêntica sinceridade o seguinte epitáfio: «Aqui Filinto jaz. Foi pouca cousa. / Versejou, versejou. – hoje repousa» (Elísio, 1998-2001, III: 115).



#### 4 – SEGUNDA VERSÃO: O POETA DESGRAÇADO

##### Argumento

As representações do poeta ao longo da segunda metade de Setecentos devolvem-nos geralmente a imagem de um «infeliz emprego» (Pina e Melo, 2005: 141). A tematização obsessiva das questões materiais, estatutárias e expressivas relacionadas com a escrita testemunham um momento crítico de reconversão do ofício da poesia. A tópica do poeta desgraçado que organiza o presente capítulo percorre diversas modalidades desta representação disfórica, entre a pobreza ficcionada pelos Pastores *académicos*, o lamento conjuntural perante a ausência de patrocínio, a sátira mais ou menos erudita do rimador mendicante, a demonização culta do poeta mercenário ou ignorante, até chegarmos ao momento, decisivo para a argumentação que se segue, em que se assiste à capitalização simbólica da própria exclusão. Nos versos de Filinto Elísio ou de Bocage, por exemplo, não temos já a simplicidade e a pobreza benigna da ficção bucólica, dependente do prestígio ancestral do *otium literatum*, da posse de renda ou de propriedade suficiente para manter o exercício amador da poesia: fazer versos converte-se lentamente numa mania que se aproxima da mitologia moderna do poeta irrestrito, aquém e além do circunstancialismo material e da relação mais ou menos “profissional” com a escrita em verso.

A figura do poeta desgraçado não pretende assim abordar apenas a pobreza material do autor que escreve versos entre o Terramoto e a Revolução Liberal ou ilustrar as dificuldades de quem escreve num território que por esta altura apresenta um mercado tardio e demasiado incipiente, quando comparado com outros espaços



culturais. Estes aspectos influenciam seguramente a percepção da desgraça, mormente nos versejadores de segunda linha ou nos famélicos do Parnaso, mais centrados em estratégias pecuniárias e clientelares do que na disputa do prestígio letrado. Mas aqui importa sobretudo o modo como diversas autorias participam na transição progressiva de um quadro estritamente material ou proprietário para um quadro simbólico, relacionado com a própria percepção autónoma do poético e com a subjectividade emergente. Neste contexto, ver-se-á como o imaginário melancólico contribui decisivamente para a diferenciação sensível do poeta e para a ratificação do versejador compulsivo. Esta é uma forma de avançarmos com a inscrição setecentista da poesia e do poeta, mostrando que este não nasceu *ab ovo* como um sujeito desinteressado e genial.

### **Um *rude* emprego**

No final do segundo capítulo do *Curso de Literatura Portuguesa*, Camilo Castelo Branco dedica algumas palavras às «férreas condições» que regulavam a existência de Nicolau Tolentino, num esforço crítico para inscrever o poeta na «decadente quadra» que a História supostamente lhe havia reservado:

«Houve apenas por esse tempo um homem de letras, António Lobo de Carvalho, que protestou contra a vassalagem dos seus parceiros, porque se foi remindo com os mesquinhos haveres da sua casa. Entretanto, à medida que as famílias heráldicas e a classe meã embruteciam, as letras sofriam o natural desprezo; e por felizes se davam os poetas que o céu dotara com suficiente pilhéria para pedirem o pão de suas famílias fazendo rir o benfeitor importunado. O poeta, antes do estabelecimento da monarquia constitucional, não tinha o jornalismo onde diluísse a poesia estéril em prosa fecunda, pela qual manifesta em termos desabridos, quando é preciso, o seu direito ao banquete da pátria. A indignidade não estava no poeta, mas sim na inconsciente bruteza da hierarquia dominante, que julgava o poeta sério uma inutilidade, e o jocoso uma diversão festiva para elaborar o ciclo das digestões pesadas.»

(Branco, 1986: 200)

À distância de quase um século, esta é uma descrição assaz sintomática das condições materiais e sociais que regulam a metromania setecentista. Em vez de recorrer ao lugar-comum e reduzir Tolentino a um caso pessoal de ignomínia mendicante, Camilo tenta instalar o poeta e o verso num tempo hostil, simultaneamente posterior ao mecenato dignificado e anterior ao homem de letras que em Oitocentos toma assento à mesa da nação, para colher o que julga ser um direito patriótico. Sem mecenas, sem mercado propriamente dito, sem «monarquia constitucional» para o defender das hierarquias estamentais e sem que o jornalismo estivesse a ponto de democratizar algo mais o acesso ao banquete sobranante, o poeta de Setecentos vive uma situação ambígua, relacionada com a sua reconfiguração estatutária e com a própria reconfiguração do campo letrado. A «regeneração da dignidade» seria um processo lento, como prova o facto de Camilo interpretar ao pé da letra o conhecido retrato do poeta «maltrapido» que Garrett inclui no texto prefacial escrito para a *Lírica de João Mínimo*<sup>262</sup>. Tal como nos é apresentado, este versificador dado à boémia carecia ainda do apoio da nação romântica, uma comunidade demasiado imaterial pelas primeiras décadas de Oitocentos.

O processo de ajustamento simbólico e estatutário do poeta em Setecentos foi marcado pela lentidão do tempo português, tanto no que diz respeito à especificação da literatura, como à “liricização da Poesia” (cf. Cap. 2). Camilo recorda com razão que não existiria sequer poesia em Tolentino se (romanticamente) entendêssemos que o poeta apenas subsiste nas «almas que nos levam em seus arroubamentos» (Branco, 1986: 200). Em vez de uma leitura estritamente lírica, o autor de “O Bilhar” pede de facto inscrição metromaniaca e atenção à historicidade formativa da mão que escreve versos por esta altura. O movimento desta mão reflecte-se portanto no plano material e no plano do discurso, já que o verso é igualmente condicionado (a) pela diferenciação que vimos regular a escrita e (b) pela revisão histórica do patrocínio letrado. A condição *desgraçada*

---

<sup>262</sup> Recordemos a descrição: «Eu estava a respeito do Sr. João Mínimo na mesma ignorância perfeita em que está o público: era poeta de que não tinha a mínima ideia. Ora todos sabem que para se adquirir este nome em Portugal é necessário andar maltrapido, viver vida cínica pelos cafés e bilhares do Chiado ou do Quebra-Costas, onde, com o charuto na boca e o ponche ou a filipina na mão, se discute de sonetos, décimas, odes pindáricas e ditirambos, que são os únicos géneros hoje admitidos pela legítima, pura e ortodoxa poesia lusitana, fulminado terrível anátema contra toda e qualquer herética nequícia discrepante» (Garrett, 1904, I: 43).

que este capítulo convoca cruza-se assim com a auto-representação de poetas vulgares e invulgares, pastores e trovadores, frequentadores de botequim ou de salão. Para recorrer ao léxico camiliano, a conjuntura histórica condiciona o poeta «sério» e o poeta «jocoso», pois se o primeiro era vulgarmente considerado inútil, o segundo era em geral apropriado como adereço festivo. Embora possam divergir quanto à sublimação da vida material, ambos são efectivamente tomados por uma ansiedade quanto ao seu estatuto.

Tenha-se em conta que o lastro metrificante de Setecentos é protagonizado por sujeitos de proveniência diversa, entre poetas *académicos*, em regime amador, poetas maltrapilhos e rimadores mais ou menos ocasionais. O verso existe por esta altura entre o mecenato clássico em desagregação e diversas solicitações mundanas relacionadas com as novas sociabilidades (cf. Lousada, 1995). É hoje claro que a versão do nosso “primeiro” campo de produção cultural foi ainda menos definida e estruturada do que noutros espaços europeus, além de ser marcado por uma forte presença de autorias clericais. De igual modo, as trajetórias literárias locais apresentam uma ambiguidade mais acentuada, uma grande dificuldade em avançar com estratégias profissionais e uma sujeição persistente a lógicas clientelares<sup>263</sup>.

A tematização da «triste mania» de fazer versos inscreve-se numa conjuntura fundacional que definirá a legitimação compulsiva do poeta enquanto poeta. Mas antes de expor as modalidades de rentabilização simbólica da desgraça, deve notar-se que a representação disfórica do ofício de poeta é relativamente comum e impõe-se na sequência da desagregação histórica do papel divinatório ou oracular associado ao poeta desde a Antiguidade. Alain Viala mostrou já que algo de semelhante sucede no espaço francês, na época de Boileau: a depreciação do poeta avança na mesma proporção em que este é satirizado, despido de dignidade social e, na pior das hipóteses, associado ao campo do teatro (Viala, 1985: 275). Antes da dignificação

---

<sup>263</sup> Apesar das diferenças entre si, a divergência nacional relativamente ao campo cultural inglês, francês e germânico é evidente, sobretudo quanto à sua temporalidade histórica (cf. Viala, 1985; Schmidt, 1989 e Portela, 2003). Os trabalhos mais recentes de M. M. Borralho, de Vanda Anastácio e de Raquel Bello Vázquez têm dado alguma atenção à sociabilidade culta deste período, sobretudo quanto às relações clientelares protagonizadas por figuras femininas como Teresa de Mello Breyner, a Marquesa de Alorna ou a Viscondessa de Balsemão (cf. Borralho, 1999; Vázquez, 2005 e Anastácio, 2005).

nacional do romantismo, em meados de Setecentos, a representação do poeta no espaço português é também negativa. Nos poetas académicos, esta actividade reencontra-se com a tradição satírica, erudita, que versejava amiúde sobre a pobre condição do poeta e a precariedade do patrocínio<sup>264</sup>. O diálogo entre Francisco Dias Gomes e o amigo Anastácio da Cunha ilustra o tom destas versões setecentistas:

«Vem cá, louco varrido, que diabo  
Te meteu na cabeça ser poeta?  
Quem te chegou a tão extremo cabo?

(...)

Somente em ti ficou triste mania  
De maus versos fazer, de argumentar  
Com quantos há, nas praças noite e dia.

(...)

Eis aqui porque chamam *ociosos*  
Aos que às letras se aplicam, *temerários*,  
*Fantásticos, hereges, mentirosos.*

Os fidalgos os têm por ordinários,  
Baixos de nascimento, sem avós,  
De humildes pensamentos, vãos e vários.

Se alguém com acto humilde e baixa voz  
Lhe oferece o elogio em prosa ou rima,  
*Louco, dizem, te vai longe de nós.*

De nós a poesia não se estima;  
Vê se tens outra cousa por que valhas,  
Fala-nos de cavalos ou de esgrima.»

(Cunha, 2001-06, I: 216-220)

A conversação traumatiza o défice nobilitador de um ofício que gozava nitidamente de muito pouca estima. Garção havia encomendado uma pergunta semelhante a Gaspar Picote, personagem do drama *Assembleia ou Partida*: «E que mau é,

---

<sup>264</sup> Cf. M<sup>a</sup> Nieves Muñoz Martín, «O poeta em Roma», in: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, Nº 5, 2003, pp. 31-41.

senhora, ser poeta?». A réplica opunha também cavalos a livros, lembrando que nas páginas dos nobiliários não haveria lugar para «pobres vilões» (Garção, 1957-58, I: 79).

Apesar da pedagogia cívica do arcadismo, visível na proclamação da utilidade da Poesia<sup>265</sup>, o exemplo Antigo e a disposição utópica das Luzes não apagam o emprego infeliz de quem faz versos no ocaso histórico do *patrocinium*. A «triste mania» de fazer versos diverge criticamente do modo como os satíricos romanos lamentavam a ingratidão do patrono. Não se trata agora apenas de uma reivindicação perante a entidade patronal, uma vez que a pobreza e a desgraça acabarão por ser alvo de uma qualificação ulterior, em direcção à «natureza totalmente individual» da expressão poética na modernidade (cf. Adorno, 2003: 8). Por isso é necessário inscrever a auto-representação disfórica do ofício nas mutações materiais, sociais e epistémicas do campo cultural, e não apenas na literalidade do pranto, por mais dramático que este possa parecer. Tolentino ilustra a ambiguidade de tais pronunciamentos. Na dedicatória que antecede a sátira “A Guerra”, oferecida ao Visconde de Vila Nova de Cerveira, deparamos simultaneamente com a imagem de um poeta socialmente *desgraçado*, um pedido de protecção, uma demarcação crítica relativamente aos maus poetas e ainda com a suposta utilidade da poesia:

«O nome de poeta é desprezado da maior parte dos homens; fazem consistir a poesia em número de sílabas, e na união dos consoantes, e provam com isto a futilidade da arte: é quase um vício ser poeta; confundem-no com o homem sem carácter, e imputam à poesia os erros da humanidade; e por isso achei natural, que uma arte, desprezada pela ignorância, fosse vingar os seus direitos aos pés de V. Ex.<sup>a</sup>.

Os meus versos terão o sucesso de desagradarem a V. Ex.<sup>a</sup>, por serem maus; mas, por serem versos, é impossível que sejam leitura odiosa a quem decorou e analisa os poetas de Augusto e de Luís XIX.

Para protector dos versos que ofereço, não procurei só em V. Ex.<sup>a</sup> o homem de letras, procurei também o ministro de estado.»

(Tolentino, 1994: 51)

---

<sup>265</sup> “Deleite e instrução” foi um dos preceitos clássicos que beneficiaram de dignidade estatutária na Arcádia Lusitana. Contudo, a necessidade de legitimar o verso privilegiou sobretudo a tónica utilitária. Pedegache chegou a dedicar a Quita uma “Carta sobre a utilidade da Poesia”, contra a ideia vulgarizada de que o verso seria «pueril emprego de ociosos» e o Poeta um «membro inútil da República» (in: Quita, 1999, I: 49-53).

Claude Maffre estudou algumas destas dedicatórias, produzidas entre 1771 e 1806, em autores mais ou menos eruditos e populares, como José Daniel Rodrigues da Costa, Domingos Maximiano Torres, Miguel do Couto Guerreiro, entre outros (cf. Maffre, 2006). Segundo Maffre, a existência de um «ânimolouvaminheiro» nestas declarações contrastaria afinal com a forte representação da poesia no campo editorial (chegando a 50% do mercado impresso) e ainda com a presença significativa da poesia na ritualidade social, incluindo outeiros, botequins, salões e academias. O crítico francês qualifica esta situação como paradoxal, pois contraria os pedidos de protecção e o prestígio «pouco invejável» que caracteriza o poeta ao longo deste período<sup>266</sup>. No entanto, como adiante se verá, a auto-representação dissonante do ofício é parte da composição autónoma do espaço letrado e servirá a consagração do poeta enquanto sujeito irrestrito.

A dramatização do estatuto do poeta decorre do contraste entre a coerção dos Grandes e a autopercepção do sujeito que escreve. Não podemos contudo generalizar a ideia de uma autoria reprimida a todos os indivíduos que assinam versos, pois cada poeta se relaciona de modo diverso com a ordem material e com a ordem simbólica. Recorrendo à linguagem de Bourdieu, acentua-se por esta altura a clivagem entre dois campos de produção cultural, separando poetas e versejadores, consoante o discurso poético adopta lógicas autónomas ou heterónomas. Os versejadores próximos da *vulgaridade*, incluindo o António Lobo de Carvalho referido por Camilo, manifestam uma relação menos comprometida com a caução crítica<sup>267</sup> do protector (e as suas

---

<sup>266</sup> «Num momento em que compor versos em Portugal constitui um passaporte de sociabilidade, no momento em que, nas academias, nas assembleias e nos outeiros dos conventos são lidos ou improvisados um sem número de versos [...], no momento em que a poesia, na segunda metade do século, representa aproximadamente 50% da edição no campo da literatura, paradoxalmente a condição social do poeta apresenta-se como pouco invejável» (Maffre, 2006: 1).

<sup>267</sup> Na Dedicatória que integra no primeiro tomo das suas *Obras Poéticas*, António Joaquim de Carvalho tenta legitimar a ambição material que visivelmente o move, deslegitimando a protecção crítica que por esta altura motiva também de modo crescente este tipo de exercício paratextual:

«Em todos os Séculos iluminados houve Poetas, que dedicaram suas produções, e Mecenas que os protegeram. Aqueles bafejados pelas Musas só tiveram por fim em tais Dedicatórias constituir na frente das suas Poesias nomes de ilustres Personagens, que os escudassem contra as setas da mordacidade. Mas que errado projecto! Zoilo não respeitou a Homero: o Mordaz nem o Trono respeita» (Carvalho, 1806).

vantagens distintivas); mostram-se inclusive mais disponíveis para a linguagem “positiva” do dinheiro<sup>268</sup>. Os autores mais eruditos e adversos à heteronomia do verso (os poetas «sérios» de Camilo), por seu lado, produzem um discurso que tende a capitalizar a exclusão em proveito próprio. Ser poeta é para estes, desde a Arcádia Lusitana, um destino que se sabe distante dos «séculos dourados» de antanho, embora sem o dramatismo “biográfico” que adquire em poetas expropriados como Bocage ou Filinto:

«– Corydon, Corydon, que negro fado,  
Que frenesi te obriga a ser Poeta!  
Que esperas de teus versos? Ainda esperas  
Pelos antigos séculos dourados,  
Quando achavam Mecenas bons engenhos?  
Não sabes que das Musas portuguesas  
Foi sempre um hospital o Capitólio?  
(...)  
- E não fora melhor que te deixasses  
De uma arte desgraçada, que os prudentes  
Já calvos Salomões, Padres Conscritos  
Aborrecem, desprezam e condenam?  
Almocatel que queiras ser de um bairro,  
Excluído serás sendo poeta.  
Tudo douram riquezas; mas poeta!  
(...)  
Tudo o tempo consome, tudo esquece,  
Tudo douram riquezas; mas poeta!  
É fúria sem remédio, é cão danado,  
Todos o apupam, todos o apedrejam.»

(Garção, 1957-58, I: 221-223)

Percebe-se que o lamento perante a «arte desgraçada» se converte sucessivamente em algo mais do que uma tópica Antiga. O “infeliz emprego” resulta de

---

A valorização do patrocínio *crítico* relativamente ao patrocínio *material* relaciona-se com as transformações do público leitor. A polemização da escrita, como veremos, é um fenómeno que traduz esta mudança.

<sup>268</sup> Num dos sonetos, Lobo de Carvalho não hesita em sugerir a reciclagem «para adubos» de uma pouco vendável tradução do Telémaco: «O cego, que quer cousa que lhe renda, / Vendo ser a versão mal recebida, / Vai-se a casa a gritar, dar-lhe a encomenda: // “Senhor (lhe diz) esta obra foi perdida: / Só para adubos em alguma tenda / Pode este seu tominho ter saída» (Carvalho, 1852: 140).

um trânsito conjuntural, consciente de que a poesia apenas se poderia legitimar percorrendo o caminho inverso ao das «ciências mercenárias» (Pina e Melo, 2005: 87). A demonização pecuniária será um dos traços desta diferenciação nos poetas “sérios”, próximos da tradição e do prestígio erudito, num arco temporal que medeia entre Garção e Filinto Elísio. Nas vésperas da nação romântica, este último autor de algum modo epitomiza o ressentimento do poeta desgraçado, sobretudo porque o exílio o retira simultaneamente do tempo e do lugar da pátria. Retomo “Os Últimos Adeus às Musas”, dedicado a Alexandre Sané:

«Deste ingrato Parnaso me despeço  
Estéreis Musas: Cá vos deixo a Lira,  
Que, sem pedir, ma destes. Já me canso  
De esperar por um Louro, uma Hera inútil,  
Infrutífera; prémio, que não chega,  
Senão depois que a campa emudecida  
Cobre, com seco pó, mirrados ossos,  
(...)  
Os Vates somos hoje em pouco tidos:  
Acabaram-se as honras, que algum dia  
O divino furor cevaram na alma  
Dos Vergílios, dos Vários, dos Horácios.  
Muito há, que Augusto é morto e mais Mecenas.  
(...)  
Vai o mundo a pior, em seus caprichos;  
Não Poetas, Funâmbulos pede hoje  
A douta desta nossa Terra.  
Mui poucos, e mui poucas nos estimam,  
E ainda a furto, e que o não saiba o Mundo  
Que temem, que o Desprezo anexo à Arte  
Seja contágio, que com eles prenda.  
O certo é sermos fábula do Povo,  
Dos Nobres, dos togados, dos do Claustro;  
(...)  
Eu Poeta! *Abrenuntio!* Nem por sonhos.  
Hoje que aos Vates chamam-nos Orates,  
E à Casa dos Orates nos remetem!  
(...)  
Contudo não me arranjo co’esse ofício;  
Que é come-em-vão; e que não rende um chavo.  
Rende críticas, mofas, e calúnias.  
Seja Vate o *Prespego*, Vate o *Alforra*,  
Vates Caixeiros, Filamintas Vates.»



(Elísio, 1998-2001, I: 369-372)

Antes de prosseguir com a mania de fazer versos e com as mutações históricas da tópica do poeta desgraçado, importa assinalar que, no seu momento “ideal”, o arcadismo reencenou a metafórica do patrocínio e da protecção, no contexto especialmente coercivo do Absolutismo lusitano. A próxima secção trata por isso de saber até que ponto o poeta académico fez versos segundo os desígnios do lusitano Augusto, e ainda em que medida recolheu do benfeitor caução material ou simbólica.

### **Sob Augusto, em paz perpétua**

Na sessão de Outubro de 1759, Garção lia perante a assembleia da Arcádia uma ode comemorando a elevação de Sebastião José de Carvalho a Conde de Oeiras. O texto percorre os lugares do encómio letrado, exalta as muitas «virtudes» do homenageado, o sentido da justiça e do bem comum, encerrando com a promessa de fazer do Conde matéria mesma da poesia. Garção assume aqui o papel de defensor de um «lusitano Augusto». Escrevia deste modo, é certo, antes do encarceramento que lhe apressou a morte:

«Não me instiga a lisonja; não invoco  
As Musas fabulosas;  
O céu, o céu m’inspira: da Verdade  
Os trovões e relâmpagos me cercam.  
O intrépido zelo,  
O florente comércio, a paz dourada,  
Não são cinzas de Tróia ou de Cartago.»  
(...)  
No Ménalo, se Arcádia não levanta  
Em honra de teu nome  
Uma soberba estátua  
De rico jaspe, como tu mereces,  
Seus hinos te consagra,  
E neles viverá tua memória,  
Teu nome escreveremos  
Em nossos corações, em nossos versos.»

(Garção, 1957-58, I: 165-172)

Escrito pela figura de referência na Arcádia Lusitana, esta identificação com o consulado do Marquês torna-se um gesto comum entre os poetas da segunda metade de Setecentos e adquire um sentido quase programático nos textos em prosa de Garção. Tratando-se neste capítulo da condição do poeta e da mania de fazer versos, diga-se desde já que a celebração do “Rei Augusto” e do seu ministro esclarecido não suscita apenas uma leitura heterónoma, centrada ao modo como as letras servem a política. A relação venal entre a Academia e o Pombalismo, facto que a crítica nacional sempre observou com desconforto, resultou também da sintonia que o próprio arcadismo manifestou em relação às artes da paz e aos benefícios do «florecente comércio», mencionados pelo mesmo Garção no elogio citado. Ser produtivo e pacífico é parte da percepção burguesa do real e integra uma forma de vida favorável à afirmação das «artes e das ciências», contra o ideal castrense de raiz aristocrata<sup>269</sup>.

Para os Pastores portugueses, o ofício da poesia cruza o ócio, a origem social, o acesso à ritualidade letrada e o correspondente domínio de certa tecnicidade expressiva. O apelo ao «amparo» pombalino terá servido mais para garantir a existência pública da agremiação, em contexto de vigilância opressiva, do que para garantir a cada um condições materiais necessárias à prática do *otium cum dignitate*<sup>270</sup>. Em grande medida, o encómio sinaliza a apetência do arcadismo para uma vida pacificada, ainda que pela mão forte de Pombal; só marginalmente testemunha a sujeição a uma lógica “louvaminheira” de tipo pessoal<sup>271</sup>, aliás bem mais visível em autores da geração

---

<sup>269</sup> Leia-se o comentário de Taylor: «A descrição da vida humana ordenada, feita por Locke, ajudou a preparar o terreno para a concepção do alto iluminismo para a qual Havély cunhou a expressão “harmonia de interesses”. Se este é o ideal “burguês”, então temos de pensar em Locke como uma das figuras seminais que ajudaram a formulá-lo e disseminá-lo [...]. A sua perspectiva ética dava claro apoio ao trabalhador sério, produtivo e pacífico de qualquer classe e mostrava-se contrária à busca aristocrática e classista de honra e glória por meio da exibição das virtudes guerreiras.» (Taylor, 1997: 308-9).

<sup>270</sup> Recordemos que a Arcádia romana nasceu originalmente sob o signo do ócio. Os critérios de entrada eram fundamentalmente três: (a) idade de 24 anos; (b) “bom” nascimento e bons costumes; (c) erudição e mérito numa das ciências conhecidas (cf. Waquet, 1996).

<sup>271</sup> Num célebre passo da memória “Ao Conservatório Real”, texto escrito em defesa de *Fr. Luís de Sousa*, Garrett regressa à questão do patrocínio letrado, ficando desta vez mais clara a diferenciação epocal entre mecenas e pós-mecenas: «Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na cousa pública, como sua; querem ir, como Eurípides e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares, não como Horácio e Virgílio, cortejar no paço as simpatias de reais corações. As cortes deixaram de ter

seguinte, tão parcos de bolsa como Tolentino, Filinto ou mesmo o Bocage que confessa escrever condicionado pela «voz da Dependência» (Bocage, 2004-05, I: 7).

Não é possível mencionar o imaginário augustano sem convocar aqui o estudo que o crítico brasileiro Ivan Teixeira dedicou à relação entre o verso e o discurso pombalino, entendido este como um conjunto lato de tópicos e de formas contíguas à esfera do político e do artístico (cf. Teixeira, 1999). Antes de mais, deve assinalar-se que a leitura atenta e detalhada de Ivan Teixeira, organizando-se em torno da obra de Basílio da Gama, constitui uma das mais consistentes demolições da hermenêutica nacionalista e indianista de extracção romântica. A instauração do viés romântico, diga-se, ficou a dever algo ao texto introdutório que Almeida Garrett escreveu para o primeiro volume do *Parnaso Lusitano*, intitulado “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”. Basílio da Gama aparece-nos aí já como matéria brasileira, à custa das «cenas naturais mui bem pintadas», contrariamente ao arcadismo deslocado de Gonzaga<sup>272</sup>. É portanto contra a tradição crítica estabelecida por Garrett, por Ferdinand Denis e pelo grupo de Paris, responsável pela fundação da revista *Niterói* (1836), que o ensaio de Teixeira expõe um extenso catálogo de deformações mais ou menos abusivas, desde logo, recorrendo ao exemplar trajecto editorial de *O Uruguay*. O autor procura

---

Mecenas; os Médicis, Leão X, D. Manuel e Luís XIV já não são possíveis; não tinham favores que dar nem tesouros que abrir ao poeta e aos artistas. Os sonetos e madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos: - e era talvez a melhor e mais segura letra que se vendia na carteira do poeta.» (Garrett, 1904, I: 773). Ora, se a democraticidade é um índice do estatuto do poeta, em termos habermasianos, a Arcádia Lusitana representou a sua fase proto-literária. A igualdade entre os Pastores foi um aspecto recorrente no discurso, além de objecto de regulação estatutária.

<sup>272</sup> Garrett organiza uma narrativa programada para acentuar a emancipação literária da nação lusitana, oferecendo-lhe um inventário selecto, até contra o «ar de família» que orientava a percepção estrangeirada de uma Ibéria letrada comum, presente nas sínteses prévias de F. Bouterwek e de S. Sismondi. A diferenciação nacional é aspecto que aproxima o autor português sobretudo da proposta contemporânea de Ferdinand Denis, no *Résumé de L'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de L'Histoire Littéraire du Bresil* (1926). Recordemos então o passo no qual Garrett destaca os merecimentos d'*O Uruguay*, em clave retórico-nacional: «Justo elogio merece o sensível cantor da infeliz Lindoa, que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros. *O Uruguay* de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. Cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem affectação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns. Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional e legítima americana.» (Garrett, 1904: I, 357). Vânia Pinheiro Chaves tem insistido, em vários trabalhos, na leitura fundacional do poema de Basílio da Gama (cf. Vânia Pinheiro Chaves, *O Uruguai e a Fundação da Literatura Brasileira*, São Paulo, UNICAMP, 1997).

assim restituir o poema de Basílio à sua época e ao programa pombalino que nele e através dele se realizaria (Teixeira, 1999: 520-536).

Sendo o lugar clássico da inscrição indianista e o pretexto mais disponível para a invenção da tradição nacional nas letras brasileiras, *O Uruguay* torna-se, por consequência, o objecto central de uma vasta operação de revisão crítica, a qual acaba por deslegitimar boa parte das leituras antecedentes<sup>273</sup>. O seu estudo aproxima a poesia neoclássica da codificação retórica do seu tempo, convocando explicitamente a sua inscrição lusitana e europeia. Nos seus instantes mais programáticos, Teixeira entende que a poesia dos poetas setecentistas nascidos no Brasil é sobretudo a extensão da ordem absoluta emanada de Pombal, afim ao utilitarismo letrado do seu tempo: «Nessa perspectiva, o poema de Basílio celebra, em linhas gerais, a civilização portuguesa em suas colônias, e não especificamente o progresso brasileiro ou americano. [...] O nativismo (americanismo ou brasileirismo) de Basílio, e de todos os setecentistas nascidos no Brasil, deve ser entendido como confirmador da ordem lusitana e do Absolutismo Monárquico [...]» (Teixeira, 1999: 278).

Este programa de leitura, além de promover a desnacionalização da voz dos *engenhos* brasileiros que desde o tempo de Garrett vinham sendo entronizados, restabelece com argúcia diversas vinculações entre o mecenato pombalino, a poesia setecentista e a tradição do encómio alegórico. No entanto, o ímpeto retoricista que anima o estudo de Teixeira, nomeadamente quanto ao modo como pretende a todo o custo des-subjectivar a escrita, acaba por privilegiar o vínculo pombalino e a retórica do elogio sobre todas as coisas. Ocasionalmente ficamos com a impressão de que esta retórica possui e esgota a leitura do *Uruguay* antes mesmo de esta leitura se efectuar. E ainda quando o ensaio avança para outros autores, esta fixação no panegírico corre a par do bloqueio sistemático de qualquer centelha de psicologismo ou admissão da autoridade do texto (e do contexto) sobre a retórica herdada. A psicologia é

---

<sup>273</sup> Teixeira ilustra este discurso com as interpretações históricas do arcadismo luso-brasileiro e em particular com as diversas nacionalizações da obra mais emblemática de Basílio da Gama. Entre Santiago Nunes Ribeiro e Teófilo Braga, percebemos como a crítica se manifestou pouco disponível para acolher a tese central do autor: a poética do encómio nos autores em análise resultou de uma sintonia estreita entre o discurso pombalino e a enunciação poética sua contemporânea (Teixeira, 1999: 343-344 e 520-536).

sistematicamente expurgada como um malefício, justamente por andar associada à *demonização* crítica do romantismo.

Sucedo que este procedimento, tendo a vantagem muito evidente de nos revelar o que na dicção poética é tropo e regra, deixa de lado a contribuição decisiva do arcadismo para a autonomização do espaço letrado, nos termos da diferenciação que tenho vindo a assinalar. A sua normatividade foi parte de um processo de afirmação de um grupo selecto de letrados que assim podia regular as condições de acesso e de capitalização de um saber e de um estilo de escrita. Bastaria pensar no carácter convencional da ficção pastoril ou na relação fundamentalmente arbitrária entre muitas das regras poéticas e o sujeito histórico que escreve. A adopção do *corpus* normativo serve o propósito de capitalização distintiva e não tanto (ou apenas) a obediência simétrica aos desígnios do Conde de Oeiras. Ivan Teixeira assume uma homologia demasiado perfeita entre a normatividade neoclássica e a política pombalina, mas esta homologia não tem a extensão nem a importância que o seu trabalho pretende. A organicidade desta relação não é comparável, por exemplo, à que existiu de facto entre o classicismo renascentista e o humanismo cívico (cf. Pocock, 1995: 37-50).

Existiu obviamente uma atracção secular do poder pelo aparato celebratório da poesia, mas a reserva dos Pastores é evidente, mesmo nos momentos em que aparentam sancionar a submissão das letras ao poder. Teixeira interpreta à letra todos os sinais daquilo que para António José Saraiva, escrevendo a propósito do papel de Garção na Arcádia Lusitana, era apenas parte de uma «transigência» epocal, uma «fachada de elogio da monarquia absoluta» (Garção, 1957-58, II: XXVIII). Embora suscitada pela leitura assumidamente *democrática* que Saraiva faz da obra de Garção, a abrangência desta «fachada» é indesmentível. Sendo importante a relação entre arcadismo e Absolutismo, até pelo facto de originar a sintonia mítica com a figura de um Augusto pacificador, há inúmeras atitudes prudenciais por parte dos residentes no Monte Ménalo.

Como demonstrou ainda A. J. Saraiva, Garção manifesta desde logo um desejo repetido de independência relativamente aos poderes terrenos. Esta independência representa a face material da autonomia crítica que a Arcádia desejou promover desde o início. Os sinais desta reserva repetem-se noutras ocasiões e noutros autores. Na

dedicatória ao «Ilmo. e Exmo. Senhor Sebastião José de Carvalho e Melo» que Cândido Lusitano antepõe à sua tradução da *Arte Poética* de Horácio, pode ler-se o seguinte: «Busco a V. Exa., não como poderoso, mas como sábio.» (Horácio, 1758). A afirmação denota algo de sintomático no que diz respeito à questão do mecenato pombalino e poderia relacionar-se com outras declarações equivalentes; por exemplo, com uma observação igualmente premonitória de Cláudio Manuel da Costa. Na dedicatória a Sebastião José de Carvalho (Écloga III), após lamentar a «rudeza» do mimetismo bucólico, Cláudio escreve algo que não pode ser integralmente acometido à tópica modesta: «Teçam outros as Epopéias dos preciosos louvores que a V. Excelência se devem: eu pedirei às Musas que por mim o digam, já que eu não posso. Saio dos montes; vivo na incultura; comunico a rusticidade: não é muito que tudo o que concebo seja dissonância, e seja barbarismo tudo o que pronuncio.» (Costa, 2002: 143). Ambas as dedicatórias têm em comum o desconforto perante o elogio; o próprio Garção decidiu estrategicamente colocar a Arcádia Lusitana ao serviço de «celestial patrocínio», tomando a Imaculada Conceição por Padroeira<sup>274</sup>.

Descontando a pragmática enunciativa, estas ocorrências reforçam a ideia de que a ficção dos Pastores e o seu associativismo serviu também, de modo decisivo, para escapar à coerção mecenática e para diferenciar a vivência letrada, ao contrário do que supõe Teixeira. O ensaísta evitou nitidamente “ler” o que Antonio Candido escreveu sobre a «literatura congregada» no espaço brasileiro e sobre o contributo dessa literatura, «bastante associativa», para a existência progressiva do «letrado *como* letrado»<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> António José Saraiva admite que o desejo de independência e a recusa de um patrono não é assunto consensual entre os diversos membros da Arcádia: «Uns teimavam em buscar um patrono, como se fosse pequena a tutela da Virgem: Garção permanece fiel à sua velha oposição a toda a protecção oficial, que fatalmente se converteria em tutela opressiva, e continuava a combater como quatro anos antes, aqueles que a ambicionavam» (Garção, 1957-1958, II: p. XXIV e 200).

<sup>275</sup> Antonio Candido afirma inclusive que o associativismo em causa foi decisivo para compensar a aridez do espaço letrado na colónia, contribuindo assim para a afirmação estatutária do letrado (Candido, 2006: 78). Na edição das *Obras Completas* de Garção, também em finais dos anos cinquenta, A. J. Saraiva apresenta uma versão mais estritamente “burguesa” do estilo e da base social do arcadismo lusitano (Garção, 1957-1958, I: XLII-XLVIII). A autonomia material dos Pastores foi desde logo potenciada pelo facto de integrarem maioritariamente o corpo administrativo da Monarquia. Nestas circunstâncias, o ofício das letras vive, em primeiro lugar, da protecção material do exercício “profissional” das Leis. A este propósito, Wolfgang Martens

A questão ganharia se fosse reconceptualizada nos termos em que Bourdieu (1996) investigou os mecanismos de legitimação de um determinado campo de produção cultural (apesar da intermitência e da baixa densidade das instituições “culturais” na segunda metade de Setecentos). É aliás significativo que um sociólogo da cultura que analisou extensamente modalidades de produção e legitimação seja um nome ausente de um trabalho longo e minucioso sobre o mecenato e o encómio letrado. Neste âmbito conceptual, o discurso da Arcádia evidencia as vantagens em se diferenciar, no que diz respeito à relação entre o campo letrado e o campo do poder, entre mecanismos de *hierarquização heterónoma* e de *hierarquização autónoma*<sup>276</sup>. Ter isto em conta permite, por exemplo, relativizar a natureza e o alcance da retórica do elogio praticada pelos Pastores lusitanos, assinalar o que é claramente do âmbito da «fachada» e, sobretudo, identificar as descontinuidades relativamente aos modelos clássicos. No ensaio de Ivan Teixeira, a herança clássica é assumida literalmente, forçando a historicidade em nome da retórica<sup>277</sup>. Neste sentido, ao propor o mecenato pombalino

---

estudou especificamente a passagem do letrado ao serviço do Príncipe (*Fürstendiener*) para o letrado já a desempenhar funções próximas da burocracia estatal (*Staatsdiener*), uma deriva histórico-social que haveria de contribuir também para a emancipação funcional do “escritor” (cf. Wolfgang Martens, *Der Patriotische Minister. Fürstendiener in der Literatur der Aufklärungszeit*, Weimar, Böhlau, 1996).

<sup>276</sup> «Devido à hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre os seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no interior do campo do poder. Por muito emancipados que possam estar em relação às imposições e exigências externas, continuam a ser atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do ganho, económica ou política. Segue-se disso que são também, a cada momento, lugar de uma luta entre os dois princípios de hierarquização, o princípio heterónomo, favorável aos que dominam económica e politicamente o campo [...], e o princípio autónomo [...]. O estado da relação de forças nesta luta depende da autonomia de que o campo globalmente dispõe, quer dizer, do grau em que as suas normas e as suas sanções próprias conseguem impor-se ao conjunto dos produtores de bens culturais» (Bourdieu, 1996: 248-249).

<sup>277</sup> Esta descontinuidade, enquanto evidência da historicidade do próprio acto de apropriação formal, tende a ser reprimida por Ivan Teixeira, para quem a escrita, mesmo nestas circunstâncias, consiste numa eterno (auto-suficiente) processo de adequação retórico-compositiva: «Não cabe, portanto, nenhuma espécie de questão quanto ao carácter subjectivo e individual dos poetas por se manifestarem favorável ou contrariamente ao ideal pombalino. A opção poética, nesse caso, deve ser interpretada em termos retóricos, isto é, a decisão dos poetas deve ser entendida como ajuste de um caso particular (mensagem pombalina) ao esquema geral dos dispositivos retórico-poéticos do costume. Evidentemente que isso possui implicações políticas, que, nos termos da época, devem ser interpretadas pela equação: mecenato + mecenas + artista = produção artística» (Teixeira, 1999: 49).

como agente central no processo de leitura da poesia neoclássica, confere a tal ímpeto uma facticidade que contraria a “apropriação” do passado em nome do presente<sup>278</sup>.

Retomo, então, a imaginação augustana<sup>279</sup> no consulado pombalino e a sua aproximação à convivialidade pacificada. O acolhimento poético desta espécie de *pax romana* mobiliza diversos autores, atraídos pela imagem do letrado em sintonia com um tempo benigno de «tranquilidade pública», como escreverá Garção, um dos que mais explicitamente convocam esta representação, como se viu no início desta secção. Nas Dissertações e Orações recitadas perante os Arcades, Garção foi mais longe, insistindo na «ditosa paz» e num rei feito «astro da paz, de abundância, que nos livra de tantas calamidades» (Garção, 1957-1958, II: 144)<sup>280</sup>.

A versificação deste «público sossego» é insistente, tendo atraído um grande número de poetas, numa deriva metrificante que congrega o espaço metropolitano e colonial. O motivo origina uma autêntica mania, produzindo uma catadupa sintagmática: «paz e doçura» ou «paz dos povos» (Cláudio Manuel da Costa); «génio pacífico», «regaço da paz», «astro da paz» e «venturosa paz» (Garção); «feliz tranquilidade» (Quita); «paz dourada» (Cruz e Silva); «branda paz» ou «amável paz» (Filinto), entre outros. A apetência pacifista conduz o verso à mitificação augustana, que devemos interpretar para além da referida “fachada”: como assinalado, os Arcades têm

---

<sup>278</sup> A versão de Teófilo não nega um desejo de “protecção” política e material entre os Arcades, mas assinala igualmente o boicote sistemático de aliança. As «homenagens servis» são contudo parte da pulsão retrospectiva de um republicano: «Ao exercer a sua forte iniciativa na reforma da instrução pública, os literatos esperaram receber do impetuoso ministro a protecção *oficial* para a literatura, como se viu nas homenagens servis que lhe dirigiu a *Arcádia Lusitana*. O Ministro desprezou-os, servindo-se dos eruditos que podiam defendê-lo nos libelos contra os Jesuítas, nas questões do regalismo contra Roma [...]» (Braga, 1984: 128). Palma-Ferreira assinala também que a *Arcádia Lusitana* nunca mereceu propriamente «as atenções de Pombal» (Palma-Ferreira, 1982: 91).

<sup>279</sup> Howard Erskine-Hill é autor de um dos ensaios que mais directamente confronta a tónica augustana no espaço inglês (cf. H. Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature*, London, Edward Arnold, 1983).

<sup>280</sup> Na Oração Primeira avança com uma oposição que pressupõe a inversão do merecimento guerreiro que hierarquizava a sociedade até então: «É bem vulgar o axioma de que os bens não são desejados senão quando se perdem. Vivemos no centro da paz: não conhecemos a nossa felicidade. Talvez que os soldados se queixem de não haver guerra; talvez que o piloto murmure de que não saiam armadas. Chamam a isto não sermos conhecidos no mundo. Lembram-se das expedições que nos ganharam tantas conquistas. Trazem sempre na memória o campo de Ourique, Aljubarrota, as Linhas de Elvas. Mas não computam as despesas que uma longa guerra, o sangue que custa qualquer vitória, os incómodos de uma contribuição, a violência das reclutas e as feias consequências da licença militar» (Garção, 1957-1958, II: 143-144).



eles próprios um interesse de “classe” no sossego e na ociosidade. Esta inscrição social e sensível da paz é mais decisiva do que o elogio da dupla constituída por Pombal e por D. José, ou mesmo de outros Grandes em concreto. Tanto é assim que um espírito inquieto como Bocage celebra a paz na condição de letrado. Para o efeito, o Príncipe Regente D. João serve igual propósito:

«Varre a benigna Paz difuso agouro;  
Ciência, indústria, leis desassombradas,  
Revolvem, qual outrora, o seu tesouro.

Em ócio pendem marciais espadas;  
E ornem seu ócio altíssimas Camenas,  
Da glória amantes e da glória amadas.»

(Bocage, 2004-05, II: 189)

A celebração da paz expõe ainda o antimilitarismo das Luzes. Neste sentido, um ensaio de referência como *A Paz Perpétua*, de I. Kant, partilha o mesmo esforço de racionalização da guerra que percorre os versos das *Cartas Chilenas*, de Gonzaga (2002). A guerra deixa de ser parte da ordem “natural” das coisas. Estamos a caminho de uma percepção da paz como desígnio a atingir, e não apenas como um período marcado pela ausência de guerra. Mas esta deriva responde sobretudo a mudanças de ordem social e sensível. À medida que as classes de gosto crescem em dimensão e em qualidades, a pacificação foi-se tornando uma exigência simultânea do negócio e do ócio. Este é um motivo decisivo para a perpetuação da paz na metromania setecentista<sup>281</sup>.

---

<sup>281</sup> O ensaio de Kant surge no âmbito de uma transição que Setecentos acelera definitivamente, conduzindo o homem do *status naturae* para o *status civilis*, portanto da sua condição natural e pré-determinada para uma existência propriamente civil, cabendo ao estado e ao cidadão desenvolver uma acção temporalizada. A contratualização cívica e política proposta por Hobbes como saída para a regulação dos egoísmos particulares é parte do fundamento para a pacificação das sociedades. A Lei emerge como a instância de regulação e pacificação dos povos, mediando as diferenças e os interesses de cada sujeito. A paz a que os Arcades aspiram pertence a esta estirpe. Homens de Leis, burocratas, professores ou mestres, boa parte dos Pastores manifesta uma ânsia pacificadora que hoje nos parece irreconciliável com o autoritarismo do soberano sob o Antigo Regime. Contudo, deve observar-se que é da submissão de todos à Lei que decorre a possibilidade da Paz. Quando se refere ao reinado de D. José, Garção aproxima-se sugestivamente de uma paráfrase hobbesiana: «Não é menos digna de elogios a sábia eleição que este Monarca faz de seus ministros. Que excelentes poesias não se podem compor, querendo mostrar o aumento do comércio! A nova economia das conquistas! O grande projecto do estabelecimento das fábricas! A disciplina das tropas! As leis que quotidianamente se estão

A tematização insistente do pacifismo letrado deseja sobretudo manter a estabilidade política forjada pelo Pombalismo. Este desígnio pacifista revela-se também na percepção do atentado a Pombal, tomado como a visão do horrível e do caos:

«Monstro do Abismo, detestável Fúria,  
Horror da fé, da humanidade injúria,  
Tu conspiraste contra aquela vida,  
Que dos Céus protegida,  
Aos portugueses Povos assegura  
A paz e a doçura.»

(Costa, 2002: 513)

Os Pastores ultramarinos partilham esta percepção metropolitana, fundamentalmente por afinidades com o programa sensível da cultura letrada e por serem beneficiários da própria estabilidade administrativa do regime colonial. Cláudio Manuel elogia na *Écloga III* o contributo de Pombal para pacificação da guerra: «E só quero louvar aquele braço / Que o nosso Portugal em paz tem posto» (Costa, 2002: 149)<sup>282</sup>. A versificação da paz e do comércio relacionam-se ambas com o estatuto do poeta e com a promoção das condições materiais necessárias à escrita. Garção recitou perante os *Árcades* uma oração que associava a fortuna das artes e das ciências não apenas à «durável e venturosa paz», mas muito concretamente a uma sintonia deliberada entre o progresso do comércio e o progresso da nação, unidos para o «bem comum» (Garção, 1957-58, II: 167)<sup>283</sup>. A nobilitação do comércio confirma o seu ímpeto

---

promulgando, dirigidas todas a refrear os vícios que fomentam o espírito da ambição ou do litígio!» (Garção, 1957-58, II: 146).

<sup>282</sup> Cláudio Manuel chega a traduzir uma ode de Voltaire ao Rei da Prússia, aconselhando explicitamente a regência do «Povo em paz seguro» (Costa, 2002: 487). Pombal seria obviamente a versão lusitana mais próxima da força teutónica e assim aparece representado em diversas composições.

<sup>283</sup> Ao criticar o peso excessivo da nobreza na sociedade portuguesa da época, Ribeiro Sanches assume também esta sintonia entre o «trabalho» e a «indústria», por um lado, e a pacificação moderna, por outro. A «espada» deveria assim ser substituída por uma «lei» que aumentasse a riqueza da nação: «A Nobreza é essencial naquelas Monarquias Góticas como a nossa, em quanto dependia a sua conservação de conquistar e de subjugar os seus inimigos; mas logo que se acabou a conquista, logo que não houve que conquistar, é necessário que o Legislador mude as leis: o Estado que tem terras e largos domínios, e que deles há-de tirar a sua conservação, necessita decretar Leis para promover o trabalho e a indústria, e derrogar ou abrogar aquelas que se estabeleceram no tempo que adquiriam com a espada.» (Sanches, 1922: 86).

civilizador e o seu papel decisivo na construção da «polidez» que define o sujeito moderno (Pocock, 1995: 105)<sup>284</sup>. A participação dos cidadãos no comércio permitiria a cada um maior capacidade económica e acesso mais diferenciado a experiências sociais e culturais. O próprio José Caetano Mesquita, falando perante os Arcades e D. José, junta-se a esta argumentação e exorta a plateia a imitar a gesta do comércio, na expectativa de conjugar a Poesia com os «fundos» dos grandes comerciantes: «Eles têm o ilustre nome de 'Aumentadores do comércio', vós tereis o de 'Aperfeiçoadores das Belas-Letras'» (Quadros, 1760: 47).

A epístola que Garção dedica a Sebastião José de Carvalho junta exactamente esta paz como elemento simultaneamente propício às artes, ao comércio e à virtude, para sossego da «destroçada Pátria das ruínas» que o Terramoto tinha deixado como herança:

«Porque a fazes melhor, porque a despertas  
Do bárbaro letargo da indolência.  
O comércio florente, que diriges,  
E que as forças aumentas, nos promete  
Uma nova ventura não sonhada.  
À sombra do teu nome as boas artes

---

<sup>284</sup> Garção defende o que poderíamos chamar um processo de “pacificação comercial”. Na Oração Segunda, recitada na conferência da Arcádia Lusitana, faz a apologia de um «Rei pacífico» que se distingue como mentor visionário dos benefícios do comércio. O que Garção descreve nesta síntese excepcional é realmente a figuração do “humanismo comercial” descrito por Pocock. O enunciado tem a forma sugestiva de um programa:

«Agora provar-vos-ei, ó Arcades, que devemos esta venturosa situação à sabedoria do nosso augustíssimo Soberano. Mostrarei que restaurou, ou para melhor dizer, que fundou o comércio, aquele admirável apoio da Monarquia, de que pendem as forças da Nação, a magnificiência do Príncipe e a reputação do Estado; aquele negócio fundado na boa fé e na verdade; aquele que honram as leis, aquele que tem feito gloriosas e florentes tantas Monarquias.

Deverei provar que este grande Rei, para sustentar o novo comércio, lhe franqueou os meios de formarem tão importantes fundos, que concedeu privilégios e que lhe deu navios? Vós não sabeis, ó Arcades, para que se fundou um Tribunal de Comércio?» (Garção, 1957-58, II: 152-153).

A pergunta não é apenas convenção retórica; anuncia-se o triunfo da linguagem da jurisprudência enquanto regulador da relação entre as pessoas e as coisas ou, dito de outro modo, enquanto regulador da relação entre as pessoas através das coisas, aspecto que define a sociabilidade propriamente comercial (Pocock, 1995: 104). A boa fé e a verdade mencionadas são a condição para o comerciante virtuoso que Garção quer ver generalizado na pátria lusitana. A conclusão óbvia encontra-se noutra texto, quando escreve: «Assim acabamos de conhecer que os interesses dos comerciantes eram os interesses da Nação, que deles resultava o bem comum e que sem eles se abatiam as forças da Monarquia» (Garção, 1957-58, II: 167).

O luso reino a povoar acodem.  
(...)  
Assim a Pátria salvas, assim quebras  
Da vil ingratidão as duras armas:  
Assim conservas forte e justiceiro  
Da santa paz as aras venturosas.»

(Garção, 1957-58, I: 210 e 216)

Este conjunto de encenações mecénicas e a perspectivação de um tempo pacífico e afluente actua como uma promessa de hospitabilidade letrada. Anastácio da Cunha congrega numa única ode, dedicada à Academia dos Unidos, a ociosidade distinta, a paz propícia, a expressão da intimidade e o horror à guerra<sup>285</sup>. A composição inicia com a tónica do vulgo profano, a demonização da «horrída Guerra» e termina com um «coração pacífico» a desejar a perpetuação da paz, propícia às «artes úteis» (Cunha, 2001-06, I: 132-134).

Pelo exposto, podemos deduzir que não foi apenas o patrocínio oficial, em si mesmo, que mobilizou os Pastores no âmbito da Arcádia Lusitana, uma vez que a «fachada» encomiástica esconde um pacifismo afim ao *ethos* ocioso do poeta académico. Mas este facto não contradiz a persistência maníaca de um discurso mecénico e de uma ansiedade proteccionista na poesia deste período. É aliás muito significativo que a tematização das condições da escrita seja comum e apareça de diversas formas entre Garção e Filinto. É também recorrente no sentido em que se manifesta em estilos diversos, entre o sério e o paródico, como em Tolentino, o autor que mais publicita os contornos do poeta desvalido, numa situação ambígua de quem se situa entre a

---

<sup>285</sup> Os mecanismos de interdependência que regem a dinâmica de uma determinada configuração histórica permitem acompanhar a estruturação do ócio no interior da própria sociabilidade aristocrata. No caso do ócio, podemos detectar mudanças de percepção em textos de variada índole. Um exemplo precoce encontra-se no motivo da caça referido logo na abertura do *Testamento Político*, D. Luiz da Cunha (1662-1749). A caça deixa de ser entendida sequer como propedêutica guerreira e acentua a sua autonomia enquanto divertimento ocioso, destinado a aliviar a tensão do soberano no intervalo do trabalho que D. Luiz da Cunha lhe destina: «[T]rabalho que lhe será muito suave, se repartir bem e alternativamente as suas horas, porque estou certo que lhe sobejarão as que bastem para as empregar nos divertimentos que convém ao seu carácter, entre os quais conto o da caça, não porque seja, como alguns dizem, a imagem da guerra, porque há armas que menos se lhe pareçam, pois nela se não vê mais do que muitos cavaleiros, e uma infinidade de cães, que correm atrás dos pobres animais que fogem, e não se defendem; mas porque este divertimento serve para dissipar os grandes cuidados de que o Príncipe está sempre ocupado» (Cunha, 1978: 11).

erudição e a inveja perante os versos vendidos «a cavalo num barbante» (Tolentino, 1994: 232).

Nos quartetos que dedicou ao D. José de Noronha, Nicolau alinha um conjunto de quadras sumamente ilustrativas da situação do versificador no último terço de Setecentos. Foi à custa de composições como esta que Teófilo Braga construiu a imagem de um versista menor e desavergonhado, «mascarando ignobilmente a pedinçice com o falso pretexto de acudir a suas irmãs» (Braga, 1984: 215). E foi ainda por causa dos mesmos versos que a percepção do poeta desamparado se instalou nas leituras históricas de Garrett e de Camilo, dois agastados perante um poeta sem heroicidade alguma. No estilo prosaico de quem compensa com a verdade «o que não tem em poesia», Tolentino descreve sem pudor os trabalhos e os dias, as dificuldades económicas, o provento insuficiente como mestre de «meninos», as responsabilidades perante terceiros e a indigência material em que vive. Encerra com o pedido explícito de protecção:

«Enfeitai de cor alegre  
A funesta narração;  
Marcham às vezes os risos  
Ao lado da compaixão:

E pois que vossos esforços  
Nunca me têm sido vãos,  
Acabai, benigno conde,  
Esta obra das vossas mãos.

De um malfadado poeta  
Trocai em prazer as penas;  
Já diante doutro Augusto  
Fez o mesmo outro Mecenas.»

(Tolentino, 1968: 71)

A persistência deste discurso no último quartel do século é sintomática quanto às dificuldades de quem escreve antes da dignificação do verso sob a nação romântica. Não sendo um poeta propriamente académico, Tolentino mostra que a necessidade de patrocínio e protecção persiste no horizonte letrado, congregando autores com proveniências e ocupações muito diversas. Conceitos como “patrono”, “benfeitor”,

“protector” ou “Mecenas” pluralizam o imaginário augustano até final do século. Sucedem-se os pedidos de “asilo” e de “amparo” e até Xavier de Matos envia a Musa pessoal em busca de Mecenas, por delegação poética, pedindo-lhe para resgatar o sujeito da miséria: «E canta que apesar do Fado adverso / Um novo Augusto, um singular Mecenas / Ornou teu vulto, protegeu teu verso.» (Matos, 1782-83, II: 42).

### O pente e a pena

Na série de quadras “Aconselhando a um cabeleireiro que não continuasse a fazer versos”, Tolentino avança com o retrato de um poeta duplamente desgraçado, acumulando o ofício desqualificado de cabeleireiro com a mania de fazer versos em estilo sublime:

«Pois que o talento inquieto  
Até em poesias provas,  
E queres às mais desgraças  
Ajuntar desgraças novas;  
(...)  
Mas se de autores antigos  
Tens tido pouco exercício,  
Eu te aponto um bem moderno,  
E até do teu mesmo ofício:

Foi este o famoso Quita,  
A quem triste fado ordena  
Que a fome lhe traga o pente  
E da mão lhe tire a pena.

Enquanto na suja banca  
Pobre tarefa tecia,  
Seu espírito sublime  
Sobre o Parnaso se erguia.»

(Tolentino, 1994: 201-206)

O poeta-cabeleireiro era por esta altura um caso público. Sendo uma voz em geral muito reticente quanto ao relevo cultural de um «século degradado», Teófilo

Braga refere-se a Reis Quita como um «fenómeno curioso», credor de admiração por ser nele o talento maior do que a «desgraça pessoal» (cf. Braga, 1984: 202). Não é certo que tenha sido exactamente o talento a suscitar tal benevolência crítica. As palavras de admiração que lhe dedica mantêm a pessoa em primeiro plano: o pobre Quita mostrava-se poeta isento de «pedantismo escolar», marcado pela miséria, pela doença e pela entrega sincera aos versos. Esta tendência precoce para a poesia sugere um «triste fado» que é parte da representação do poeta obstinado que aqui se persegue. A deriva entre o «pente» e a «pena» ilustra sobretudo a ambiguidade e a contingência do ofício de poeta na segunda metade de Setecentos. Mas esta «pena» é também dupla, na medida em que significa o gesto da escrita e o padecimento de quem não lhe resiste. Neste sentido, a tendência imprestável para fazer versos afecta o próprio Tolentino, que encerra o poema assumindo a contradição na sua pessoa, pois não consegue deixar ele próprio de versejar:

«Abre mão das poesias,  
Que nenhum préstimo têm;  
E cuida em sólidos meios  
De ganhar algum vintém.

Se dizes que contra os versos  
Em versos uma carta ordeno,  
E aqui me contradigo,  
Praticando o que condeno.»

(Tolentino, 1994: 217)

Por outro lado, a alternância de Quita entre o «pente» e a «pena» dá conta da dificuldade coetânea em separar a ordem social da ordem letrada. Admitamos que o ofício de cabeleireiro lhe tenha facilitado o contacto com determinados protectores, como informa Teófilo, comentando a «feição artística» do emprego<sup>286</sup>. Ainda assim, o Parnaso não era por esta altura um lugar a que um cabeleireiro pudesse aceder pacificamente. Apesar de ter beneficiado do esforço de paridade crítica que irmanava os

---

<sup>286</sup> Apesar de ser uma profissão manual, Teófilo lembra que a actividade tinha uma «feição artística, com a perspectiva de relações com indivíduos poderosos. Já dizia Adisson que uma boa cabeleira actuava muitas vezes no eixo das pretensões» (Braga, 1984: 203).

Árcades reunidos em assembleia, a publicação das suas *Obras Poéticas*, apressada pela doença, logo desperta a inveja de terceiros, a começar pelo censor Zuniga. Teófilo refez com algum pormenor o trânsito intenso da «versalhada» que então se cruzou entre poetas desavindos e ressentidos, cobiçando a chegada de um adversário de parco nascimento ao prelo (cf. Braga, 1901 e 1984). Fazer versos e «pentear cabeleiras» converteu-se numa associação satirizada em inúmeras composições, instalando-se no centro de um dos mais acérrimos episódios da “Guerra dos Poetas”.

O ofício de cabeleireiro sofria a proscricção da actividade manual que emanava do ócio aristocrata indexado ao classicismo. De certo modo, a tensão entre o «pente» e a «pena» actualiza (e urbaniza) o diálogo primogénito entre *Bucólicas* e *Geórgicas*. Com a modernidade, o ascendente simbólico do imaginário bucólico suscita um processo singular de “pastorialização” do elemento *geórgico*; a transformação do universo austero das tarefas agrícolas em paisagem e apreciação estaria aliás inscrita no próprio texto virgiliano (cf. Patterson, 1987). Com o avanço da modernidade, contudo, a sublimação campestre vai mais longe.

A ocultação do trabalho e das tarefas manuais é bem visível em poetas como Tomás António Gonzaga, o exemplo típico do Pastor que associa a simplicidade bucólica à figura do proprietário. Gonzaga ilustra perfeitamente a distância que medeia entre a pobreza ficcionada pelos Pastores-proprietários e a pobreza experiencial dos poetas disponíveis para operar a capitalização simbólica de uma desgraça autêntica, com uma legitimidade “biográfica” que o arcadismo não chegou a possuir, justamente com a excepção reveladora de figuras intervalares como Quita. Apesar da retórica do afecto, Gonzaga instala-se sintomaticamente no território da Arcádia, convicto de que «é bom ser dono / de um rebanho»:

«Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,  
Que viva de guardar alheio gado;  
De tosco trato, de expressões grosseiro  
Dos frios gelos e dos sóis queimado.  
Tenho próprio casal e nele assisto;  
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;  
Das brancas ovelhinhas tiro o leite.  
E mais as finas lãs, de que me visto.



Graças, Marília bela,  
Graças à minha estrela!»

(Gonzaga, 2002: 573)

Estamos perante uma reencenação do *otium* clássico. Pocock assinalou já a relação constitutiva entre ser proprietário e ser sujeito, portanto entre propriedade e personalidade. No pensamento ocidental, a propriedade aparece desde cedo investida de uma dimensão moral e política: «Property was both an extension and a prerequisite of personality (and we should be aware of the possibility that different modes of property may be seen as generating or encouraging different modes of personality). The citizen possessed property in order to be autonomous and autonomy was necessary for him to develop virtue or goodness as an actor within the political, social and natural realm or order» (Pocock, 1995: 103). Além de permitir o prazer do ócio e de libertar o indivíduo das constrações imediatas, a percepção clássica da propriedade foi portanto condição para a participação virtuosa e inteira do sujeito na coisa pública. Esta relação fundadora com a propriedade sofrerá a concorrência de uma outra, sustentada pela emergência pós-feudal do comércio e da troca<sup>287</sup>. Ambas têm um primeiro e frágil encontro no arcadismo nacional, considerando a aparição virtuosa do comércio em autores como Garção.

Nos versos citados de *Marília de Dirceu*, Gonzaga recorre por diversas vezes à retórica da propriedade, ficcionando a renúncia nobilitadora à posse dos bens, «para viver feliz» (Gonzaga, 2002: 574). Mas este é um gesto de classe; por isso se manifesta em tempo de bonança e ainda quando enfrenta a masmorra, confrontado com um

---

<sup>287</sup> O comércio vem reconfigurar as relações interpessoais e o próprio contrato entre o indivíduo e as formas da governação. A troca e o comércio convocam a especialização e a mediação, afastando o indivíduo da virtude no seu sentido antigo de participação integral e não mediada na política. Em seu lugar, Pocock coloca a polidez enquanto vinculação social da nova espécie. A polidez torna definitivamente arcaicas as versões conviviais da Antiguidade e torna-se objecto central na ideologia do comércio setecentista. Pocock identifica este conflito em torno da virtude como um dos aspectos nucleares do pensamento setecentista, não deixando de assinalar que, pese embora a emergência do comércio, a virtude clássica permanece no discurso como referência normativa: «We are contrasting a conception of property which stresses possession and civic virtue with one which stresses exchange and the civilization of the passions, and thereby disclosing that the debate between the two is a major key to eighteenth-century social thought [...]. But the fact that the apologists so regularly admitted the possibility of a loss of virtue is a proof that the ideal of the indifferenced personality, even when driven from history, refused to disappear as a norm» (Pocock, 1995: 115 e 122).

destino expropriado. Nestas circunstâncias, antecipa nova aventura campestre com Marília, sempre no contexto de um retorno à dignificação proprietária, nem que para tal tivesse de pagar o rebanho em suaves prestações:

«Ah! minha bela, se a Fortuna volta,  
Se o bem, que já perdi, alcanço e provo,  
Por essas brancas mãos, por essas faces  
Te juro renascer um homem novo;  
Romper a nuvem, que os meus olhos cerra,  
Amar no céu a Jove, e a ti na terra!

Fiadas comprarei as ovelhinhas,  
Que pagarei aos poucos do meu ganho;  
E dentro em pouco tempo nos veremos  
Senhores outra vez de um bom rebanho.  
Para o contágio lhe não dar, sobeja  
Que as afague Marília, ou só que as veja.»

(Gonzaga, 2002: 646)

Em Gonzaga domina, como se vê, a pobreza ficcionada do arcadismo, afim à simplicidade bucólica e à elisão do trabalho braçal<sup>288</sup>. A sintonia perceptiva entre o

---

<sup>288</sup> No poema “Tu não verás, Marília, cem cativos”, Gonzaga leva mais longe a ocultação do trabalho, forçando a separação categórica entre o visível (lazer) e o invisível (trabalho). A intimidade doméstica esconde assim toda uma “infra-estrutura” colonial:

«Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra,  
Ou dos cercos dos rios caudalosos,  
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
Do pesado esmeril a grossa areia,  
E já brilharem os granetes de ouro  
No fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos,  
Queimar as capoeiras inda novas,  
Servir adubo à terra a fértil cinza,  
Lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes  
Das secas folhas do cheiroso fumo;  
Nem espremer entre as dentadas rodas  
Da doce cana o sumo.» (Gonzaga, 2002: 686)

espaço íntimo da cabana, o poeta e a proximidade com Marília definem um «viver justo» em tempo de paz, que se apresenta como uma forma alternativa de heroicidade: «O ser herói, Marília, não consiste / Em queimar os Impérios» (Gonzaga, 2002: 616).

Nem só a figura do poeta-cabeleireiro tem dificuldades em se articular com a recomposição estatutária em vigor. Num diálogo joco-sério, António Joaquim de Carvalho recorre ao estereótipo do poeta possuído para tematizar um poeta-lavrador, acusado pela mulher de andar em versos «influidos», prejudicando gravemente a colheita, à conta de uma «mania» improdutiva, bem acima das suas posses: «Que mania/ Te faz andar transportado? / Andas triste, andas pasmado / Falando só todo o dia! (Carvalho, 1807: 47). Mas é numa epístola em verso que António Joaquim de Carvalho disserta de modo sugestivo sobre a incompatibilidade entre o trabalho, o desconforto físico e a escrita da poesia. O diálogo com Bezerra de Lima, professor de retórica, surge a pretexto de uma viagem entre Lisboa e Coimbra, com passagem por estalagens impróprias. O que se segue contém todo um programa, uma tradição, incluindo a nostalgia de um tempo que não chegou propriamente a existir. Certo é que a Musa intensifica e explicita o diálogo com a bolsa, cabendo ao poeta perspectivar a escrita para além do patrocínio:

«Dizei, meu caro amigo, pode um triste  
Fazer Versos metido entre azagaias?  
Pode cantar o enfermo ao som das dores?  
Se Homero, o grande Horácio, o bom Virgílio,  
Se Camões, se Ferreira, se Bernardes  
Vivessem entre lanças, entre algozes  
Fariam Versos de imortal memória?  
Eu vos oiço dizer: Oh que impossível!  
Para ser bom Poeta inda não basta  
Ter arte e natureza: é necessário  
*Sossego e ócio, como quer Ovídio:*  
*E ter por Musa recheada a bolsa.*

---

Após a exclusão deste catálogo de trabalhos, segue-se a descrição positiva do retiro, onde a vida do trabalho apenas chega sob a forma racionalmente mediada dos «processos» e dos «consultos», como é próprio de um homem de Leis. Neste lugar, o ruído distante da rua dá lugar à «doce companhia».

Eu sem Musa já quebro a férrea lira;  
Que eu quebraria as setas, que me ferem  
Talvez que em áurea lira então tocasse.»

(Carvalho, 1807: 45, itálico meu)

## Rimador a soldo

A mitificação literária da pobreza e do infortúnio de quem faz versos não ocorre de modo linear. A passagem da simplicidade bucólica para a “sorte escura” de Bocage e a sua insistência numa predestinação carismática - «Em sanguíneo carácter foi marcado / Pelos Destinos meu primeiro instante» (Bocage, 2004-05, I: 5) - cruza-se com diversas estratégias de prestígio. Por um lado, a representação do poeta e da poesia continua a activar o capital erudito do arcadismo, incluindo a sua relação com uma ociosidade distinta; por outro lado, a implicação do verso na sociabilidade mundana confronta-o com uma série de solicitações e de novas oportunidades, de natureza clientelar ou pecuniária. Esta situação gera representações ambíguas e imagens dissonantes do ofício da poesia, ora valorizado num plano simbólico, ora num âmbito puramente material. Bourdieu mostrou já que, desde uma fase muito precoce, o campo literário caminha em direcção a uma dualidade estrutural quanto aos seus princípios de hierarquização crítica: a escrita tende a ser valorizada num sentido proporcionalmente inverso ao seu sucesso mundano (Bourdieu, 1996: 140-142). Esta lógica parece importar os protocolos do ócio aristocrata e o prestígio do seu *ethos* desinteressado, manifestando-se inclusive na própria hierarquização dos géneros, sobretudo após a entronização do lirismo romântico: no cimo da pirâmide crítica aparece-nos então a poesia, seguida pelo romance e, na base, vítima do excessivo trânsito venal, a arte do teatro.

A separação estrutural entre estes dois princípios de hierarquização (prestígio crítico *vs.* sucesso mundano) não existe de um modo claro e estável no nosso Setecentismo. Ainda assim, a percepção ora autónoma, ora heterónoma do verso anuncia-se em textos críticos e poéticos, subjaz à mania das regras analisada no capítulo anterior e revela-se já num primeiro esboço de hierarquização dos géneros. A materialidade do teatro, por exemplo, mantém-no num lugar menos prestigiado, até

porque a tradição de cordel tinha por esta altura um peso significativo, deixando pouco espaço para a prática do «Nobre Ócio» na cena nacional<sup>289</sup>. Não por acaso, o nosso poeta mais carismático é também o mais severo em relação aos géneros teatrais e prosaicos. Bocage aproveita inclusive para acusar o palco de se limitar a transformar «parvoíces em dinheiro»<sup>290</sup>. José Daniel Rodrigues da Costa converte-se naturalmente no seu alvo preferido para atacar especificamente o negócio dos versos, em nome da pulsão autêntica da poesia. Daniel seria o protótipo do rimador a soldo. A publicação do segundo volume das suas *Rimas* é ocasião bastante para Bocage lhe criticar o verso fácil e, num sinal de que o comércio chegava lentamente às letras nacionais, lembrar a dispensa da mediação “editorial” do livreiro, para que o próprio autor cobrasse a parte substancial das vendas: «Acham-se em tendas, acham-se em comuas, / E para lhe aumentar honra e proveito, / As vende o próprio autor por essas ruas» (Bocage, 2004-05, I: 249).

A linguagem do mercado começa assim definitivamente a entrar na poesia portuguesa. O autor de *O Almocreve das Petas* bem podia convocar a cena prosaica dos costumes que Bocage, no seu exercício de demarcação crítica, trata de enfatizar

---

<sup>289</sup> O teatro escrito de Correia Garção e de Manuel de Figueiredo, por exemplo, testemunham esta dificuldade conjuntural, razão para a pena satírica de Lobo de Carvalho ironizar a partir da inscrição «Nobre Ócio» que havia observado no Teatro do Salitre, carregando assim as cores da miséria local de um jogo que nem gerava dinheiro, nem prestígio:

«Certa noute, c’os pés ao fogareiro,  
Deu João Gomes balanço ao seu contrato;  
Calculou grossos lucros de aparato,  
Que inda estão nos poedouros do tinteiro;  
Viu o *Nobre Ócio* em ócio verdadeiro,  
Falido o jogo, a casa sem barato,  
Viu o filho patau de bola chato  
Indigno sucessor d’um pai matreiro;  
Nestes vexames, que Bernarda sente,  
Busca o Talaia, e as forças relevantes  
Implora do seu braço omnipotente:  
Que guapo assunto para o bom Cervantes!  
João Gomes tolinando a toda a gente,  
João Dias sempre tolo, como d’antes!» (Carvalho, 1852: 50)

<sup>290</sup> No terceto que encerra uma crítica violenta a António José de Paula, na altura director do Teatro do Salitre, o alvo é justamente o teatro e a tentação do lucro fácil: «Cómico sem sabor, porém matreiro, / Pedra filosofal de espécie nova, / Que torna parvoíces em dinheiro!» (Bocage, 2004-2005, I: 274).

sobretudo quanto à dissonância entre a rima vendida e a rima apreciada, os dois princípios de hierarquização acima delineados:

«*Das Petas o Almocreve é obra tua,  
Bem se vê, Daniel, na frase e gosto;  
'Adiça três de Abril, ou seis de Agosto',  
É de quem vende as rimas pela rua.*

*Cheira a teu nome o roubo da perua,  
E entre o tostado arroz o gato posto;  
Eis a obra melhor que tens composto,  
Inda que de artifício e graça nua.*

*E gente por Lisboa anda pasmada,  
Vendo-te farto e cheio como um ovo  
Dos alvos pintos, que te deu por nada;*

*E frio de terror murmura o povo  
Que a tua estupidez anda pejada,  
E que cedo se espera um parto novo.» (id., I: 268)*

Não existindo neste período um dualismo estrutural fechado, separando de modo unívoco a lógica do patrocínio e a lógica do mercado, há momentos nos quais a propriedade e o poder, apesar de serem estratégias e discursos heterónomos em relação à coisa literária em si, acabam por funcionar ainda como critérios positivos de valorização. O acesso da poesia às instâncias académicas e ao salão que em Portugal se prolongou até tarde como forma «arcaizante» de convivialidade<sup>291</sup>, por exemplo, estava vedado à espécie de poeta maltrapilho satirizado por Tolentino. A própria violência da sátira de Tolentino é em primeiro lugar, não o esqueçamos, uma estratégia de afirmação pessoal e não tanto um exercício de sociologia empírica: trata-se de uma forma de distanciamento crítico e de afirmação pessoal relativamente à indigência do outro, que é também o pretendente a rimador. Tolentino não tematiza portanto a pobreza nobre e culturalmente dignificada dos poetas deserdados que adiante encontraremos. O que está em causa é uma estratégia de acreditação pessoal perante o protector, avançando

---

<sup>291</sup> Maria Alexandra Lousada elaborou uma síntese da convivialidade de salão em Portugal, insistindo especialmente no seu défice local em Luzes e política (cf. Lousada, 1995: 267-280). Voltarei brevemente ao salão no próximo capítulo.

para o efeito com a degradação dos rimadores concorrentes, os praticantes da pior metromania:

«Mais ao longe, com pálida viseira,  
Sujo poeta está vociferando;  
Da nojosa, empeçada cabeleira,  
Várias pontas de palha vêm brotando;  
Os papéis, que lhe pejam a algibeira,  
Vão pelo forro larga porta achando;  
Faz da véstia camisa; e é colarinho  
Torcido solitário pescocinho.

Fora cem vezes em nocturno outeiro  
Da sábia padaria apadrinhado;  
E diz-se que glosava por dinheiro;  
Seguindo em moço o ofício de barbeiro,  
E das filhas de Jove namorado,  
Abriu ao mundo aspérrima batalha,  
Tanto co' a pena, como co' a navalha.»

(Tolentino, 1994: 229-230)

A figura do poeta-barbeiro aparece aqui algo rebaixada em relação ao poeta-cabeleireiro que vimos definir a mania dos versos em *Quita*. Em vez de abdicar do «pente» e se entregar à «pena», em regime de exclusividade, este barbeiro acumula a «pena» com o ofício da «navalha» e está em vias de glosar por dinheiro, comportamento que Tolentino, um poeta remediado, assume como indigno. Repare-se que o autor de “O Bilhar” diferencia entre usos do discurso pecuniário, pois se privadamente reconhece que não ter dinheiro é o «maior mal do mundo», em contexto letrado prefere o discurso do patrocínio à mercantilização do verso, ainda que o patrocínio e o clientelismo sejam verbalizados no estilo servil que indignou a geração romântica e hoje ainda contraria os princípios elementares da autonomia do poético<sup>292</sup>. No último quartel de Setecentos, Tolentino sabe contudo que o dinheiro começa a dominar de modo tirânico, sobretudo em contexto urbano:

---

<sup>292</sup> A missiva dirigida a Lourenço José da Mota Manso é a este título exemplar. Tolentino não só se manifesta desagradado com a condição de professor como afirma o seguinte: «Amigo Lourenço: se tu não sabes o que é não ter dinheiro, eu to explico: abaixo de estupores é o maior mal do mundo, principalmente para quem herdou irmãs sem nenhum rendimento, e com muito bom estômago» (Tolentino, 1968: 289).

«Dinheiro, invicto dinheiro,  
Só em ti é que eu me fundo;  
Tens o direito da força,  
És o tirano do mundo.»

(Tolentino, 1994: 215)

Mas a debilidade do mercado das letras em Portugal faz dos versos um ofício incapaz de gerar capital e de avançar devidamente com a sua naturalização, como se o “pobre diabo” voltaireano sobrevivesse para além do seu tempo. Já Garção, ao escrever sobre a «misérrima pobreza», se interrogava sobre quem poderia matar «a crua fome com talentos», concluindo que ao poeta lusitano valia de pouco ter versos na «algibeira»<sup>293</sup>. Sendo certo que o escasso valor de troca deixa o autor sem alternativas, a persistência de Tolentino na estratégia do patrocínio situa-se já entre a imagem do protector clássico e um clientelismo a que o poeta recorre como expediente para melhorar a sua situação social e material. Sucodem-se assim os pedidos de protecção, na ânsia do «favor patrocinado», uma vez para «passar de mestre a oficial», outra reafirmando a condição de «calado, manso pretendente», outra ainda solicitando ao Príncipe D. José que o livrasse dos «quinze invernos» passados na voraz carreira de educador (Tolentino, 1971, I: 108). Quando num dos muitos sonetos ao Marquês de Angeja afirma que se entende como um poeta de nova espécie, por tratar de «negócios em poesia», Tolentino refere-se sobretudo à visibilidade do trânsito peticionário, o mesmo que causaria danos irreparáveis à sua reputação literária no século seguinte.

Os casos de Tolentino, de Bocage e até mesmo de Filinto ilustram no seu conjunto a passagem de um modelo de escrita assente no paradigma clássico da recompensa póstuma, para um paradigma de recompensa imediata ou mesmo de sucesso imediato, como prenunciam as guerras e invejas entre poetas ainda próximos das Academias, envolvidos em inúmeras disputas mundanas e, já num período de

---

<sup>293</sup> Assim termina o soneto dedicado ao sócio da Arcádia Teotónio Gomes de Carvalho: «Metó a mão na algibeira, acho só versos. /- De versos, me diz ele, quem se veste? / Quem mata a crua fome com talentos? / Bem sei que os Fados tens andado adversos, // Mas pede a Teotónio que te empreste / Um dobrado de seis mil e quatrocentos» (Garção, 1957-58, I: 23).



maior saturação do impresso, a disputa entre Bocage e Macedo, por exemplo<sup>294</sup>. Para o final do século e até ao Liberalismo, o esboço crescente de uma “opinião pública” e a sua instanciação poética e panfletária acabará por acelerar a emergência de algo que podemos já designar como autor, especialmente enquanto pessoa jurídica, titular de uma propriedade que começa a ser vendida e não apenas ofertada. A afirmação simultânea da poesia como propriedade e voz “pública” fez o verso exorbitar o circuito erudito e o espaço fechado do salão. Mais do que isso, considerando o contexto de desgaste contínuo do patrocínio, os poetas que vivem entre a desgraça material e a mitificação desgraçada, como Filinto, apesar do apego à lição clássica, produziram versos como os seguintes, num esforço para capitalizar a metromania de que o autor por diversas vezes confessou padecer:

«Ora eu já disse em verso (há bem vinte anos)  
*Comprem-mos, e critiquem-mos embora*  
Inda hoje digo o mesmo. Os Doutos ricos,  
Que, não dinheiro, mas louvor cobiçam,  
Ponham peito a que os louros, que os encómios,  
Sobre as frentes lhes caiam como chuva.  
Mas eu, a quem louvores não engordam  
Que são ouca iguaria, são pedaços  
De caramelo vão, que se esvai na água,  
O que pretendo só, o que agenceio  
São louras, que me adubem a panela,  
Que dêem véstia, e calções, que dêem sapatos.  
(...)  
Saibam, que estou em terra, onde os Autores  
Pedem que saiam Críticas a rodo,  
Por que melhor consumo tenha a Obrinha.  
E tal houve, que deu mais venda ao Livro  
Fazendo-o condenar pela Sorbona,  
Fazendo-o condenar em Parlamento,  
E ser por mãos do infame algoz queimado.  
Tanto pode o furor de ser vendido!»

(Elísio, 1998-2001, IV: 97-100)

---

<sup>294</sup> Maria Ivone Ornellas de Andrade descreveu com algum pormenor os termos do confronto entre ambos, num artigo intitulado «Macedo e Bocage: um duelo de Vaidades» (in: M. Luísa Malato Borralho (ed.), *Leituras de Bocage*, Porto, Faculdade de Letras, 2007, pp. 12-23).

“Pregão”, o sugestivo título da composição em causa, ilustra a ambiguidade da situação autoral neste período. A linguagem do dinheiro domina aqui o versejador intrépido que ao tempo escrevia português para portugueses, mas habitando entre franceses. Ora, na «terra» onde escreve, o estado de mercantilização das letras permite-lhe já antecipar o que viria a ser um lugar-comum no marketing contemporâneo, a saber: a má publicidade é melhor do que publicidade nenhuma. Descontando a retórica da simplificação, torna-se evidente que o dinheiro começa a disputar o prestígio da hierarquização crítica, viesse ela da academia ou do parlamentarismo letrado. Num versejador que de modo despidorado convoca as dificuldades na economia doméstica, deve notar-se que é a desgraça material que o aproxima mais imediatamente de uma estratégia de afirmação baseada no «furor de ser vendido». Deste modo, a própria perenidade do impresso entra na ordem perecível que caracteriza os bens consumíveis. Tolentino havia já escrito sobre a circulação dos versos em suporte precário e em regime alheio à crítica dos Aristarcos: «Té que das tendas chamada / Sejas protectora capa / De manteiga e marmelada» (Tolentino, 1994: 62).

A figura do rimador a soldo acolhe as várias formas do trânsito mundano do verso feito “pregão”<sup>295</sup>. Podemos observá-lo em registos sociais diversos, como o facultado pela *Pintura de um Outeiro Nocturno e um Sarau Musical às Portas de Lisboa no Fim do Século Passado*: o Marquês de Resende tipifica para o futuro um espaço social por onde perpassam poetas comerciando favores em boa sociedade. Mas podemos também perseguir o “pregão” metrificante até ao espaço baixio de um entremez como *O Outeiro ou os Poetas Afinados*, por Pedro António Pereira, um autodesignado cómico Português<sup>296</sup>. Ou ainda na representação redundante do poeta enquanto pobre

---

<sup>295</sup> Veja-se o que escreveu Hernâni Cidade sobre a relação de Filinto com a escrita: «[Filinto] traduz e verseja; e pela primeira vez sucederá entre nós ter alguém a vida assim dependente do interesse que versos possam provocar, publicados em folhetos, à maneira que eram produzidos. E este facto já nos revela um aspecto do poeta: deve a sua obra ter um sentido de actualidade – mais alguma coisa do que arte; devem nela estremecer os sentimentos da vida colectiva do tempo, para que assim suscitem leitores e compradores» (Cidade, 1968: 384).

<sup>296</sup> Este entremez apresenta uma versão especialmente desprestigiada do rimador a soldo, como as cenas seguintes deixam antever:

«Rua, e no fim umas Casas grandes, com uma varanda aonde dançam contradanças; e todas as casas com luminárias. Poetas, Povo e as Figuras.

Poeta 1 – Que vivam as luminárias

assalariado, vítima de uma mercadoria desvitalizada, não tanto no registo de troca erudita e amigável, como em Cruz e Silva<sup>297</sup>, mas na tónica que Tolentino revisita, aconselhando penteaduras em vez de versos:

---

Poeta 2 – Muita gente está hoje no Outeiro.  
Poeta 3 – Não ficou Alfaiate ou Serralheiro.  
Poeta 4 – Que vivam os Cagalumes.  
Poeta 5 – Victor sério, venha mote.  
Poeta 6 – Venha mote.  
Vivaci – Lá vai: “Ó que linda noite tão brilhante.”  
Poeta 1 – (Bate as palmas):

Ó que linda noite tão brilhante.  
O céu se vê matizado  
De diferentes cores belas,  
que reluzem das Estrelas,  
De que se vê animado.  
Nuvem não há, que manchado  
Deixe este brilhar constante;  
O vento vagando errante  
Daqui longe se retira,  
Nem um só mortal respira:  
Ó que noite tão brilhante!

*Batem muitas palmas.*

Poeta 2 – Bravo, bravo: venha mote.  
Saturna – Lá vai.  
Os Poetas – Venha minha Senhora, venha minha Senhora.  
Saturna – “Dê as mãos à palmatória”.  
Poeta 3 – Eu digo que não quero.  
Poeta 4 – Cala a boca, tolo.  
Todos – Victor sério, Victor sério.  
(...)  
Saturna – Senhores estejam quietos, e não metam tanto a bulha:  
“Isso é pecado mortal”

Poeta 1 – De que Deus nos livre.  
Poeta gago – Doces lembranças da passada glória,  
Que me tiou fortuna doubadora;  
Deixai-me descansar em paz uma hoia;  
Que.... Q’..... Que.....

Poeta – Vá para a escola: fora tolo.»

(In: Pereira, Pedro António Pereira, *Novo entremez o outeiro ou os poetas afinados*, Lisboa, Na Of. de Domingos Gonçalves, 1783, pp. 11 e 15).

<sup>297</sup> Veja-se, por exemplo, o comércio amigável do verso, na pobreza construída dos Arcades, na composição dedicada ao Senhor Doutor João Mendes Sachetti Barbosa:

«Este que acabo agora de pintar-te:  
Para pagar-te, para agradecer-te,  
Inda que tarde, os dons que me enviaste  
Mas como pode um mísero Poeta  
Benefícios pagar, senão com versos?  
Versos pois te remeto: e tu que as plantas  
Longe da estrada do ignorante vulgo  
Estampas felizmente, recebê-los

«Mas de que servem talentos  
A quem nasceu sem ventura?  
Vale mais que cem sonetos  
A pior penteadura.

Com versos nada se compra:  
O inexorável tendeiro  
Só lhe aceitava papéis  
Se tinham dentro dinheiro.»

(Tolentino, 1994: 209)

A situação nacional não permite a importação conceptual de estratégias autorais de natureza “profissional”, como as descritas por A. Viala (1985: 183-185). Quando o crítico francês pretende distinguir entre uma «stratégie du succès» (vocacionada para o grande público, mais efémera e incorporando procedimentos espectaculares) e uma «stratégie de la réussite» (assente na conquista sucessiva de uma posição social sólida e influente, no âmbito das instituições de consagração), ambas as situações só muito escassamente podem descrever o ofício profissionalizado da poesia ou da escrita em Portugal, na segunda metade do século. Ser escritor profissional não é entre nós «une possibilité réelle»; os casos algo extemporâneos de Bocage, Filinto ou de Macedo, mesmo quando buscam estratégias de sucesso, tal não lhes permite ir além de uma boémia descapitalizada, incapaz de dispensar o poeta de recorrer a estratégias clientelares mais ou menos episódicas. Mesmo a escrita voltada para o sucesso mais imediato, como a de José Daniel Rodrigues da Costa, não se exime a uma condição suplementar.

Além destes factores, específicos da materialidade metrificante, persistem modalidades de distinção crítica que colocam o poeta perante opções algo dilemáticas. Por um lado, o «dinheiro abençoado» é cada vez mais urgente para quem não pode dar-

---

Com rosto alegre deves; pois conheces  
Dos versos todo o preço, e que só eles  
Dos vórtices do Letes salvar podem  
Nos séculos futuros nossos nomes.» (Cruz e Silva, 2000-2003, II: 265)

se ao luxo da ociosidade aristocrata<sup>298</sup> que caracteriza os «doutos ricos» mencionados no citado “Pregão”; por outro lado, mantém-se forte o apelo do prestígio conferido pela crítica e pelo louvor. O próprio campo letrado, obviamente, tende a situar num plano simbolicamente superior a acreditação autónoma pelo juízo crítico, relativamente ao crédito heterónimo conferido pelo sucesso mundano. O verso «Comprem-mos e critiquem-mos embora» que encima o “Pregão” é portanto emblemático quanto à tensão que define o estatuto do poeta e também quanto à saída *desgraçada* que este capítulo tematiza.

Vive-se portanto um momento decisivo de afirmação simultânea do poeta enquanto sujeito detentor de autonomia discursiva e enquanto proprietário de um discurso com valor crescente de troca. O prestígio superior do “rimador desinteressado” motiva por vezes a ocultação do “rimador a soldo”, mesmo quando ambos coincidem na mesma pessoa. Em geral, esta distinção estrutural assume a forma de uma oposição conceptual entre o poeta e o simples trovador. Num curioso soneto dedicado a D. José, Domingos Caldas Barbosa elabora precisamente sobre a distinção entre o trovador «farroupilha» e o poeta selecto, habituado ao convívio com os Grandes. O conhecido Poeta da Viola confere a esta diferença a marca de uma narrativa biográfica:

«Poeta vulgarmente é um farroupilha  
Osga do ofício: antípoda do agrado  
Duns iludido d’outros procurado  
A capa do vestir, da sopa, à pilha.

Deixa de ser figura peralvilha  
Quem vos tem por Neumas sublimado  
Que no vosso favor sempre elevado  
O nome o engrandece e não o humilha.

Eu era Trovador, mas na verdade  
Outro me sinto já, tendo o primeiro  
Indício de total felicidade.

---

<sup>298</sup> A necessidade de vender, pode mesmo aproveitar equívocos quanto à autoria: «Bem certo é que muitas vezes não cito o Autor da Obra que dou traduzia [...]. Comprem o papelinho, e enganem-se muito à sua vontade. Já há muito disse eu, que os cobres me ajudam a viver: as ventoínhas da Fama deixo-as aos come-em-vão, que por aí não faltam» (Elísio, 1998-2001, IV: 252).

Pois que mais buscara o Brasileiro  
Que por boca de Vossa Magestade  
Ser chamado o Poeta no Pinheiro.»<sup>299</sup>

Caldas Barbosa não deixa de assumir que no poeta se cruzam as estratégias divergentes relacionadas com o prestígio simbólico e com o sucesso mundano. Assume também a dupla condição de trovador, despromovido a coisa do passado, e de poeta sublimado, portanto em contacto com a tradição académica que o conduzirá à Nova Arcádia. A posição ambivalente de Barbosa não deixará de causar desconforto entre os críticos: o sucesso como cantor de modinhas despertaria invejas proverbiais, como atestam os sonetos satíricos de Bocage, entre outros. Este curioso soneto de Lerenó, seguramente anterior a 1775, testemunha assim a situação dilemática de um poeta na vizinhança do mercado mas ainda necessitado de mecenas. O próprio sucesso das modinhas entre as assembleias e serões da aristocracia lusitana foi despoletando invejas e zangas entre os membros da Nova Arcádia (cf. Tinhorão, 2004: 64).

A diferença de códigos entre o poeta e o trovador reflecte-se na composição do repertório quase exclusivamente musical desses serões, como indicia a descrição feita pelo Marquês de Resende: «Depois da música clássica, veio a que eu chamarei nacional popular, das modinhas; ouvindo-se, entre outras cantigas entoadas por diferentes damas, a de Caldas Barbosa» (Resende, 1868: 44). A distinção entre «clássico» e «popular» é de facto apenas uma versão contemporânea da luta entre capitais que se agudiza em Setecentos. Para o Marquês de Resende, a enunciação desta divergência é evidente. O sucesso musical de Lerenó não impede, como se vê, que o autor avance quase paralelamente com uma estratégia de nobilitação simbólica, ao usar as relações conviviais construídas nos serões aristocratas para dar início às célebres quartas-feiras de Lerenó. Para integrar as reuniões da Nova Arcádia, Caldas Barbosa literalmente *sublima* a faceta popular que o remetia para os arredores do Parnaso, compensando o défice que a cor da pele representava, numa sociedade que não se coíbia de tornar

---

<sup>299</sup> A grafia foi actualizada e o quarto verso da primeira quadra explicitado nos termos referidos por J. Ramos Tinhorão, na monografia que deu a conhecer este soneto inédito (cf. Tinhorão, 2004: 149).

visível o preconceito. O racismo ficaria aliás patente na troca violenta de acusações que acompanhou as dissidências entre os Pastores em fim de época<sup>300</sup>.

As duas últimas décadas de Setecentos consagram o desgaste do gosto erudito, sujeito à pressão crescente de estilos concorrentes, próximos do âmago trovadoresco mais vendável. A generalização da oposição trovador-poeta denota apesar de tudo a resistência dos processos de hierarquização de tipo académico, bem como a necessidade do espaço letrado manter formas de distinção intrínsecas à sua própria estruturação. Tolentino, por exemplo, informa o Conde de Vilaverde de que seria apenas um «pobre trovista», pois estaria emancipado da «seita das Odes» e da sua erudição maníaca: «Se eu fosse da seita das Odes já estava com os destinos às voltas apostrofando-os em Grego, e vendo de certo nas entranhas das vítimas a razão porque uniram no nascimento de V. Ex.<sup>a</sup> tanta fidalguia a tanta humildade, mas de um pobre trovista queira V. Ex.<sup>a</sup> aceitar os bons desejos e a fria colgadura deste soneto feitos à vista de uma palmatória e ao som de gaguejadas lições» (Tolentino, 1994: 249). A coexistência de estilos diversos no corpo social não deve estranhar-nos em si mesma, tal como a aristocratização de hábitos e valores. O que está em causa é justamente uma nova espécie de sociabilização das relações de classe e uma pluralização da escrita e dos estilos<sup>301</sup>.

Escrever versos é, por esta altura, uma actividade protagonizada por um grupo compósito de “poetas”, “poetastros”, “ociosos”, “vadios”, “miseros poetas” ou “pastores mercenários”. A capitalização do código e a diferenciação da escrita promovida pelo arcadismo condiciona até bastante tarde a negociação entre o sucesso mundano e o prestígio crítico. Manifestando-se na véspera da subjectivação irrestrita que vem a ser a marca da poesia na modernidade, a representação *desgraçada* do poeta confronta-se simultaneamente com o ascendente da norma clássica e com a atracção

---

<sup>300</sup> Quando trata de modinhas, Bocage recorre com demasiada facilidade ao preconceito, opção que no fundo traduz certo ressentimento perante o sucesso deste género ligeiro. É manifestamente este o caso dos sonetos contra o mulato Joaquim Manuel, nos quais recorre ao léxico execrável e à bestialização, seja como «cachorro» ou como «orangotango» (Bocage, 2004-05, I: 270-71).

<sup>301</sup> As restrições estéticas de Garção enquadram-se numa política do gosto que recusava a vulgarização e a prostituição do escrito no corpo social até então. O que exige é precisamente uma capital distintivo capaz de se emancipar do poeitar rasteiro que despreza na terceira das suas sátiras.

crescente da poesia enquanto operador social com tradução pecuniária. O poeta não se opõe portanto ao versejador *vulgar* apenas enquanto detentor de um capital cultural de prestígio superior, diferencia-se também do rimador a soldo ao cultivar a poesia de um modo absoluto. Ora, neste período ainda marcado pela persistência da figura do protector e pelo avanço da prática editorial da subscrição, deveras adequada a um mercado incipiente, Bocage é seguramente quem mais se aproxima de um entendimento autónomo da poesia e da própria figura do escritor. Veja-se como explica “Ao Leitor” os acasos que antecederam a publicação do segundo tomo das *Rimas*, em 1799<sup>302</sup>:

«A maior parte das Poesias que publico foi recobrada com a memória em casa de meu officioso Amigo José Salinas de Benavides, uma das pessoas mais beneméritas e qualificadas de Santarém, onde me avisaram de que, afectada a minha letra por alguém de muitos malévolos que, à maneira de lobos, matam às vezes o que não hão de comer, ou, deixando figuras, por algum dos que prejudicam sem utilizar-se, fora em meu nome extraída ao depositário dos meus bens poéticos a caixa em que jaziam, com os trastes proporcionados à minha profissão e um tanto piores que os versos.»

(Bocage, 1799)

Expressões como «bens poéticos» e a «minha profissão» denotam uma nova percepção da escrita e da autoria, justamente no sentido em que se reconhece como proprietário de «bens poéticos» e detentor de uma actividade ou «profissão» que, além do mais, exercerá em regime continuado de mitificação poética, trilhando os «Incertos passos da Indigência errante», como escreverá na epístola dedicada a António José Álvares (Bocage, 2004-05, I: 161). O facto de no mesmo texto dirigido ao leitor das *Rimas* lamentar a inveja que caracterizava a «República literária» e os infortúnios do «século do Egoísmo», não deixa de confirmar a monetarização das relações autorais e a activação da concorrência entre várias espécies de rimadores. O seu mais recente biógrafo informa que, na documentação da época, Bocage aparece caracterizado como pessoa “sem ofício”, adiantando ainda o seguinte: «Àquele tempo, não existia ainda a ideia de mercado e quem estava desempregado era considerado “ocioso”, “vadio” ou

---

<sup>302</sup> A edição inclui um “Catálogo dos Senhores Subscritores às Rimas de Manuel Maria do Bocage”, onde constam figuras tão diversas como a Condessa de Oyenhausen, o Duque de Lafões ou o Bispo Inquisidor Geral.



“licensioso”. “Sem ofício”, porém, não significava uma situação de miséria, pois, caso contrário, apareceria “pobre” ou “mendigo”. “Sem ofício”, portanto, englobava indivíduos que viviam de biscates, serviços temporários» (Gonçalves, 2007: 83). Uma leitura factual não capta contudo a importância da auto-representação autoral e o modo como a desventura do verso bocageano sobredetermina a sobrevivência à custa do “biscate”. Decisivo é saber por que razão a ausência de um “ofício” se converte, inversamente, no mais decisivo contributo para a concepção do ofício (vadio) da poesia.

### **Penúria capitalizada**

Na terceira parte do *Livro das Horas*, intitulada “O Livro da Pobreza e da Morte”, Rainer Maria Rilke extrai das misérias da cidade moderna uma poética da pobreza que pretende testemunhar uma autenticidade evanescente, uma certa forma de verdade, a contradizer a mentira e o disfarce que caracterizam a vida na metrópole e a abundância do seu trânsito material. Num verso-poema, escreveria: «Porque a pobreza é uma grande luz que vem de dentro»<sup>303</sup>. Esta apropriação da verdade da pobreza constitui o termo de um processo que tem no poeta pobre e maltrapilho de finais de Setecentos um dos seus ascendentes. A auto-representação do poeta oscila na segunda metade de Setecentos entre a pobreza de um ofício socialmente excrescente, o *ethos* da modéstia clássica, uma *mania* incapaz de aplacar o estômago vazio e um esforço final de legitimação estatutária dessa mesma pobreza. Até final deste capítulo tratarei de algumas formas de legitimação simbólica do ofício da poesia, sobretudo à custa da rentabilização da tónica do poeta desgraçado, um versejador maníaco, progressivamente marcado por uma destinação excepcional, na qual se cruzam a pobreza, o exílio, a perseguição, a errância e uma sensibilidade diferenciada que vem a distinguir o sujeito melancólico.

No *Dicionário Poético*, Cândido Lusitano discrimina entre duas versões da pobreza. A primeira convoca um quadro semântico associado à desventura material,

---

<sup>303</sup> In: Rainer Maria Rilke, *O Livro da Pobreza e da Morte*, Tradução de Ana Diogo e Rui Caetano, Lisboa, Bonecos Rebeldes, 2007, pp. 45-46.

em contexto propriamente secular: «POBREZA - Penuria, mendiguez, indigencia, necessidade, inopia – Grave, extrema, infausta, funesta, fatal, inimiga, infesta, dura, aspera [...] vil, infame, ignobil, plebea, popular, escura, abjecta, desprezível, importuna, molesta, vergonhosa [...]». A segunda versão transita para as representações cristãs da pobreza, dando origem a um quadro bem diverso do anterior: «POBREZA (Christã) - Contente, alegre, risonha, casta, pudica, modesta, constante [...] abundante, liberal, generosa, doce, suave, jucunda, grata, deliciosa [...]»<sup>304</sup>. A metromania setecentista joga-se entre a penúria secular da primeira versão e a sublimação da segunda, a meio caminho para aquela espiritualidade laica que vimos Bénichou (2004) associar à literatura. A passagem de uma representação estritamente material da desgraça para a sua sublimação poética não é linear e ambas convivem frequentemente na mesma pessoa.

A dignificação da pobreza letrada teve no arcadismo uma versão ficcionada, no âmbito do retiro pastoril, afastado da pobreza «feia» que afectaria um poeta verdadeiramente desprovido. Quando Cláudio Manuel da Costa opõe o campo à cidade ou o «trato pastoril» à «civil correspondência», atribui à modéstia campestre uma tonalidade ética claramente superior: «Oh! ventura do rico! Oh! bem do pobre» (Costa, 2002: 57). Esta bonificação da pobreza é relativamente comum no arcadismo, onde surge como marca de um código e de um disfarce letrado. Trata-se da pobreza pacificada que define um viver (poético) pobre e honrado, legível em versos de Gonzaga, de Cláudio Manuel, de Cruz e Silva ou ainda nas representações domésticas de Garção, entre outros. Mas em versejadores como Bocage, Tolentino, Xavier de Matos ou Filinto passa-se algo diverso: deparamos com a hiperbolização da penúria, incluindo o confronto material com a espécie de pobreza «escura» e «abjecta» que Cândido Lusitano fez constar no seu *Diccionario*. A dramatização da pobreza assume nestes autores várias tonalidades. Em Nicolau Tolentino, ora responde à depreciação calculada do poeta maltrapilho, ora se aproxima de uma autocomiseração mais ou menos estratégica, com vista à sensibilização do protector. No limite, permite-nos quadras

---

<sup>304</sup> In: Cândido Lusitano, *Diccionario Poetico*, t. II, 3ª ed., Lisboa, Na Impressão Regia, 1820, pp. 108-109. Tratando-se de um dicionário, preservou-se neste caso a matriz lexicográfica original.

como as seguintes, aconselhadas ainda ao referido poeta-cabeleireiro, nas quais a representação nobilitadora do ofício se conjuga com a integração da figura de Camões na tópica desgraçada:

«A ocupação de poeta  
É nobre por natureza;  
Mas todo o ofício tem ossos,  
E os deste são a pobreza.

Os dentes do bom Camões  
Sejam fiéis testemunhas;  
Muitas vezes esfaimados  
Não acharam senão unhas.»

(Tolentino, 1994: 202)

Antes ainda de adiantar algo mais sobre o lugar de Camões, tenha-se em conta que a representação da pobreza é radicalizada sobretudo quando o verso denuncia uma vinculação de natureza autobiográfica. Em Bocage desfila assim a «indigência errante», a «catástrofe acerba» do quotidiano e, nas composições dedicadas aos protectores, acentua-se especialmente a «causa do infeliz que invoca» (Bocage, 2004-05, II: 170). Mas além da retórica da imprecação que lhe determina uma existência liminar até ao momento da morte<sup>305</sup>, predomina a concepção de um destino funesto, no âmbito do qual a experiência do sujeito nos aparece como infortúnio predestinado, próprio de um autor para «desgraças nascido» (id.: 118). Quando se dirige a Vicente José Ferreira, assume que a penúria pode submergir e ditar a morte do «génio», terminando de modo enfático, com os seguintes versos: «És magnânimo ainda, és o que foste, / Eu sou inda o que fui, sou desgraçado» (id.: 208). A persistência da desgraça em sonetos e idílios é contudo parte de uma estratégia *literária*, responsável não só pela amplificação da pobreza, mas pela sua nobilitação, uma versão secular da abdicação cristã: «O Tempo me soprou fervor divino / E as Musas me fizeram desgraçado, / Desgraçado me fez o Deus-Menino» (id., I: 86). Esta deriva assume em Bocage contornos “mitómanos”, uma

---

<sup>305</sup> A crer no testemunho de José Pedro da Silva, organizador dos *Improvisos de Manuel Maria Barbosa du Bocage na sua mui perigosa enfermidade* (1805), Bocage «nunca em sua vida vira tanto dinheiro junto» como no seu instante derradeiro (in: Bocage, 2004-2005, I: XIV).

vez que denega a penúria e a integra num processo de afirmação carismática, que adiante veremos convocar ainda outros argumentos.

A deriva em causa é ainda mais extraordinária, porque o próprio Bocage tenta argumentar, em registo prologal, a favor da diferença entre o «Poeta» (autor literário) e o «Infeliz» (sujeito histórico). O curto prólogo à segunda edição do primeiro tomo das *Rimas* é uma peça rara e notável, que nos permite um acesso ao seu entendimento da escrita, considerando a situação histórica do escritor, entre o Protector e o criticismo de um Público em diferenciação crescente. A própria retórica do prólogo é exposta como «frívolo ardil», usado para autores alardearem méritos e venalidades:

«Se, como dizia, eu projectasse a defesa dos meus versos, ainda que, vãmente, acarretara encarecera talvez, os desgostos, os males, as fadigas de uma vida inquieta e indigente, de que não são vexados os que compõem melhor do que eu, ou o presumem. É outro o meu fim, e o amor à verdade (que não raras vezes me tem sido funesto) se me obriga a confessar os meus erros, também me aponta o sofrível que há entre eles, para agregar-se a alguns Autores sem maior ousadia, escutando as circunstâncias da minha vida, que não interessam ao Leitor, porque se trata do Poeta, e não do Infeliz; e porque as Pessoas, que me não conhecem, as suporiam forjadas de indústria [...]. Rogo ao Leitor que empregue o critério no exame deste novo volume, anuído por mim, e que esqueça as puerilidades do primeiro, separando mentalmente o Autor e a Pessoa, e abafando qualquer affecto, propício ou contrário, para não comprometer o seu critério numa decisão injusta, em que soe a paixão e não a verdade.»

(Bocage, 1794)

Bastaria este texto para confirmarmos a intencionalidade que Bocage coloca na construção da sua autoria, com um grau de consciência e propósito que escaparia a uma leitura dos sonetos, tomados pela lógica do «desafogo» que no mesmo prólogo confessa ter presidido à escrita intempestiva dos versos. Textos como este confirmam ainda que Bocage é efectivamente a figura mais engenhosa a fazer o «Autor» capitalizar a penúria da «Pessoa», mantendo entre ambos a autonomia que modernamente reconhecemos à instância autoral. A separação mental que pede ao leitor não esconde contudo um desejo de instrumentalização do «desafogo» que admite dominar sobre a fabricação artificiosa. O prólogo em causa constitui uma das mais poderosas encenações do autor na segunda metade de Setecentos e um dos momentos da sua afirmação moderna, no

sentido propriamente foucaultiano da emergência de uma “função autoral”, em particular, enquanto conjunto de crenças, de atributos e de atribuições (cf. Foucault, 1995). Ao solicitar ao leitor a capacidade para efectuar a separação entre «autor» e «pessoa», Bocage aproxima-se claramente da percepção do autor enquanto “alter-ego” do sujeito que escreve. Poderia ainda dizer-se que a “função autoral” se manifesta no sentido em que Bocage associa o autor a uma singularidade textual: o autor inscreve-se literalmente no texto. Neste sentido, o processo de capitalização da penúria, que orienta esta secção, enuncia adicionalmente a emergência da “função autoral”.

Em autores como Filinto, por seu lado, a pobreza é dramatizada de modo mais directo, sendo a reconversão literária menos heróica. Há inclusive momentos nos quais a condição letrada é confrontada com a sua irrelevância material. Numa das fábulas, por exemplo, escrita com empréstimos de La Fontaine e de Boileau, Filinto opõe um cidadão rico a um cidadão pobre, este último dado às letras, apresentado como «encargo da República» e detentor de todos os atributos devidos ao poeta desgraçado: «Ser rico é tudo, ser letrado é nada.» (Elísio, 1998-2001, IV: 274-275). Noutros momentos, o poeta que na fábula anterior cismava adoentado em águas-furtadas, coincide com o sujeito que escreve: nestas ocasiões, a autocomiseração atinge em Filinto dimensões verdadeiramente patéticas, exibindo uma materialidade doméstica, apresentada em tom despudorado, literalmente entre as «fraldas» e os «calções» (id., III: 104-105). Filinto metrificava o poeta miserável de forma obsessiva, revisitando com redundância extrema o infortúnio pessoal, as agruras de um indivíduo destituído da pátria e de bens, sujeito a uma existência precária, juntando errância e exílio<sup>306</sup>.

A capitalização da penúria é contígua à capitalização da figura de Camões, personagem que o arcadismo tardio converte no poeta desgraçado por excelência, uma versão fundadora e mitificada da renúncia e do infortúnio, características do

---

<sup>306</sup> Veja-se um caso típico: «Perdi os bens? Perdi muito em perdê-los! / Senti o que é a miséria. Mas em troco / Aprendi a ser parco, a ser com honra / Independente e pobre» (id., I: 391-392). Teófilo Braga levou todas estas narrativas demasiado à letra, manifestando particular empatia pelo caso-Filinto: «Com a ideia de auxiliar o desgraçado poeta, que não saía à rua por não ter nem calçado, imprimia pequenos folhetos com poesias avulsas que mandava para Lisboa aos amigos, que pela venda lhe enviavam algum dinheiro. Lamartine, um dos renovadores do lirismo romântico, foi seu discípulo da língua portuguesa, delicado pretexto de socorrê-lo, e dedicando-lhe uma elegia, que é a jóia da coroa de Filinto» (Braga, 1984: 294).

“verdadeiro” poeta. Camões é portanto uma referência que neste período assume um papel que vai muito além da exemplaridade da língua e do estilo. Seria impreciso deslocar por completo a entronização camoniana, a sua «homerização», para o século XIX<sup>307</sup>. Se a presença de Camões serviu a poética do exemplo e a da mimese, vigente no arcadismo, nota-se contudo que tanto árcades da primeira como da segunda geração instrumentalizam a biografia de Camões, em função da legitimação e da mitificação diferenciadora da sua própria actividade: «Em tempos desastrosos de penúria», como dirá Filinto, todos se entendem como versejadores. É toda uma hagiografia camoniana que se desenha nos versos da geração de Bocage, antes mesmo da romantização garretiana. Anastácio da Cunha, por exemplo, apenas isentou da miséria letrada, que entendia dominar a nação lusitana, a figura excepcional de Camões, nas *Notícias Literárias de Portugal*, um texto de 1789 (Cunha, 2001-06, II: 301-334). A linguagem a que Anastácio recorre para este resgate camoniano é sintomática quanto à reverência predestinada que caracteriza este período. O que se segue é um exercício suficientemente claro de mitificação e de “homerização”, com os condimentos nacionais que em Oitocentos serão explorados até à saciedade:

«[O] desgosto e a miséria deitaram a perder Camões. Servia a sua pátria com os seus braços, ilustrou-a com a sua pena: contudo se não morreu literalmente de fome à vista dos seus concidadãos, foi porque o seu criado indiano, mais reconhecido, mais humano, mais generoso, mais nobre e sabendo melhor avaliar um grande homem, mendigou nas ruas de Lisboa para o manter. Infelizmente, no seu leito de morte amava ainda a sua pátria ingrata; vendo-a prestes a tornar-se província de Espanha: ‘Pelo menos’, escrevia, quase expirando, ‘pelo menos não lhe sobreviverei; morro com ela.’ [...] Perdoem-me

---

<sup>307</sup> Esta é a narrativa de Carlos Cunha, num trabalho fundamental sobre a construção da História Literária em Oitocentos: «A imagem que o século XIX apresenta de Camões é muito distinta da do iluminismo setecentista. O romantismo implicou a revisão interpretativa da epopeia, deslocando a leitura efectuada segundo os moldes clássicos para um modelo hermenêutico marcado pela leitura dos poemas homéricos de Vico e de F. Wolf. Com o neoclassicismo e com os trabalhos da Academia Real das Ciências de Lisboa, Camões era sobretudo um clássico da língua, mas também um símbolo da glória de Quinhentos [...]; no caso da revisão interpretativa camoniana, esta “romantização” era um modo de resgatar Camões à crítica arcádica e iluminista da sua obra, uma superação do classicismo» (Cunha, 2002: 83 e 87). Ora, entre o romantismo e o Iluminismo setecentista dever-se-ia portanto inscrever, entre outras, as obras de Filinto e de Bocage, nas quais se acelera de facto a romantização de Camões.

todo este falatório que pode bem afastar-me do meu objectivo; mas nunca falo de Camões sem entusiasmo: pelo menos não me encolerizei.»

(Cunha, 2001-06, II: 310)

A penúria é portanto alvo de uma apropriação potenciada pelo exemplo camoniano, algo que M. L. M. Borralho reconhece também como sendo uma «força mítica», a percorrer não só as *Notícias Literárias* de Anastácio, mas boa parte dos poetas deste período, os quais tendem a ver em Camões o «exemplo mais perfeito do tema horaciano do poeta que vive longe dos palácios e dos saleiros de ouro» (in: Cunha, 2001-06, II: 26). O próprio Agostinho de Macedo assume a pobreza como marca do poeta, dando por adquirida a afinidade entre a pobreza e o génio, mesmo em contexto polemista, como sucede na “Sátira a Manuel Barbosa du Bocage”:

«Nem ser pobre se opõe ao génio, às artes;  
Foram pobres Camões, Homero e Tasso,  
Nem ser vadio num poeta é crime;  
Nunca um poeta bom teve outro ofício.

Tu és magro, és vadio, és pobre, és feio,  
E nada disto em ti reprovo e noto.  
Mas posso emudecer que queres ser um déspota em poesia?»

(in: Gonçalves, 2007: 82)<sup>308</sup>

O que distingue especialmente o caso de Bocage e Filinto é a relação “absoluta” que mantêm com a escrita e o facto de ambos introjectarem no próprio verso o *pathos* do infortúnio que a situação histórica de “errância indigente” amplifica. Apesar de Filinto não ter conseguido efectuar uma separação crítica entre a pessoa e o poeta, como Bocage fez questão de enunciar de modo quase programático, nem por isso deixa de ser verdadeiro, como recorda o seu editor mais recente, que a miséria biográfica do exílio foi muito exagerada pela escrita. Os relatos contemporâneos sobre a sua vida social revelam que não terá perdido a bonança «pachorrenta» que repetidamente manifesta

---

<sup>308</sup> Bocage responderia na “Pena de Talião”, trocando a «tacha de vadio» pelo que designa como inútil obesidade do opositor: «Pões-me de inútil, de vadio a tacha, / Tu, que vadio, errante, obeso, inútil, / As praças de Ulisseia à toa oprimes, / Ou do bom Daniel na térrea estância / Peçonhas de invectiva espremes d’alma, / Que entre negros chapéus também negreja, / E ante o caixeiro boquiaberto arrotas, / Arrotas ante o vulgo a *Enciclopédia*» (Bocage, 1969-73, III: 53)

nos textos (Elísio, 1998-2001, VII: p. XVI). O que está em causa é portanto um processo comum de construção da imagem do poeta compulsivo como poeta excluído, com recurso à amplificação da miséria. Ora, a retórica da miséria contém, por seu lado, uma retórica da subjectivação e é justamente este encontro que gera a versão mais prospectiva do poeta desgraçado. É um processo lento e pluralizado, mas que integra versejadores como João Xavier de Matos, por exemplo. Quando este compara a vida aburguesada dos detentores de «grossos cabedais» com a sua própria existência, a conclusão que apresenta decorre no registo desgraçado que venho delineando:

«Que eu sem bens e sem casa, vagabundo,  
Mal coberto c' o manto da indigência,  
Já não temo da morte o horror profundo:

No que me tira não me faz violência;  
Que o melhor modo de sair do Mundo,  
É cheio ou de miséria, ou de inocência.»

(Matos, 1782-83, II: 2)

É pois deste poeta sem bens materiais, mas com bens poéticos, que se alimentará a expressão lírica, o lirismo que no capítulo segundo vimos suceder à Poesia; um lirismo que Adorno identifica especificamente com a tendência para a «fuga das coisas materiais» (cf. Adorno, 2003). O mesmo Xavier de Matos conclui este movimento, no final de um outro soneto: «Não tenho que temer mais da desgraça, / Nem tenho que esperar mais da ventura» (Matos, 1782-1783, III: 64).

### **Sujeito, carisma e assinatura**

A tópica do poeta desgraçado também anuncia localmente uma arte de viver que caracteriza o poeta em si e o poeta enquanto autor (ou detentor de uma “função autoral”, nos termos acima referidos). Se a mania das regras definia no capítulo anterior o poético em regime de diferenciação normativa, a pulsão desgraçada para fazer versos define agora o poético em regime de diferenciação subjectiva e autoral. Bocage é de



entre todos quem leva mais longe uma estratégia de afirmação autoral e de afirmação social de uma experiência que possamos identificar com o “ser” artista. Vimos como a percepção e a retórica da penúria contribuíram para a marcação social do indivíduo que escreve versos, associando-o a uma determinada condição, a certos hábitos e práticas. Não estamos ainda perante a representação da vida boémia, no sentido oitocentista, mas a metromania implica já estratégias diversas de afirmação carismática e de legitimação de uma subjectividade sintonizada com a condição proscria, com o infortúnio e também com a afecção sensível. Esta afecção é obviamente parte da subjectivação moderna e devemos entendê-la neste capítulo também como uma renegociação do poder coercivo da tradição normativa, uma vez que o sujeito sensível beneficia da democracia sentimental que vem a caracterizar a emancipação moderna do sangue e da transcendência, no ocaso do Antigo Regime (cf. Taylor, 1997). No entanto, a redução deste sujeito sensível à escala e ao regime metromaniaco que domina as letras portuguesas não deixa de testemunhar a dificuldade local em originar narrativas (e leitores) com outra amplitude e consistência. Se avaliássemos por este critério a obra da Marquesa de Alorna, por exemplo, a modernização do “eu” encontrar-se-ia em primeiro lugar na escrita de cariz autobiográfico e só muito depois nos versos, demasiado próximos da superfície metrificante que domina este período.

Num passo sugestivo, Bourdieu usou expressões como «ilusão carismática» e «ideologia carismática» para descrever a natureza pré-consciente e o tipo de acordo imediato que preside ao encontro entre o apreciador e o objecto artístico (cf. Bourdieu, 1996: 360). Ora, a construção da figura do artista é parte deste sistema carismático que junta numa mesma comunidade de crentes autores e leitores: a capitalização simbólica da penúria, tal como a apropriação camoniana que tenho vindo a observar, podem entender-se como um passo neste sentido, pois a mania da poesia é contígua à existência maníaca do poeta. Os gestos carismáticos manifestam-se ainda de outras formas no verso deste período. Um dos mais notáveis consiste na estratégia de automeação que satura a escrita de Bocage. A automeação atinge neste poeta uma redundância programática, em versos sucessivos. Cito apenas as referências directas, em versos avulsos, recolhidos a partir da leitura dos sonetos, deixando portanto de lado a metafórica do sujeito que acrescenta em muito a encenação do autor: «Pois Bocage!

Isso é peste, isso é veneno!»; «Que ideia horrenda te possui, Elmano?»; «Ceder teu mísero coração, Elmano!»; «Que em Bocage o tesão vence a vergonha»; «Dando ao triste Bocage o que lhe sobra»; «Eu fui, ternos mortais, o terno Elmano»; «O desvelado Elmano a fé quebrante.». Veja-se ainda um soneto tão sugestivo como a célebre autobiografia “pachorrenta”, integrada no terceiro volume das *Rimas*, em 1804, que encerra com o desprendimento de quem julga escrever acima das circunstâncias e com pleno domínio sobre a pena:

«Magro, de olhos azuis, carão moreno,  
Bem servido de pés, meão na altura,  
Triste de facha, o mesmo de figura,  
Nariz alto no meio, e não pequeno:

Incapaz de assistir num só terreno,  
Mais propenso ao furor do que à ternura,  
Bebendo em níveas mãos por taça escura  
De zelos infernais letal veneno:

Devoto incensador de mil deidades,  
(Digo de moças mil) num só momento  
Inimigo de hipócritas, e frades:

Eis Bocage em quem luz algum talento;  
Saíram dele estas verdades,  
Num dia em que se achou mais pachorrento.»

(Bocage, 2004-05, I: 3)

Consideremos ainda o soneto que mais longe leva a encenação carismática, pois supõe a anulação paradoxal da obra pelo gesto autoral. O soneto «Já Bocage não sou!... À cova escura [...]» teria sido ditado por Bocage, na hora da morte, ao Morgado de Assentiz, que depois teria enviado o manuscrito a José Feliciano de Castilho, responsável material pela sua publicação. Inocêncio mantém esta versão, afirmando ter em sua posse uma cópia do soneto em causa, que a recente edição de Daniel Pires inclui no volume dos sonetos. O biógrafo Adeldo Gonçalves, geralmente assertivo quando se trata de eliminar ideias feitas à custa do capital probatório arrancado aos arquivos, pretendeu questionar a autoria deste soneto, com base numa frágil suposição (ou especulação) de teor performativo, afirmando o seguinte: «Tão bem medido está o

poema que impossível seria imaginar que tivesse saído da pena do poeta à beira da morte, ainda que Bocage fosse famoso por seus improvisos [...]. O que leva a duvidar da autenticidade do soneto é a maneira como o poeta renega a sua obra» (Gonçalves, 2007:84). Independentemente da disputa autoral, este argumento é bem mais inverosímil do que a suposição performativa, pois o final do poema constitui, pelo contrário, um gesto derradeiro de encenação carismática, funcionando a eliminação da obra como capitalização do artista enquanto artista, ou seja, o artista sem obra, apenas como sujeito singular, o carisma na sua versão mais intangível. A interpretação de Adelto Gonçalves peca por demasiado literalista, já que a eternidade em causa tanto pode ser da ordem da crença como da ordem da fama, sendo em rigor o autor, e não a pessoa, o pecador irreverente:

«Já Bocage não sou!... À cova escura  
Meu estro vai parar desfeito em vento...  
Eu aos céus ultrajei! O meu tormento  
Leve me torne sempre a terra dura.

Conheço agora já quão vã figura  
Em prosa e verso fez meu louco intento.  
Musa!... Tivera algum merecimento,  
Se um raio da razão seguisse, pura!

Eu me arrependo; a língua quase fria  
Brade em alto pregão à mocidade,  
Que atrás do som fantástico corria:

Outro Aretino fui... A santidade  
Manchei!... Oh! Se me creste, gente ímpia,  
Rasga meus versos, crê na eternidade!»

(Bocage, 2004-05, I: 10)

Esta encenação do poeta injustiçado e desprezado por uma sociedade que apenas sob a nação romântica lhe reconheceria algo do poder laico que Garrett assume possuir, tem aqui um momento de heroicidade afirmativa, como se o poeta pudesse ser a vontade de um nome e não tanto a existência material do verso, cuja destruição sacrificial encena, num gesto teatralizado, como outros que abundam na obra de

Elmano. São estas semelhanças de família e sobretudo a partilha da desgraça, que motivam também a afinidade “vagabunda” entre Bocage e Xavier de Matos:

«Tudo quanto esperei tenho perdido;  
Quanto não quis, já vejo executado;  
Dos mais amigos fui sempre enganado,  
E de amores fui mal correspondido.

Se me queixo, reputam-me atrevido,  
Se me desculpo, julgam-me culpado;  
Dos parentes me vejo abandonado,  
Dos estranhos em nada socorrido.  
(...)  
E a não ser, lá depois da sepultura,  
Não tenho que temer mais da desgraça,  
Nem tenho que esperar mais da ventura.»

(Matos, 1782-83, III: 64)

A construção carismática passa ainda por estratégias adicionais de autocelebração e por revisitações camonianas regulares. A epístola a Vicente José Ferreira é deveras exemplar quanto ao processo de mitificação pessoal que Bocage empreende. Nesta composição cruza-se em simultâneo o destino funesto de Garção, morto na masmorra na véspera da libertação, o ascendente trágico do «imortal» Camões e, a fechar, o seu caso pessoal, coincidindo os três autores na errância, no exílio e na prisão. Bocage reclama assim toda uma família desgraçada, dirigindo-se a Vicente J. Ferreira e encerrando com o verso já citado: «Eu sou inda o que fui, sou desgraçado» (Bocage, 2004-05, II: 208). Mas de todos é ainda Camões que reaparece como o passado necessário à legitimação suprema deste presente. Não é só a nação que se inventa, Bocage inventa com Camões o poeta moderno. No que se segue, a “intertextualidade” é o menos; vale sobretudo o «fado» cotejado:

«Camões, grande Camões, quão semelhante  
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!  
Igual causa nos fez, perdendo o Tejo,  
Arrostar co'o sacrílego gigante.

Como tu, junto ao Ganges sussurante,  
Da penúria cruel no horror me vejo.  
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,  
Também carpindo estou, saudoso amante.

Ludíbrico, como tu, da Sorte dura  
Meu fim demandando ao Céu, pela certeza  
De que só terei paz na sepultura.

Modelo meu tu és, mas... oh, tristeza!...  
Se te imito nos transe da Ventura,  
Não te imito nos dons da Natureza.»

(Bocage, 2004-05, I: 199)

É também este o Camões literalmente invejado como «mente criadora» (id.; I: 56). Mas o ímpeto carismático recorre a um extenso catálogo de estratégias e recursos. Neste catálogo, ocupam lugar destacado a autocelebração do verso, uma estética e uma retórica do paradoxo, a mitificação do “eu”, a infinitização do sentimento, o imaginário nocturno, o impulso suicidário e a figuração do autor e do autor enquanto ser predestinado. O «fado» e o «destino» são por esta razão operadores remotos, conferindo à mania dos versos um dinamismo intemporalizado, exposto com tal *pathos* que até a Camilo pareceu excessivo: «Os Fados, meus verdugos, meus tiranos», «Só eu velo, só eu, pedindo à sorte» ou ainda «Ó Destino cruel! Ó sorte escura» (id., I: 6, 16 e 46). Estamos perante estratégias de construção do nome, num poeta que se pretende definir já perante os outros como singularidade pessoal, avançando com uma estratégia de inscrição social do nome Bocage, como nome *artístico*. Idalina Conde resumiu de modo sagaz a mística do nome que Bourdieu associou ao campo artístico pós-renascentista, em diversas obras:

«[S]er artista necessariamente sendo *um* artista, nos termos da definição estética e socialmente autorizada *de* artista. Ora, no que assim reúne propriedades para se poder tomar por verdadeiro *lugar social do nome*, se algo confere singularidade social ao campo artístico comparativamente a outros domínios, é precisamente o princípio tautologicamente fundador de repousar na *singularidade pessoal* dos seus membros. Um princípio que subentende e apela à natureza específica – intermutável, inspirada, interiorizada – do *sujeito investido*,

nas suas capacidades como nas suas competências, para pela obra ter acesso à condição notarial de *autor*.»

(Conde, 1994: 170-171)

Acrescente-se que a entronização carismática contamina, de modo mais ou menos afirmativo, também outras autorias. O exílio e a reclusão, em particular, congregam vozes diversas nesta metromania clamorosa. No caso da Marquesa de Alorna, tal origina sobretudo uma poesia da consolação, que o romantismo, o ultraromantismo e o neo-romantismo haveriam de vulgarizar, a ponto de tipificar modernamente (e popularmente) a expressão do lirismo mais estereotipado: «Lira minha! Não me deixes; / Se nenhum bem mais alcanço, / Acharei nos teus acordes / A fonte do meu descanso» (Alorna, 1844-51, II: 137-138).

Anastácio da Cunha, um poeta também dado à consolação, é seguramente a voz que disputa mais de perto com Bocage a celebração camoniana e o *pathos* da excepcionalidade e da desgraça. A gravidade de tal propósito e a adesão a uma estética da sinceridade – que na composição “Noite sem sono” universaliza com as Luzes em «humana simpatia»-, torna os jogos (exteriores e lúdicos) do barroco absolutamente incompreensíveis à sua sensibilidade: «As pessoas mais graves mesmo tratando as matérias mais sérias já só o faziam como autênticos palhaços» (Cunha, 2001-06, II: 324).

Contudo, apesar de Anastácio ter contribuído como poucos para «desvincular a poesia da retórica», não terá sido «*profundamente*» estrangeiro em Portugal (Marinho, in Cunha, 2001-06, I: 79-80, *italico meu*). Vimos como Anastácio da Cunha pretendeu como outros defender a poesia da ignorância do vulgo, como integrou o pacifismo letrado da Luzes e como agora podemos também integrá-lo na diferenciação subjectiva do autor enquanto poeta, e do poeta enquanto autor, com menos retórica que os seus pares, é certo. De resto, é de um espírito notabilíssimo a observação (e a ironia) que segue, afim à necessidade concordante de se inventar um passado poético sobre a figura carismática de Camões. A observação escreve-se no registo comparativo e conversacional que presidiu à escrita de um texto que nasceu com o objectivo de rastrear as nossas «centelhas de génio»: «A propósito: a vossa Academia também se preocupa com a genealogia? Quanto a mim, isso seria perder tempo. Porque os nossos fidalgos aprendem-na muito naturalmente com o catecismo e conhecem-na muito melhor; o

resto da Nação não tem a mesma certeza de ter antepassados, ou então arranja-os à pressa, caso seja preciso» (id., II: 318).

Filinto poderia juntar-se a este coro, confirmando plenamente que a figura de Camões, em particular, dispensou qualquer arranjo apressado, não só porque tinha um passado criativo que falava por si, mas também porque era tributário do mais significativo passado crítico então disponível no orbe lusitano. O Pe. Manuel do Nascimento acrescenta, além do mais, a imagem do poeta como doente incurável e a ideia da poesia como sintoma. Ele próprio o explicita, na miríade de notas a que não resiste. Eis a explicação para a sua «super-exorbitante caterva de trovas», como o próprio a qualifica, onde pobreza, “desemprego” e poesia andam de mão dadas com a metromania desgraçada:

«Agora lhes declaro o enigma. Quem vive pobre, não o cansam visitas; quem se vê desprovido de visitas vive só; quem vive só, labora-lhe a imaginação no painel da sua desgraça, acode-lhe obstinada tristeza, que traz consigo aferrada moléstia, precursora de prematura morte. Que subterfúgio? Passear. Mas só! – Cansa, e enjoa. Ler? Também cansa o ânimo, e cansa a vista. Escrever? – O quê? – Escrever de raiva, como eu fiz, sem tom nem som.»

(Elísio, 1998-2001, I: 105)

Dir-se-ia que, apesar de tudo, em Filinto a «raiva» da escrita, tão prometedora, se esfumou demasiadas vezes em ressentimento estéril. Para adiantar a tópica carismática, acrescente-se que este versejador, aspirando a poeta louco - «Mas eu sou louco; os versos me atormentaram; / Esquecia o melhor de minha vida» - escreveu contudo textos que ocasionalmente conseguiram fazer da «raiva» ociosa uma poética suficiente forte para criar um efeito autoral francamente positivo. É o caso de uma “Ode à minha morte”, ainda a meias com Horácio e Garção:

«Sei, que um dia falta me espera, e talha  
À minha vida o estame:  
Nem Proserpina evita uma só frente.  
Sei que vivi: mas quando  
Tem de soltar-se, ignoro, o vivo laço;  
E se claros, ou turvos,  
Se hão-de erguer para mim os sóis vindouros.  
(...)»

Quero, entre mil saúdes,  
De vermelha, faustíssima alegria  
Ir passando em resenha,  
Taça após taça, a lista dos amigos,  
E o coro das formosas,  
Que a vida me entreteram com agrado.  
(...)  
Darei pasto à mania  
De versejar, que me tomou bem tenro,  
Que zombou de remédios.  
E de lá mandarei guapos modelos,  
Onde ávidos alunos  
Bebam largas lições; - e se achar correio;  
Que deles se encarregue,  
E refretando a barca de Caronte,  
Cá lhas recove ao Mundo.»

(Elísio, 1998-2001, I: 107)

Composições como esta, ou como uma outra, intitulada “Desvario”, na qual disserta sobre a «fatal mania» dos versos, confirmam que a deflação retórica e a aproximação ao estilo despretensioso da conversação desgraçada seria um trajecto contíguo à emergência do sujeito-autor. Mais do que isso, a poesia de Bocage, de Anastácio, de Filinto, como já a de Garção, mostram no seu conjunto que em Setecentos é justamente nos interstícios da retórica do exemplo e da norma que se origina a diferenciação do lirismo que Garrett também haveria de herdar. É o que sucede em “Desvario”, ainda uma derradeira representação da metromania, a despedir-se um pouco mais das regras, assumindo portanto que a “função de autor” se joga entre versejadores, glosadores, mas também na sequência de uma mania inopinada, em «pobre Vate estremunhado»:

«Que deus? que homem? que musa? ou que demónio  
Me aturdiu a cabeça sossegada,  
Com revoltos poéticos vapores?  
(...)  
Quem quiser perder tempo, perder siso,  
A saúde estragar, vazar a bolsa,  
Tome dos versos a fatal mania:  
Que a Deusa dos Poetas logo ordena  
Que para bem cumprir c’os estatutos



Da tresloucada, pobre Confraria,  
Em que o boçal versejador se alista,  
Não coma um só bocado com sossego,  
Nem breve noite durma a sono solto;»

(id.: 191)

Vejamos, antes de encerrar este capítulo, duas manifestações da mania de fazer versos e da tópica correlata do poeta desgraçado, ainda em trajecto de capitalização e diferenciação simbólica: a) o poeta tomado pela improvisação b) e a saturação poética da enfermidade melancólica.

### ***Ethos e improvisação***

A improvisação constitui uma das afirmações mais poderosas do *ethos* autoral. Tenha-se em conta que foi justamente a legitimação do poeta como ser de excepção que mais interessou a Bocage sempre que se referiu a Camões, não tanto a voz da conquista épica. O fascínio advém obviamente do trajecto biográfico e especialmente da aura de autenticidade que emanava de um poeta desamparado pelas circunstâncias. É contudo decisivo inscrever a valorização do improvisado poético nas brechas que se abrem na episteme mimética, constituída sobre o prestígio de uma escrita arrancada à tópica herdada. Na tradição clássica, a lógica diferenciadora e o prestígio de um saber adquirido por via do tempo e do estudo sustenta a recusa (ou a secundarização) da criação espontânea. Como observado a propósito da crítica da *Arcádia Lusitana* à ignorância do vulgo, no terceiro capítulo, a persistência clássica fez coincidir o reforço da norma com a legitimação da poesia vernacular, mas sempre segundo os critérios emanados da autoridade tradicional e da lima horaciana.

Mais do que todos, é o nome de Bocage que nos apreça associado ao domínio da improvisação. Distingue-o o modo como congrega a mística da improvisação e a regra clássica, quando a tradição poetológica vinha apresentando a poesia como uma narrativa de aprendizagem regrada e de controlo dos excessos do génio natural, a carecer de domesticação culta. No capítulo sobre a origem da poesia, Cândido Lusitano

revisitara este tópico clássico, referindo a insuficiência da improvisação, sintomaticamente associada a uma fase de descoberta e aprendizagem do verso:

«Depois com o exemplo do primeiro verso formando os outros ajudados do génio, e do natural engenho, pronto a inspirar os vocábulos, entraram a improvisar; isto é, a fazer versos de repente, como ainda hoje fazem aqueles que são poetas somente por natureza.»

(Freire, 1759, I: 9)

A improvisação levanta, pois, questões de diversa ordem, relacionadas com a intencionalidade, a autoria e com o próprio conceito de criação poética. Bocage cultiva a pose de improvisador usando (paradoxalmente) os materiais disponibilizados por uma tradição poética que, em rigor, o interdita e desaconselha. A disposição improvisadora que define o sujeito moderno revela-se nele à custa da tópica clássica, seja pela sua articulação positiva e espontânea, seja pela contrafacção lúdica dos seus códigos e estilemas, especialmente no que diz respeito às regras do decoro que boicota na poesia erótica e pornográfica. Esta conjuntura expõe a situação ambígua que define a sua poesia.

Note-se que a resistência normativa à improvisação não significa que a poesia não tenha existido enquanto dificuldade vencida no instante da dicção. Pelo contrário, a sociabilidade de partidas, do salão e dos serões aristocratas ou burgueses, ao longo de Setecentos, constituem no seu conjunto ocasiões para a improvisação e para a apreciação do que devemos chamar, com toda a propriedade, performance poética. Nestas circunstâncias, a voz da poesia beneficia da autenticidade do que, no âmbito da fenomenologia do espectáculo, se designa por *embodiment*. A palavra manifesta-se assim na fisiologia do poeta, nos efeitos de presença (corporal), configurando um todo que se contamina com a aura benjaminiana das coisas originais. Quando nos interrogamos sobre “O que ficou dos improvisos” de Caldas Barbosa, por exemplo, a questão da “permanência” e do “testemunho” torna-se assunto crítico (cf. Tinhorão, 2004: 129-144). Para refazer a performance, como sucede frequentemente com as artes presenciais, Tinhorão recorre também à já citada *Pintura de um outeiro nocturno*, do Marquês de Resende. As modinhas de Barbosa sobrevivem assim entre o testemunho, o documento e o mito, como sucede com a tradição “repentista” em geral. Reduzir Caldas Barbosa à

História da Literatura seria contudo traição de primeira ordem, porque subsiste sempre nessa «dupla posição», entre o improvisador e o pastor árcaico.

A imagem quase lendária das improvisações de Bocage foi construída sobre o fascínio de aparições que hoje apenas nos chegam em segunda ou terceira mão. Apesar da sua intangibilidade, foi este o Bocage que interessou especialmente ao romantismo, tal como a imagem dos *Improvvisatore* haveria de fascinar o romantismo europeu enquanto encarnação do génio poético, resultado de uma escrita em emanção divina. Como Íon, o rapsodo possesso pela magia homérica, a figura do *Improvvisatore* capta o imaginário europeu enquanto incorporação e intérprete da voz oracular. Shelley haveria de dizer que o criador jamais poderia planejar a composição de um verso ou determinar o horário dessa aparição, pois que o poeta (mantenhamos a paráfrase) seria como carvão subitamente iluminado por um vento inconstante.

Na Carta Sétima, apesar do proclamado racionalismo poetológico, uma voz insuspeita como a de Verney referiu-se com admiração sincera aos improvisadores italianos e, especificamente, à capacidade que mostravam em improvisar a partir de qualquer assunto:

«Em outros Reinos, sempre se deixa a liberdade a quem glosa; e, na minha Itália, onde sabem que coisa é poetar, a estes glosadores, a que lá chamam *Improvvisadores*, nunca dão motes, mas só assunto. E por isso há alguns; e via também mulheres que discorriam prodigiosamente, e cujas obras escritas mereceriam grande louvor. Especialmente, encontrei um homem de mente tão fecunda, que pelo espaço de três horas, depois de jantar, fez continuamente versos, variando eu sempre os assuntos. Versejava em oitava rima, conforme o costume dos versejadores de Itália; e com tanta prontidão, que cheguei a suspeitar que as trazia estudadas; de sorte que me vi obrigado a variar infinitamente os argumentos; mas o homem sempre era o mesmo. Notei especialmente duas coisas singulares: nunca errou verso, ou na quantidade ou no consoante; e não usava de palavras sem significado, de que frequentemente usam os Poetas, mas dizia coisas bem ditas e de substância.»

(Verney, 1949-52, II: 227-228)

Ora, Bocage praticou este *ethos* da improvisação como uma forma de afirmação predestinada, além do mais, sintonizada com a vida boémia que a biografia comprova. Não me refiro aos “eventos” de improvisação, que tudo leva a crer pautaram essa sua existência itinerante e de sociabilidade mais ou menos incerta. Importa aqui sobretudo

o modo como o autor manifesta uma tendência obsessiva para exibir atitudes de espontaneidade criativa, comportamento que concorre para a imagem de um domínio superior do sujeito relativamente à sua arte. Uma e outra vez dá-nos a entender que a poesia lhe acontece, ainda que a pena devolva poemas de fino recorte clássico! Fazer versos assim é mais que mania; é coisa que simplesmente acontece, com a naturalidade e a autenticidade da respiração vital. A improvisação, associada aos rimadores de segunda ou ao repentista popular, pode assim ser também sujeita a um processo de capitalização na bolsa do prestígio literário. É disso que aqui brevemente se trata.

A retórica da improvisação cruza a linha perigosa que divide rimadores e poetas. O poeta improvisador pisa terreno ambíguo, porque aquilo que para uns testemunha o talento genial, para outros pode ser versejar mercenário, por isso o poeta improvisador pode confinar com o poeta desgraçado. Bocage foi perseguido por este paradoxo. Certo é que o poeta dos seus textos não nos permite recuperar hoje o corpo desaparecido do improvisador nato. A impressão alucinada e carismática do poeta vivo dificilmente emerge por entre a retórica dos versos que nos chegam. Há portanto um Bocage que se perdeu definitivamente. Em grande medida, é este Bocage que sobrevive como mito. Poderia aproximar-se talvez daquela ausência de obra que Foucault definiu como inerente à aparição da loucura. Se a loucura apenas aparece à custa da desaparecimento prévia do texto, também por esta via apenas podemos suspeitar de um Bocage escondido por detrás dos textos.

A reputação ambígua da improvisação, a sua conotação *outeiral*, pode observar-se, entre outros lugares, na resposta que Anastácio da Cunha, um poeta que “parece” escrever naturalmente, concedeu à sátira do seu amigo Francisco Dias Gomes. Após uma troca mútua de argumentos sobre a “mania” dos versos, a improvisação é convocada na vizinhança da desgraça material e poética, em ambiente vulgarizado e tematicamente redundante:

«Uns o arroz da tenda já medindo,  
Outros, de um ar choroso mascarados,  
De quando em quando para um canto rindo!

A fama de improviso aos desgraçados  
Corre, e por cem bocas apregoa  
Teus fins terríveis, mal aventurados.

Nenhum mais se entristece, nem magoa.  
É justo o céu, é justo, pois castiga  
Os avaros. Eis quanto neles soa.»

(Cunha, 2001-06, I: 238)

A versão mais frequente do poeta improvisador enquadra-se na metafórica “pachorrenta” e ocasional que tanto Bocage como Filinto, entre outros, reivindicam frequentemente. Filinto insistiu na ideia da criação ocasional e uma das suas composições tem como título “Versos quase repentinos” (Elísio, 1998-2001, III: 229). Noutra ocasião, pede «pachorra» aos leitores e informa-os de que o verso lhe aconteceu precocemente: «desde a idade de 14 anos faço versos» (id., I: 24). Mas em Bocage este discurso adquire um carácter proto-genial e inscreve a obra e a persona. No conhecido terceto que fecha o mais autobiográfico dos seus sonetos, o conceito «pachorrento» teria sido usado em verso previamente censurado, mas tal não retira ao argumento aqui em pauta. Recordemos esse instante de autoencenação pachorrenta e de desprendimento escrevente: «Eis Bocage, em quem luz algum talento: / Saíram dele mesmo estas verdades / Num dia em que se achou mais pachorrento» (Bocage, 2004-2005, I: 3). A rentabilização da aura de improvisador culto, ora se insinua, ora se manifesta explicitamente em inúmeras ocasiões. Noutro soneto, o autor define-se como versejador nato: «Versos impinge por miúdo e grosso» (id.: 4). Mas já aquando do episódio relacionado com a recuperação dos versos perdidos apenas através da memória, esse gesto é assumido como uma espécie de exercício de recriação espontânea<sup>309</sup>. O soneto de abertura do segundo tomo das *Rimas* faz questão de informar o leitor desse passado excepcional, restaurado com o «pronto auxílio de fiel memória», disfarçando mal a ansiedade perante o «público juízo»:

---

<sup>309</sup> No texto prefacial ao já citado segundo tomo das *Rimas*, podemos ler a versão prosaica deste evento que o autor faz por memorizar: «Temendo a perda do que, para mim ao menos, era precioso, examinei o livro interior, que me não podem roubar, e com efeito copiei dele tudo o que dou à luz não relativo a um desastre tão impensado como penoso, que me sobreveio depois, e ocasionou as produções em que o choro» (Bocage, 1799).

«Vós, que de meus extremos sois a história,  
Versos por negro Zoilo em vão roubados,  
Nascidos da Ternura, e restaurados  
C'o pronto auxílio de fiel memória:

Da Inveja conseguindo alta vitória  
Ide, meus versos, em Amor fiados,  
Que dele só dependem vossos fados,  
Que dele só demando a minha glória:

Não vos importe o público juízo;  
Da voz, que pelo mundo se derrama,  
Os vivas caprichosos não preciso.

Voai aos olhos, cuja luz me inflama;  
Tereis de Anarda aprovador sorriso,  
Um sorriso de Anarda é mais que a Fama.»

(Bocage, 2004-2005, I: 85)

«Fama» é aqui um conceito sintomático, pois boicota o programa clássico do mérito póstumo. O poeta-improvisador é o sujeito que deseja a fama no presente imediato. Digamos que Bocage desejou o melhor de dois mundos: ser uma espécie de improvisador clássico, a um tempo reconhecido pela crítica e famoso entre o «público», igualmente apreciado no café e nas assembleias eruditas dos pastores. É ainda de fama e pecúlio que se trata quando na primeira versão publicada da epístola a Gregório Freire Carneiro se apresentava uma indicação “impressa”, informando que teria sido composta «de repente»; os seus editores póstumos não esconderam assim uma vontade de capitalizar a mística do improvisador para além da morte física, colhendo uma fama que acabaria por resistir ao tempo de um modo verdadeiramente insuspeito para um bem tão perecível (id., II: 223). É caso para dizer que a desgraça de uns nem sempre é a desgraça de outros; ou que entre editores e poetas não existe propriamente simetria na desgraça.

## *Cruel melancolia*

A melancolia constitui neste capítulo uma forma derradeira de conversão simbólica do infortúnio, mas testemunha também o ritmo (lento) de afirmação local do novo sentido de interioridade que vem a caracterizar o sujeito moderno. A «vocaçãõ contemplativa» e a propensão para o «recolhimento»<sup>310</sup> que Agamben identificou na tradição melancólica permite-nos aferir os limites de uma leitura centrada na percepção material do poeta maltrapilho, subjugado às condições precárias do versista a soldo ou do poeta de salão. A melancolia tende a resistir a uma visão materialista do mundo e a potenciar a expressão do sujeito. Acompanhar o rasto desta disposição singular é portanto uma forma adicional de avançar com a descrição do processo de diferenciação sensível do poeta; ela é parte de uma rememoração cada vez mais identificada com o “ser” artista, pois uma longa tradição associa a fisiologia da bílis negra ao estado de ânimo melancólico, geralmente acometido ao poeta e aos artistas em geral<sup>311</sup>.

A um primeiro olhar, a poesia revela uma presença mais ou menos visível desta vocaçãõ contemplativa ao longo da segunda metade do século. Entre a Arcádia Lusitana e o Filinto tardio, o léxico melancólico é por diversas vezes convocado e a acédia instala-se na escrita, aparecendo já como uma das expressões semânticas da retirada solitária dos pastores. Entre os Árcades da primeira geração, como Cláudio Manuel da Costa, a «fatal melancolia» aparece como maleita causada pela perda ou pelo afastamento do objecto amado: «Só minha alma em fatal melancolia, / Por te não

---

<sup>310</sup> Cf. Agamben (1977: 15-20). No seu estilo breve e incisivo, Agamben percorre neste volume alguns tópicos do discurso melancólico, entre a representação “inscrita” de Dürer e o ensaio de S. Freud, intitulado “Luto e Melancolia”, onde se converte numa das manifestações da regressão narcísica, enquanto sintoma da perda de um objecto amado.

<sup>311</sup> Agamben resume esta relação da seguinte forma: «Un’antica tradizione associava tuttavia proprio al più sciagurato degli umori l’esercizio della poesia, della filosofia e delle arti. “Perché”, suona uno dei più stravaganti *problemata* aristotelici, “gli uomini che si sono distinti nella filosofia, nella vita pubblica, nella poesia e nelle arti sono malinconici, e alcuni al punto da soffrire dei morbi che vengono della bile nera?”. La risposta che Aristotele diede a questo quesito segna il punto di partenza di un processo dialettico nel corso del quale la dottrina del genio si lega indissolubilmente a quella dell’umore malinconico nella fascinazione di un complesso simbolico il cui emblema si è ambiguamente fissato nell’angelo alato della *Melencolia* düreriana [...]» (Agamben, 1977: 16).

poder ver, Nise adorada, / Não sabe inda que coisa é alegria» (Costa, 2002: 83). Esta sintomatologia está relacionada com a conversão da experiência amorosa em distância e anamnese. Neste sentido, a rememoração é um afastamento (e um devir fantasmático) que origina uma forma particular de desgraça, como é o sentimento melancólico. Até um pastor austero e redundante como é o caso de Cruz e Silva versifica enfaticamente num dos sonetos sobre a melancolia, a desgraça e a morte:

«Quando, oh Céus, deixará o sentimento  
De fazer-me perpétua companhia?  
Ou quando chegará o feliz dia,  
Em que c’o a vida acabe o meu tormento.

Ou brilhe o roxo Sol no firmamento,  
Ou de sombras o cubra a noite fria,  
A pálida e voraz melancolia  
Jamais de mim se aparta um só momento.  
(...)  
Levanta já o braço descarnado:  
Mas (oh dor sem igual, oh desventura!)  
Até a morte foge a um desgraçado.»

(Cruz e Silva, 2000-03, I: 209)

Noutras ocasiões, ora é a Primavera campestre a encerrar um período de «pesada e cruel melancolia», ora vemos o sujeito entregar-se «nas mãos de uma pesada melancolia» (Cruz e Silva, 2000-03, II: 123 e 290). Também Garção se refere à «negra Melancolia», em termos que manifestam ainda uma grande afinidade com a teoria tradicional dos humores, a qual haveria de resistir espantosamente até ao final do século XIX e prolongar-se até ao ensaio citado de Freud (Garção, 1957-58, I: 267)<sup>312</sup>. Esta linguagem da fisiologia melancólica aparece mesmo quando o conceito literal de melancolia está ausente, sobrando apenas o espaço e a fronteira da sua semântica. Neste sentido, a «pálida e voraz melancolia» de Cruz e Silva pertence à mesma família da «baça Tristeza» que Bocage entende caracterizar os seus versos, no primeiro tomo das *Rimas* (Bocage, 2004-05, I: 6). Mas para que possamos relacionar este território

---

<sup>312</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl são co-autores de um estudo de referência sobre as representações da melancolia em diversas ciências e expressões artísticas (*Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989).



semântico da «tristeza natural», da «solidão», do «aborrecimento» ou do «infortúnio» com o processo de subjectivação da desgraça é importante assinalar que tal decorre da própria historicidade da percepção melancólica. Quando Taylor descreve os vários momentos de afirmação da “natureza interior” do sujeito moderno, refere-se a algo que podemos entender como sendo uma versão pré-moderna e uma versão moderna da melancolia:

«A teoria dos humores dependia de uma concepção do *logos* ôntico. Quando essa se afasta, somos obrigados a adoptar uma localização nova, mais exacta. Os sentimentos de melancolia agora estão “dentro” da mente [...]. Essa maneira de ordenar as coisas faz com que seja natural para nós falar de “mental” e de “físico” como se fossem duas categorias exclusivas.»

(Taylor, 1997: 246)

Sendo importante para enunciar as nuances históricas do discurso melancólico, Taylor integra-o decisivamente no sujeito que emerge com a própria interiorização melancólica, cruzando-a com o ser sensível que se constitui em Setecentos, num movimento paralelo à afirmação racional. Esta sensibilidade está em vias de ultrapassar o regime polido que o paradigma do *honnête homme* instituíra em contexto cortesão. O movimento da melancolia avança assim com a afirmação de uma sensibilidade que deixa de ser marca de uma experiência participada e regrada, aprendida na convivalidade de corte, para passar a significar uma experiência cada vez mais íntima e pessoal. Esta nova sensibilidade comporta já a aprendizagem da verdade sensorial que as Luzes fundam numa nova relação experiencial com as coisas em si<sup>313</sup>. Mas se a

---

<sup>313</sup> «O sentimento é importante agora porque, de certa forma, é a pedra de toque do moralmente bom. Não porque sentir que algo é bom o torna bom, como afirma a interpretação projectiva: mas porque o sentimento normal, não distorcido, é a minha via de acesso ao desígnio das coisas, que é o verdadeiro bem constitutivo, determinando o bem e o mal» (Taylor, 1997: 367). É ainda este o paradigma da autenticidade sensorial que podemos encontrar na *Encyclopédie*, no artigo sobre a “sensibilité” (em sentido moral):

«Disposition tendre & délicate de l'ame, qui la rend facile à être émue, à être touchée. La *sensibilité* d'ame, dit très - bien l'auteur *des moeurs*, donne une sorte de sagacité sur les choses honnêtes, & va plus loin que la pénétration de l'esprit seul. Les ames sensibles peuvent par vivacité tomber dans des fautes que les hommes à procédés ne commettraient pas; mais elles l'emportent de beaucoup par la quantité des biens qu'elles produisent. Les ames *sensibles* ont plus d'existence que les autres: les biens & les maux se multiplient à leur égard. La réflexion peut faire l'homme de probité; mais la *sensibilité* fait l'homme vertueux. La *sensibilité* est la mere de l'humanité, de la générosité; elle sert le mérite, secourt l'esprit, & entraîne la

internalização melancólica se despede progressivamente da *politesse* aristocrata e do seu paradigma de sociabilidade, também não fica apenas pela autenticidade sensorial do Homem *físico* que as Luzes reabilitam: para o final de Setecentos, a infinitização melancólica aponta já para a ressacralização do sujeito e para o devir patológico do sentimento. Por esta razão, a sensibilidade é em Setecentos uma metáfora conceptual de alguma complexidade e com nuances variadas (cf. Vila, 1998: 293-302).

Podemos observar este movimento de interiorização do infortúnio melancólico em duas autorias femininas, coincidência que não deixa de expressar localmente o papel decisivo da mulher no progresso da cultura sensível em Setecentos<sup>314</sup>. Quando a Marquesa de Alorna escreve um soneto sob a forma de “Petição à melancolia para que se acabem certos dias de festa”, ocorrendo ainda sob a influência da delegação clássica, a convocação da Deusa supõe contudo a petição de um sujeito que se apresenta numa situação de comprazimento solitário:

«Tu, Deusa tutelar da solidão,  
Amável sombra, oh melancolia,  
Aproxima-te, rouba-me a alegria  
Que turba a suavidade ao coração.

Não prives o meu peito, Ninfa, não,  
Da tua triste e doce companhia,  
Que suspira por ti um e outro dia,  
Quem de amar-te só faz consolação.»

(Alorna, 1844-51, I: 9)

De modo idêntico, D. Catarina de Lencastre convoca a «mortal melancolia», agora num soneto que contrasta a sintonia natural de um «alegre dia» com a

---

persuasion à sa suite.» In: Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert (1751-1765), Página 15:52 [ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/>, consultada a Março de 2008].

<sup>314</sup> Como informa Barker-Benfield, num importante estudo sobre a “cultura da sensibilidade”, a reforma dos costumes decorre neste período em grande medida em contexto comercial e feminino, na sequência de um paradigma histórico de domesticação da honra marcial e masculina que poderíamos fazer recuar ao cortesão de Castiglione, o seu modelo fundacional (cf. G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1992). A bibliografia sobre o conceito de sensibilidade é vasta, mas uma das sínteses mais claras pode encontrar-se no trabalho antológico de Florence Lotterie (*Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses, 1998).

excepcionalidade da «aflição» pessoal: «Só eu contentamentos não respiro; / Porque a minha mortal melancolia / Se nutre d'aflição, com que suspiro» (Lencastre, in: Borrvalho, 1999, II: 65). O poeta melancólico protagoniza, pois, uma subjectivação sensível da desgraça, sublimando a materialidade que lhe possa estar associada, a ponto de esta subjectivação adensar a auto-representação do próprio poeta enquanto ser melancólico por excelência. Numa das suas canções, Alorna escreve inclusive sobre uma espécie de troca simbólica entre Musas. A musa «antiga» dá lugar à musa melancólica:

«A minha antiga Musa se desvia,  
Só m'inspira a cruel melancolia;  
Outro Apollo não tenho que o meu dano:  
    Às vezes d'ano a ano  
Uma triste cantiga solitária

No centro do retiro,  
Seguida de um suspiro  
Arranca de meu peito a sorte varia.»

(Alorna, 1844-51, I: 93)

A infelicidade melancólica converte-se assim num dos modos privilegiados de afirmação e legitimação da “voz” do poeta e da poesia. É também à custa da melancolia que o versejar ocasional de Tolentino se aproxima do que entendemos mais claramente por lirismo. Na primeira oitava d'*O Bilhar*, Tolentino lança sobre a cidade um olhar melancólico e sumamente contemplativo: «Por fugir da cruel melancolia, / Que a estragada cabeça me atropela, / Largando o pobre leito, em que jazia, / Fui sentar-me num canto da janela» (Tolentino, 1994: 219).

Em momentos de maior exuberância, a mania desgraçada de fazer versos pode ainda confinar com o suicídio, como sucede num intrigante poema que Garrett associou à pena de Garção; ou num jogo de Filinto, entre mortalidade/imortalidade de quem escreve (cf. Garção, 1957-58, I: 173-175; Elísio, 1998-2001, IV: 47). Bocage transforma vezes incontáveis este impulso em antecipação mortuária, entre o primeiro volume das *Rimas* - «Suspiro pela paz da sepultura» (Bocage, 2004-05, I: 5) - e a encenação carismática da própria doença, nos seus instantes derradeiros - «Suspira, terno amigo: Elmano é morto» (id., II: 192).

Mais do que o motivo suicidário, a rentabilização do poeta desafortunado acentua-se à custa da retórica do exílio e do desterro, dois tópicos que historicamente actuam como indutores subjectivos e que Bocage e Filinto levam mais longe. Neste âmbito, a “Ode a um poeta desterrado” que Lamartine dedica a Filinto, oportunamente traduzida pela Marquesa de Alorna, é ainda uma das suas enunciações paradigmáticas (Alorna, 1844-51, II: 221). Este conjunto de enunciados mostra que até final de Setecentos se manifesta uma fractura crescente entre a estética normativa do arcadismo e a afirmação progressiva de uma estética psicologista emergente. Digamos que o normativismo neoclássico propunha o verso como elemento de um corpo pré-definido e devidamente vigiado pelos herdeiros da Poética. Na versão psicologista, por seu lado, as novas estratégias autorais juntam à melancolia o coração e, notavelmente, o sentimento, enquanto argumentos ao serviço da «personalização expressiva» que define o sujeito em transformação (cf. Conde, 1994).

Esta mania personalizadora manifesta-se também nas representações da Natureza, que agora se afasta algo mais da idealização arcádica. No lugar da projecção utópica da tradição pastoril, onde cumpre um programa mimético herdado, a natureza passa a ser explorada na sua qualidade percebida ou expressiva. Apesar de a evocação setecentista da natureza nos reenviar para uma realidade substantivada, em direcção a um sentido que se busca e que a pedagogia visa orientar, ao verso “desgraçado” não importa tanto essa natureza enquanto «paradigma de ordem», como Pedro Calafate rastreou ao longo de Setecentos<sup>315</sup>. Importa bem mais o modo como a «sábua natureza» (Gonzaga) do arcadismo é confrontada (e logo contraditada) com representações que inscrevem a dissonância de um sujeito que submete ou distorce a natureza “natural”, antes de esta se tornar, quase um século depois, num mero substrato fantasmático, já radicalmente estetizado. Há momentos no verso bocageano nos quais a natureza é esse lugar de «confusão», próprio do poeta em projecção subjectiva:

---

<sup>315</sup> Num momento conclusivo, Pedro Calafate destaca este papel ordenador da «ideia de natureza»: «De igual modo, foi à natureza que recorreram para exprimir o seu anseio de inteligibilidade do real: como paradigma de ordem, é ela que traduz essa possibilidade de compreensão racional da realidade, estendendo-se até à demonstração da própria existência de Deus e ao conhecimento dos seus atributos. É sobre ela que se ergue o tão propagado “triunfo da razão” e a consciência das conquistas intelectuais dos Modernos» (Calafate, 1994: 155).

«Lê Camões, lê Camões, com ele a mente  
Fertiliza, afervora,  
Povoa, fortalece, apura, eleva;  
Que o malfadado Elmano  
Em tosco domicílio, onde o sopeiam  
Carrancudas Tristezas,  
Afaz o lutuoso pensamento  
Ao fantasma da Morte,  
Mantém na solidão, no horror das trevas  
Reflexões amargosas,  
E vê na confusão da Natureza  
O quadro da sua alma.»

(Bocage, 2004-05, II: 276)

Repare-se que a leitura compulsiva de Camões é já por si uma estratégia de gestão melancólica, uma vez que a escrita e a leitura são actividades que vitalizam o poeta solitário e «carrancudo», como o homem de letras em geral: ler contra o fastio é receita conhecida. Camões «fertiliza» a mente carrancuda e triste do poeta que, por estar sujeito a isso mesmo, não vê mais do que confusão na natureza. Tal como no soneto “O céu de opacas sombras abafado” supõe a falência de um mimetismo primogénito, porque o sujeito derrota o natural: «Quer no horror igualar-me a Natureza, / Porém cansa-se em vão, que no meu peito / Há mais escuridade, há mais tristeza» (Bocage, 2004-05, I: 112).

O caso de José Anastácio da Cunha ganha também legibilidade no âmbito do *pathos* subjectivado. O que surpreende em Anastácio é justamente o facto de a sua escrita anunciar de uma forma especialmente intensa uma comunicabilidade pessoalizada que o literário virá a radicalizar na modernidade. Não se trata tanto de insistir no suposto pré-romantismo do autor, forçando a radicalização retrospectiva de uma oposição entre razão e emoção, em busca de uma narrativa histórico-literária sempre disponível para manobras de legitimação, mais ainda quando não abundam elementos de prova. O tom confessional, bem como a dicção íntima do sujeito que se revela nas composições de Anastácio surpreendem acima de tudo pela forma como aparentam a normalização de um regime comunicativo sensível. É certo que o autor produziu textos nos quais o apelo pragmático é evidente, solicitando ao leitor de hoje repertórios e contextos de recepção vinculados ao seu tempo histórico - vê-lo-emos no

capítulo sexto. Contudo, não deixa de ser sintomático que a crítica literária tenha preferido enfatizar a modernidade expressiva do sujeito e não tanto o compromisso temporal e factício do autor com a política do seu tempo. Vimos como Bocage se legitima gritando alto a fundação carismática do poeta na excepcionalidade do sofrimento, na pobreza extrema e na sua pulsão marginal. Ora, nas composições mais subjectivadas de Anastácio da Cunha, quase em simultâneo, temos o caso de alguém que assume discretamente este mesmo programa fundamental, mas como se desse por adquirido que ao verso lírico caberia enfim uma interioridade sensível, dispensando a exaltação afirmativa de Bocage. Composições como “Noite sem Sono”, “Presságio” ou “O Abraço” manifestam, pois, versões da «humana simpatia», além de nelas predominar um coração sensível que se deseja tão livre como o entendimento.

O processo de afirmação do indivíduo enquanto pessoa singular pode ser entendido como um dos aspectos da socialização das formas mentais, nos termos de Luhmann. Se até este período a personalidade do indivíduo era sobretudo matéria legal, geralmente relacionada com questões de poder e propriedade, apenas no século XVIII «the concept of the individual tailored to persons, a refinement that transformed the concept of person at the same time» (Luhmann, 1994: 387). Quando o sociólogo germânico especula sobre a possibilidade de uma teoria capaz de explicar a individuação moderna e a verdadeira saturação filosófica em torno da «euforia da individualidade», descreve esta obsessão como sendo uma espécie de «mania colectiva» com a questão do indivíduo. Mas em vez de fazer derivar este sujeito de um processo de sociabilização, opção algo paradoxal, considerando o ímpeto normativo e meramente reprodutivo de qualquer programa desta índole, entende que o indivíduo moderno se constitui justamente à medida que a história lhe permitiu aceitar ou recusar, dizer “sim” ou “não”, construindo assim a (sua) própria individualidade.



## 5 – TERCEIRA VERSÃO: A ORDEM DO EFÊMERO

### Argumento

A emergência do efémero convoca um verso circunstancializado e *comum*, disponível para tematizar o mundo material e a ligação concreta entre o indivíduo e as coisas, metrificando nos interstícios da expressão erudita. A notação urbana, o jogo, a domesticidade e o devir obsessivo dos costumes vinculam o poeta a novos contextos sociais e a novas configurações sensíveis. Nos termos da Poética setecentista, o privilégio da universalidade associada à imitação *fantástica*, dá assim lugar à dignificação da imitação *icástica*, relacionada com as coisas na sua finitude; esta facticidade miúda concorre e substitui o ascendente simbólico ou alegórico que dominava os modelos da representação poética até então.

O circunstancialismo efémero em causa neste capítulo pareceu escassamente lírico à crítica pós-romântica, mas foi parte necessária na deriva secular que definiu a segunda metade de Setecentos. As letras aproximam-se assim do mundo social e produtivo que desempenharia um papel primordial na constituição da identidade do próprio sujeito. Trata-se de um processo simultâneo de «descoberta do quotidiano» (Bégout, 2005) e de afirmação das «coisas banais» (Roche, 1998). Uma «descoberta» lenta entre nós, frequentemente entrecortada por aquele irreduzível hierárquico que em Tolentino abranda o contacto directo e aberto entre as pessoas e as coisas, numa cultura demasiado condicionada pela busca maníaca da «anatomia na ascendência» a que o Abade de Jazende se refere, num dos seus sonetos satíricos. A implicação mundana desta poesia, amplificada pela dicção satírica que tão nitidamente marca este período,



versifica nos arredores do universalismo (e do idealismo) da mimese clássica. Este facto é bem visível na domesticidade que perpassa a melhor poesia de Garção, entre o «chá» e as «torradas», ou ainda nas miudezas que prendem diversamente o verso de outros versificadores na segunda metade de Setecentos.

A ordem do efémero definiu uma nova forma de experienciar e colocou a metrificação setecentista (a) ora ao serviço dessa nova proximidade do quotidiano, (b) ora ao serviço da *observação* satírica da empiria percebida. É esta conjugação efémera que se transfere de modo maníaco para a poesia, no ocaso da forma clássica. Na pior das hipóteses, este verso *comum* submete o jogo encenado das insignificâncias do barroco à inspecção satírica do “Génio das Bagatelas” que abre o *Hissope*, de Cruz e Silva. Na segunda metade de Setecentos, nem todas as bagatelas são iguais ou igualmente insignificantes. Não estamos obviamente perante o êxtase (pós)moderno dos objectos, em reversão oculta; por agora, as coisas apenas começam a ser o que são, mesmo quando o Abade de Jazente se acomoda, imitando Descartes, «Contemplando do mundo as bagatelas» (Jazente, 1985: 53).

### **Verso comum**

Considere-se a breve história que Almeida Garrett dedicou a Nicolau Tolentino, quase no final do *Bosquejo da Poesia e Língua Portuguesa*, destacando a graça e a naturalidade do «mestre de retórica»:

«Nicolau Tolentino é o poeta eminentemente nacional do seu género: Boileau teve mais força, mas não tanta graça como o nosso bom mestre de retórica. E de suas sátiras ninguém se pode escandalizar; começa sempre por casa, e primeiro se ri de si antes que zombateie com os outros. As pinturas dos costumes, da sociedade, tudo é tão natural, tão verdadeiro! Confesso que de todos os poetas que meu triste mister de crítico tem obrigado a analisar, único é este em cuja causa me dou por suspeito: tanta é a paixão, a cegueira pelo mais verdadeiro, mais engraçado, mais *bom homem* de todos os nossos escritores. Aquele *bilhar*, aquela *função de burrinhos*, aquele *chá*, aquelas despedidas *ao cavalo deitado à margem*; o memorial ao príncipe, o presente do *perum*, são belezas que só não admirarão atrabiliários zangãos em perpétuo estado de guerra com a franca alegria, com o ingénio gosto da natureza.» (Garrett, 1904, I: 361)

Atentemos na descrição: por um lado, o poeta jovem identifica em Tolentino qualidades que julga merecedoras de avaliação positiva; por outro lado, percebemos que o tom indicia consciência plena das décadas que os separam, especialmente visíveis na condição de «mestre de retórica» que Garrett faz questão de recordar. Poderia concluir-se que Garrett elogia a «graça» e a «naturalidade» apesar de Tolentino ser um «mestre de retórica», detentor de um capital expressivo que não deixa de impregnar os seus versos *engraçados*. Seja como for, antes de avançar com a semântica deste verso *comum*, o juízo crítico do antologador, em geral rigoroso quanto aos autores setecentistas (a quem chega a acusar de padecerem de várias manias)<sup>316</sup>, revela uma sintonia com a naturalidade e com «as pinturas dos costumes da sociedade», que indicia o reconhecimento moderno do estilo *comum* devido às coisas efémeras. Palavras como «costumes», «verdadeiro», «natural» e «graça», cada uma a seu modo, como veremos ao longo deste capítulo, mostram que a cena dos costumes e a domesticação da retórica através da expressão literal constituem aspectos que acreditam Tolentino, tal como a capacidade que este manifesta para avançar com a *ratio* «engraçada» sobre a cenografia social. A «graça» do autor de “O Bilhar” é já uma forma de inteligência secular e de domínio perceptivo sobre um mundo desencantado, motivo adicional para a apreciação de Garrett, ele próprio um viajante intelectualizado.

No plano estrito da língua, o estilo pedido pelo verso efémero manifesta-se de forma muito assimétrica, com uma grande variedade de tons. A própria crítica vem notando em cada autor um caminho diverso na debilitação da dicção clássica, conduzida com maior ou menor eficácia, pois o efémero satírico, por exemplo, transparece mesmo quando o edifício retórico-expressivo persiste deliberadamente.

---

<sup>316</sup> A unanimidade coetânea em torno das qualidades absolutas de Bocage teria sido, por exemplo, uma «mania». Veja-se um passo que denuncia a resistência de Garrett à maquinação carismática que vimos caracterizar a obra e a estratégia autoral de Elmano: «O fogo das suas ideias ateou o entusiasmo geral; a mocidade inflamou-se com o nome Bocage: de entusiasmo degenerou em cegueira, em mania» (id. 358). E teria ainda existido, em prejuízo do gosto nacional, uma «mania de traduzir» (id.: 360). Ambas acrescentam a metromania epocal, tanto no aspecto da escrita compulsiva, como no âmbito da contaminação “editorial” do espaço letrado. Uma terceira mania manifesta-se no plano da expressão linguística, igualmente prejudicada pela saturação da escrita e pela moda francófona: «Este mal foi a *galo-mania*, que veio perverter o carácter da nação, de todo perdeu e acabou com a já combalida linguagem: frases bárbaras e repugnantes à índole do idioma, termos híbridos, locuções arrastadas, sem elegância, formaram algaravia da moda, e prestes invadiram todas as províncias das letras» (id.: 358).

Podemos observar esta diversidade estilística quando Garrett reconhece em Tolentino o tom «verdadeiro», quando António José Saraiva menciona, a propósito de Jazente e de Garção, a existência de um «estilo desadornado e concreto» (in: Garção, 1957-58, I: XLI), quando Jorge de Sena nota a «língua bífida» de Tomás Gonzaga<sup>317</sup> ou ainda quando Cristina Marinho se refere à «oralidade convivial» de Anastácio da Cunha e ao seu contributo para «desvincular a poesia da retórica» (in: Cunha, 2001-06, I: 81). Esta expressão poderia inclusivamente traduzir o *telos* daquilo que está a acontecer com o conjunto da expressividade letrada. Em suma, importa sobretudo ter em conta que a questão da língua está na ordem do dia, que tem no próprio Filinto um operador crítico *exemplar*, atento à «bastarda dicção»<sup>318</sup> e ao caminho sinuoso que no final conduzirá à legitimação de uma «língua literária», necessária à nação romântica de Oitocentos (cf. Diogo e Silvestre, 1996).

O verso *comum* que veicula a ordem do efémero não é apenas o resultado estrito da ascensão social da burguesia como classe, mas algo que integra a relação entre a identidade moderna e um amplo processo de «afirmação da vida quotidiana», com uma série de implicações na percepção do real, na racionalização da crença, na recodificação da moralidade, entre outros aspectos (cf. Taylor, 1997: 273-394). Esta escrita, cuja referencialidade remete para o efémero pertence assim a um movimento lato que a própria poesia europeia sinaliza de diversas formas<sup>319</sup>. É todo um experienciar profano que transita para a cultura letrada que, inversamente, empresta o seu braço simbólico à publicitação dessa mesma experiência. Não se trata portanto do quotidiano entendido simplesmente como aquilo que circunda a existência de cada indivíduo, de todos os tempos, configurando o que Husserl chamou a *Urdoxa*: a crença de que estamos no

---

<sup>317</sup> Jorge de Sena, *Poesia III*, Lisboa, Edições 70, pp. 95.

<sup>318</sup> Além do extenso tratado estilístico que caracteriza a “Carta ao Senhor Francisco José Maria de Brito”, Filinto exuma a estilística histórica num igualmente longo “Arrazoado”, sobre o devir expressivo desde os tempos da «polida língua vencedora» até aos «pedantes à la moda» que observa entre os contemporâneos. «Não tendo um Dicionário», encerra enfaticamente: «E o mísero Poeta, que trabalha / Por dar úteis, por dar prazer sem vício / De bastarda dicção, culpado assunto, / Colhe por galardão de seus suores / Risos de néscios, mofas de Tarelos» (Elísio, 1998-2001, IV: 214).

<sup>319</sup> Taylor disserta sobre a afirmação do quotidiano e a aparição precoce de uma fenomenologia do tempo presente na cultura protestante da Europa Central, partindo dos versos de Milton: «To know / That which before us lies in daily life / Is the prime wisdom» (Taylor, id.: 293).

mundo (ou perante um mundo) como entes vivos (cf. Bégout, 2005: 247). O quotidiano que alimenta o efémero é uma versão histórica (e moderna) desta sensação de estar no mundo. Um “estar” pleno de racionalização satírica, sensorialidade e percepção, um “estar” que deseja o “viver bem” com o mundo e que literalmente o descobre enquanto coisa material e finita.

Esta qualidade empírica e sensitiva arriscou “desqualificar” o verso efémero relativamente às versões mais intelectualizadas ou transcendentais do real. Este é um aspecto a ter em conta nas representações letradas da vida nos seus pormenores quotidianos e na própria ascensão letrada do espaço doméstico e demais esferas da vida material. A referência de Filinto às «cuecas» que lhe faltam mostra bem que, ocupando um espaço decisivo na percepção moderna, a transição letrada para o verso comum não é um processo linear ou triunfante, mesmo quando o Vate se disfarça de trovador e, assim, hesita neste intermédio desertificado que separa a *ratio* poética e o quotidiano emergente que deseja expressar:

«Porque acalente a Inópia, trovas canto;  
Trovas, que não Poesia.  
Que deu estro a Poeta, que sem cobres,  
Passa metade do ano  
E a cobres esperar outra metade?  
Ontem, a calções baldo,  
Hoje a cuecas: traz de embrulho o Vate  
As nalgas, com janelas,  
Pela fralda, frangalho da camisa.  
Já foi prolixo o assunto  
D’enjoado aranzel, posto em regrinhas  
Estiradas e curtas.  
Para tirar sentença, que o fatinho  
E alfarrábios do Vate  
Salve das garras da ímproba Megera,  
Faltam aguados cobres.  
Cobres, que dão peçonha às iguarias,  
Na bolsa, dão manutenção.»

(Elísio, 1998-2001, III: 106-107)

Tenhamos em conta que Filinto escreve “isto” numa Ode: a percepção transversal do efémero aumenta a erosão dos géneros clássicos (lembremo-nos da *Stiltrennung* de Auerbach, no ensaio clássico intitulado *Mimesis* e a própria adequação entre as pessoas representadas e os aparatos de representação<sup>320</sup>. Os arquétipos, o trato interpessoal, a ontologia e a percepção estratificada que vinham definindo a vida sofrem uma erosão que transparecia já na versificação «tão natural, tão verdadeira» que vimos Garrett atribuir a Tolentino. O sentido deixa assim de acolher a emanação prefigurada de modelos, resultando antes da percepção do «sujeito desprendido» (Taylor, 1997: 374).

O verso comum descende portanto de um modo de experienciar o efémero, de viver e de presenciar os eventos de pequena escala que, no seu conjunto, subscreverão o movimento de interiorização do mundo exterior. Mas o verso comum resulta também do modo como a empiria, a experiência dessacralizada e o criticismo emergente potenciam a imitação *icástica* que a tradição poetológica secundarizou. É sobretudo com base nesta dinâmica empírica e crítica, e na sua realização metromaníaca, que se legitimam as coisas concretas que a sátira setecentista contesta. O efémero recebe portanto uma caução mimética, no sentido em que a imitação do particular e do histórico concorre agora declaradamente com a imitação do universal que a tradição definia como a matéria propriamente digna da atenção do poeta. Em Aristóteles, recordemos, a poesia resulta duplamente do instinto mimético e do prazer que este proporciona aos seres humanos, ainda que tal comprazimento chegasse «tão-somente da execução» e da predisposição para o ritmo e para a harmonia (*Poética*, 1448b, 4-23). Ao dissertar sobre a unidade da acção e sobre a relação entre a poesia e a história,

---

<sup>320</sup> A poesia comum que alimentará a “infra-estrutura” da lírica na modernidade acentua-se com a depreciação da retórica, uma arte da herança que tanto o sujeito “genial” como a tradição do novo dispensarão. Leia-se a síntese de João Adolfo Hansen: «O abandono da retórica, instituição que até ao século XVIII prescrevia nas artes a repetição dos modelos dos géneros, estilos, tipos e casos exemplares, é homólogo ao da nova concepção do tempo. A extinção da retórica implica a ficção singular de indivíduos e também os critérios novos de literatura, crítica literária, originalidade, plágio, direitos autorais e cultura» (João Adolfo Hansen, «Pós-moderno e cultura», in: Samira Chalhub (org.), *Pós-Moderno & Semiótica, Cultura, Psicanálise, Literatura, Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, Imago, 1994, p. 43).

mostra-nos ainda que Homero não poetou sobre toda a vida mundana e pequena de Ulisses, nem cuidou dos pormenores miúdos das suas atribulações.

Num enunciado clássico, sumamente glosado, Aristóteles atribui ao poeta sobretudo a representação do universal, não do particular. Esta seria, portanto, a razão fundamental para a superioridade do poético em relação ao histórico, demasiado preso ao particularismo dos factos e dos indivíduos. Tal universalidade resulta obviamente também de um trabalho compositivo, afim à necessidade e à verosimilhança desejadas (1451b, 1-11). Considerando as posições Antigas e acrescentando-lhes as sínteses de Muratori, Luzán e de tratadistas como Donato, Cândido Lusitano defende na “sua” *Arte* que a poesia pode efectivamente imitar tanto o particular como o universal. Vejamos um passo do capítulo 6 quando, ao debater a imitação, se refere a Zeuxis tentando copiar a formosura de Helena:

«Quis Zeuxis pintar a singular formosura de Helena e não se contentou de copiar a imagem da mulher formosa de alguma particular mulher. Deu na ideia de ajuntar todas as que eram mais belas, e de cada uma foi tomando aquela parte que lhe pareceu mais perfeita; enfim formou o retrato de Helena, ou para melhor dizer, retratou nesta mulher a mesma beleza. Eis aqui nesta pintura um exemplo da imitação *fantástica*, em que a ficção é objecto, porém se Zeuxis retratara a formosura de Helena como ela era em si e não pela ideia e caprinho, segundo o verosímil, fazia então uma imitação *icástica*, pois tinha por objecto a verdade.

Este é o modo que descobro mais claro para explicar que coisa é a imitação do universal e do particular, que nos Autores é coisa bastamente confusa, e tanto que alguns não fizeram dela menção para não se embaraçarem e confundirem neste labirinto [...]. Entre estas duas encontradas opiniões há outra que degrada da Poesia toda a imitação *fantástica*, pertendendo mostrar que é inútil; e que só a *icástica* se deve admitir, pois é proveitosa, por ter a verdade por objecto. O que nós nesta matéria seguimos é o que dissemos na distinção desta *Arte*, dizendo que admite tanto uma como outra imitação, porque segundo o sábio Muratori, todas as cousas dos três mundos, *celeste*, *material* e *humano* podem ser objecto da Poesia.»

(Freire, 1759, I: 36-38).

Cândido Lusitano tenta assim submeter as autoridades a um exercício de racionalização setecentista, recorrendo aos autores que o apoiavam neste intuito, como o próprio Luzán, que na sua *Arte* havia considerado o particularismo da imitação

*icástica* essencial à comédia, desde Aristóteles. O preceptista espanhol vai contudo um pouco mais longe na racionalização mimética, pois faz questão de explicitar que o aperfeiçoamento “idealista” da imitação *fantástica*, mesmo em uso poético, não deveria de modo algum ser aplicado ao mundo «material» ou «intelectual» (cf. Luzán, 1956, I: 77). Esta evidência não serve tanto para provar uma caução “positiva” da materialidade do efémero aqui em análise, mas para ratificar a relativa actualidade poetológica do mundo «material» neste período. Tal é ainda importante no sentido em que os autores deste período são leitores assíduos de Poéticas.

O verso comum adopta, pois, um programa referencial extremamente inclusivo, convocando a mais prosaica das matérias. Mesmo nos casos em que a retórica subsiste de algum modo, seja pela contrafacção do tom épico ou pela reciclagem do decoro clássico, esta poesia metrificava um larguíssimo espectro material e social. Num livro já clássico, Margaret Doody referiu-se em termos sintomaticamente degustativos à generosidade referencial da poesia de Setecentos, sugerindo o mote «Rise, kill, and eat» para descrever a extensão contratual da poesia setecentista e apreender o seu lastro descritivista, como se o verso fosse colher para toda a comida:

«Nothing is so common, so bizarre, so unclean – or so grand - that it can't be apprehended and consumed by the poetical process. Everything that has being, physical or mental, is available to the poet».

(Doody, 1985: 9)

Acrescente-se no entanto, que a ordem do efémero não pretende simplesmente acolher mais objectos e mais factos, mas expressar igualmente a deriva na percepção moderna destes objectos. O ímpeto banal, mundano e trivial pode por vezes parecer de somenos, mas por detrás deste investimento podemos detectar uma prova da deslocação do poético para além do quadro transcendental e analógico que definia a semântica do verso até então. Veja-se como tudo isto está a “acontecer” num soneto do Abade de Jazente, num momento em que o sujeito oscila entre as actividades “infra-

estruturais” que desde Aristóteles careciam de dignidade<sup>321</sup> e a “contemplação” da vida comum que a ordem do efémero pretende designar:

«Eu como, eu bebo, eu durmo, e sem receio  
Do que há de vir a ser, a vida passo,  
Ora de Nize no gentil regaço,  
Ora das Musas no sonoro enleio.

Às vezes pesco, às vezes jogo, ou leio,  
E torres vãs também no vento faço;  
Depois me vou meter naquele espaço,  
Onde Descartes tinha o seu passeio.

De lá mil Orbes vejo, e de improviso  
Soltando ao pensamento as vagas velas,  
Turbilhões de cristal sem medo piso.

E pondo-me por cima das Estrelas,  
Descubro a terra em baixo, e me dá riso  
Contemplando do mundo as *bagatelas*.»

(Jazente, 1985: 53, itálicos meus)

### *Homo urbanus*

Existe uma singular «janela» na poesia portuguesa da segunda metade do século XVIII. A janela em causa não suporta um investimento panóptico, mas sinaliza a aparição de um modo de olhar e de estar no espaço urbano que não tinha ainda chegado ao verso setecentista. Não devemos, pois, exagerar quanto ao tamanho da janela em causa, nem quanto ao alcance da vista do sujeito que observa, «qual tímida

---

<sup>321</sup> Veja-se o início da narrativa de Taylor (ainda em Português do Brasil): «Quanto Aristóteles falava que os fins da associação política era “a vida e o bem viver”, esse era o leque de coisas que queria abranger com o primeiro dos termos; basicamente, eles englobavam o que fazer para manter e renovar a vida. Para Aristóteles, o exercício dessas actividades devia ser distinguido da busca do bem viver. Elas são, evidentemente, necessárias ao bem viver, mas desempenham um papel infra-estrutural em relação a ele [...]. A transição a que me refiro aqui é a que questiona essas hierarquias, transfere o *locus* do bem viver de um conjunto especial de actividades superiores para dentro da própria ‘vida’. A vida humana plena agora é definida em termos de trabalho e produção, de um lado, e casamento e vida familiar, do outro. Ao mesmo tempo, as actividades ‘superiores’ de antes passam a sofrer críticas vigorosas» (Taylor, 1997: 274).



donzela»; no entanto, o motivo da janela instaura um regime perceptivo que vale a pena indagar um pouco mais de perto. Vejamos o início da sátira intitulada “O Bilhar”:

«Por fugir da cruel melancolia,  
Que a estragada cabeça me atropela,  
Largando o pobre leito, em que jazia,  
Fui sentar-me num canto da janela;  
Dali pela miúda gelosia,  
Espreitando, qual tímida donzela,  
De tudo quanto vi te darei parte,  
“Se a tanto me ajudar engenho e arte.”

Mora defronte roto guriteiro.  
Com jogo de bilhar e carambola;  
Onde ao domingo o lépido caixeiro  
Co’ a loja do patrão vai dando à sola;  
Gira no liso, verde tabuleiro,  
De indiano marfim lascada bola,  
Erguendo aos ares perigosos saltos  
Chamam-lhe os mestres d’arte “truques-altos” .»

(Tolentino, 1994: 219-220)

Sentado a um canto da janela, Tolentino espreita a cidade de um «triste povo sitiado», com a passividade melancólica de quem sabe observar o exterior de si. O verso abre-se assim à cena dos costumes e dispõe-se a acolher a vida prosaica e pitoresca dos seus conterrâneos, integrando hábitos, miséria, aberrações e modas locais. A ordem do efémero condiciona assim um olhar já a despedir-se da tutela perceptiva que durante séculos o havia condicionado. Trata-se de um verso atento ao rumor objectivo do mundo, com origem num sujeito que busca na observação a «medicina» que encerra a composição: «Eis aqui, meu Alcino, tenho exposto / A medicina que me tem sarado» (id.: 247). Este verso *comum* diverge decisivamente da Poesia Urbana que Cruz e Silva opõe à Poesia Pastoril, na sua “Dissertação sobre o estilo das Éclogas, para se recitar na Arcádia a 30 de Setembro de 1757” (Cruz e Silva, 2000-03, I: 237-251). Em Tolentino, o *homo urbanus* substitui o programa mimético da Poesia Urbana Antiga e, no mesmo movimento, afasta-se da projecção idílica que atraiu o discurso arcádico. Apesar de

ganhar a vida a ensinar retórica a meninos, o autor de “O Bilhar” não chegou a ser um arcadista, como outros contemporâneos.

A metafórica da visualidade é o que melhor distingue a Proposição camoniana desta imitação banalizada de Tolentino. Na abertura d’*Os Lusíadas* domina o «canto» que escreve a imortalização do «ilustre Lusitano». Quando muito, o canto pede aí a vocalização simétrica do seu desígnio heterónimo, por exemplo, através da repetição do verbo “ouvir”, ao longo da Dedicatória. A amplificação do canto camoniano gera necessariamente redundância vocal: «Cantando espalharei»; «Que eu canto»; «estes eu canto». Em Tolentino, a forma clássica serve a expressão de um efémero urbano marcadamente visualista, no qual nada existe que mereça ser cantado segundo os critérios da dignidade épica. A «graça» advém também deste jogo entre a forma e o conteúdo, um contraste que se vulgariza na segunda metade de Setecentos, sobretudo na poesia satírica e herói-cómica. A sua “comunicabilidade” só pode ser assegurada enquanto subsiste no espaço letrado capital retórico e poetológico em quantidade suficiente para o reconhecimento do tráfico formal que alimenta a escrita híbrida.

Ora, o motivo da janela instala a metáfora visual no centro da sátira e permite que o olhar percorra o espaço em estilo panóptico, sobredeterminado pelo sujeito que observa e *descreve*: «De tudo quanto vi te darei parte»; «Alçando mais os olhos»; «Mais ao longe, com pálida viseira». Instalado na janela, o olhar mantém uma relação ambígua com o real, sugerindo simultaneamente participação e separação - sendo certo que a separação entre a casa e a rua será mais acentuada na poesia doméstica de Garção. Nesta composição domina sobretudo a separação entre quem observa e o que é observado<sup>322</sup>. Apesar da existência de um «sujeito-foco de visão»<sup>323</sup> no autor, apenas em Oitocentos a janela se converterá num tópico a operar no âmbito estrito do código perceptivo da burguesia, quando a diferenciação entre público e privado se dramatiza de modo mais acentuado. Não é ainda este o caso n’*O Bilhar*: a janela ilustra aqui a

---

<sup>322</sup> Num monumental estudo sobre a domesticidade setecentista, M. Mckeen designa este período como a “Idade das Separações” (cf. Mckeen, 2005: 2-321).

<sup>323</sup> A observação surge numa interpretação da poesia de Tolentino por via da tradição picaresca, proposta por Helena C. Buescu (cf. Buescu, 1995: 173-180). Sobre a centralidade da visão no período moderno, veja-se a colectânea editada por David Michael Levin (*Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1993).

ascensão intermitente da percepção burguesa, numa sociedade ainda fortemente hierarquizada.

Tolentino observa a cidade nesta condição intervalar e fá-lo de modo obsessivo, pois a sua obra consiste fundamentalmente num grande quadro urbano, dispondo pedaços de uma sociedade em transição, captando-a nos aspectos que caracterizam a materialidade da vida que o efémero urbano acolhe. Esta condição nota-se na própria representação dos tipos sociais, extensamente analisados no estudo minucioso que Claude Maffre dedicou à sua obra satírica (cf. Maffre, 1994). Gostava contudo de acentuar que as «cenas da vida quotidiana» a que o crítico francês se refere pedem também esta diferenciação histórica. De igual modo, a representação das figuras sociais é tributária desta passagem da mundivisão ainda hierarquizada para a admissão mimética do mundo material. Estas diferenças *são* toda uma autoria. Por isso é tão delicado aferir o significado exacto da peraltice, da ociosidade e da vadiagem que polula as representações urbanas nas suas sátiras. Dir-se-ia que o olhar de Tolentino, acima tematizado, vê “mais “ do que a empiria, quando a faz passar pelo sujeito ou quando escapeliza a vanidade societária em doses de peraltice. Mas o mesmo olhar também vê “menos”, quando o burguês com pretensões aristocratas que o autor é, hierarquiza a paisagem humana que observa e manifesta certa aversão face ao mundo subalterno, que arrisca tresler como vadiagem generalizada. A razão do contraste entre pobres e ricos que a urbe amplificou por toda a Europa é ainda escassamente visível ao olhar do poeta.

O efémero urbano escapa portanto ao dualismo convencional da tradição bucólica, responsável pela associação da cidade a um lugar de inquietação, de logro e disfarce, por oposição à simplicidade verdadeira do campo. Reis Quita ainda escreve deste modo, no *Idílio XVI*, quando permite a um certo “Albino Cidadão” alívio afectivo entre os rústicos Pastores, fazendo-o “descobrir”, por abordagem maiêutica, os malefícios da cidadania urbana:

«Como encantado exclama o triste Albino:  
'Cidade populosa! Vãs Grandezas!  
Áureos, duros grillhões, com que o Destino  
Tem dos cegos Mortais as almas presas!  
Centro de vis astúcias, vis enganos,  
Que me feriam com tão graves danos!  
Fugi das falsas imagens da opulência!»

(Quita, 1999, I: 170)

Este é um modo de “não” ver a cidade na segunda metade de Setecentos, porque reproduz uma urbe intemporalizada pela tradição bucólica. A este respeito, Correia Garção diferencia-se de Quita porque consegue mostrar-se homem *urbano*, no sentido prospectivo do termo, em contexto doméstico, como veremos. Contudo, apesar de viver do «trabalho», o modo como observa o exterior tende a manter-se próximo da cidade herdada (cf. Garção, 1957-08, I: 64). Coisa bem diferente é o que sucede n’*O Passeio*, do mesmo Tolentino, onde deparamos com uma prefiguração cesariana. Nesta epístola a D. Martinho de Almeida, Tolentino recorre de novo ao sentido da visão para ver algo diferente:

«Quando vierdes, então  
Correremos a cidade;  
*Nuns que vêm, noutros que vão,*  
Acharemos à vontade  
Onde metamos a mão.  
(...)  
Então já quando em cardume  
Sai gente da Fundição,  
Como sabeis que é costume,  
E já as vizinhas vão  
Pedir às vizinhas lume;

Quando a dama requestada  
Um vulto na esquina vê,  
E diz à fiel criada  
Que desça pé ante pé,  
E tome o escrito na escada;

Quando todo o ginja rico  
Para casa a proa inclina,  
Por temer facas de bico,  
E cuida que a cada esquina  
Lhe lança mão o *Joanico*;»

(Tolentino, 1994: 94 e 106-107)

A «Fundição» sinaliza porventura a primeira representação poética do “operariado” em contexto português, arregimentado pela metafórica massiva do «cardume». A variação coetânea entre as diversas representações da cidade confirmam o que no âmbito da teoria da imagem se chama “visão natural” e “visão cultural”. Ver o efémero urbano supõe um olhar culturalizado, uma forma de atenção que não está sequer ao alcance de todos os contemporâneos. Tolentino manifesta uma aptidão especial para a observação citadina, mesmo quando se desloca para fora do espaço privilegiado de Lisboa. Numa visita às Caldas da Rainha, por exemplo, a sugestão das ninfas não esconde a empiria efémera, numa paisagem repleta de corpos adoentados. O estilo aproxima-se episodicamente do que se designa por *registo descritivo*<sup>324</sup>, uma tipologia descritiva que emerge à medida que o código retórico é contraditado pela pressão da empiria. Eis o que o poeta vê, de modo iterativo, ainda possuído pelo «pesar» que o persegue e o predispõe à projecção subjectivada (ou vulgarizada, no registo descritivo de Oitocentos). Nestes momentos, o olhar torna-se de novo uma forma de ver<sup>325</sup>:

---

<sup>324</sup> Leia-se um enunciado que coloca a questão do descritivo numa perspectiva histórica, num estudo dedicado ao romantismo: «O *distinguo* entre “descrição” e “descritivo” tem sido apontado por vários estudiosos e é já, de um certo ponto de vista, uma teorização pós-renascentista: distinguia-se então entre a *descrição* propriamente dita (unidade textual, ‘figura’ de relativa aceitação enquanto “ornamento” e “decoração” do discurso) e o *género descritivo* (atacado e proscrito, entre outros, por Marmontel, Pierre Larousse, Furetière e Boileau). Se o sentido em que a posição é hoje tomada não é este (excerto vs. género), o certo é que ela está na base da consideração de que o registo descritivo não se esgota na produção de descrições, e que há outros modos através dos quais esse registo está efectivamente presente no texto» (Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 20).

<sup>325</sup> Podemos inclusivamente observar a “aprendizagem” do olhar no interior da obra. O soneto relativo a uma visita a Badajoz é mais descrição elementar do que promessa de registo descritivo, terminando de forma lapidar: «A cidade por dentro é fraca rês, / As moças põem mantilhas, e andam sós; / Têm boa cara mas não têm bons pés. // Isto, coifas de prata e de retrós, / E a cada canto um sórdido marquês, / Foi tudo quanto vi em Badajoz» (Tolentino, 1994: 325).

«Que importa mudar de terra,  
E baldados passos dar,  
Se toda a parte a que os volto  
Vai comigo o meu pesar?

*Vejo* pálidos doentes  
Pela copa passear,  
Ouço de antigas molésticas  
Tristes efeitos contar

*Vejo* nas férvidas águas  
Mirrados corpos banhar,  
E de balde aos surdos céus  
Convulsos braços alçar.

*Vejo* de perdido pranto  
Tristes ais acompanhar,  
Com as lágrimas alheias  
Vou as minhas misturar.»

(Tolentino, 1968: 150, *itálicos meus*)

A instabilidade da percepção burguesa que acima referia contamina outras dimensões do mundo observado, devido à própria empiria. Uma das mais significativas evidências do híbrido setecentista consiste no predomínio citadino do modelo pré-burguês da “altercação” sobre o modelo moderno da “conversaço”. A gente que se ajunta frente à janela do poeta não configura um espaço público que permita um diálogo emancipador:

«Ali se ajunta bando de casquilhos,  
A que o vulgo mordaz chama rafados;  
Alto topete, prenehe de polvilhos,  
Que descalço galego deu fiados;  
de quebrados tafuis vadios filhos,  
Pelas vastas tablilhas encostados,  
Altercam mil questões; prontos contendem,  
Prontos decidem no que nada entendem.»

(id.: 221)

A altercação é o como que o efêmero conversacional, dominado pela exibição citacional, com base em “autoridades” passadas de prazo. A rua ocupada por peraltas e casquilhos não viabiliza «a autonomia que transforma a conversação em crítica, ditos espirituosos em argumentos» (Habermas, 1984: 47). E se a chegada da *Gazeta de Lisboa* prometia diálogo argumentado, o verso depressa nos conduz ao regime especulativo das «petas» e da «altercação». Veja-se o que sucede à solicitação noticiosa n’*O Passeio*, entre a rua, o café e o periódico:

«Iremos ouvir mil petas,  
Quando mais o sol se empina,  
Vendo acérrimos jarretas,  
Junto a Santa Catarina,  
Argumentando em gazetas:

Um quer a cabeça dar,  
Se o conde de Estaing não fez  
Trinta naus desarvorar;  
Outro levanta em um mês  
O cerco de Gibraltar;»

(Tolentino, 1994: 100)

A inconsequência pública manifesta-se também n’*A Função*, onde a gazeta se esfuma de novo na banalidade quotidiana.

«Sentem-se entretanto os pais;  
Vem gazeta, e rei da Prússia,  
Vêm os Estados Gerais;  
Marcham com as tropas da Rússia  
As tropas imperiais;

Um conta da Porta o estado;  
Diz que das pazes o artigo  
Vai mui pouco acautelado;  
E tendo a filha em perigo,  
Ri do turco descuidado.»

(id.: 124)

A altercação domina portanto sobre a conversação. O «brigar» é mais frequente que o conversar: «Deixa que os bons e a gentalha / Brigar ao Casaca vão; / E que enquanto a turba ralha, / Vá recebendo o balcão / Os despojos da batalha» (id.: 53)<sup>326</sup>.

O acto de passear constitui uma das modalidades do efémero urbano. *O Passeio* ou *A Função* ilustram ainda o estatuto híbrido do sujeito que por esta altura se desloca e observa, porque em vez da viagem solitária da modernidade nos apresentam deslocações tuteladas, seja pelo destinatário aristocrata que acompanha retoricamente o poeta, seja porque constitui a entidade a quem a composição é dedicada. Subsiste portanto um outro, uma “terceira” parte, que condiciona a superintendência do olhar individualizado. O próprio «cardume» que sai da Fundação é percebido por um sujeito que se imagina numa situação de apreciação partilhada, como se ainda aqui, tardiamente, o estado de apreciação necessário ao “bom gosto” servisse o encontro entre burgueses e aristocratas, entre a cidade e a corte, como dirá Auerbach. *O Passeio* de Tolentino é feito a dois, mantendo embora a visualidade característica, oscilando entre o “ir” e o “ver” – estamos nas vésperas da hegemonia da visão e da sua conversão no “censor” dos sentidos:

«Dali, senhor, voltaremos  
Pelas praças principais;  
Que belas casas veremos!  
Que famosos editais  
Pelas esquinas leremos!

(...)

Então, meu senhor, teremos  
Função de mais alto preço;  
A certa assembleia iremos

---

<sup>326</sup> Este déficit da nossa esfera pública não resulta directamente da ausência de “espaços de sociabilidade” (1783-1833). Como informa Maria A. Lousada, abstraindo da questão crítica da «frequência social», uma avaliação puramente quantitativa não nos deixaria longe de Paris: «Duas conclusões sobressaem destes números: as lojas de tipo tradicional – tabernas, tendas, armazéns – constituem a esmagadora maioria (85%); mas aquilo que é novidade – as lojas de bebidas que não servem vinho nem refeições – têm já uma expressão relevante. De facto, se compararmos com Paris – considerando apenas o número relativo e ignorando as questões relacionadas com o requinte e a frequência social –, a relação entre o número de tabernas (e lojas afins) e as lojas de bebidas existentes em Lisboa não era significativamente inferior. Estes números e os testemunhos da época confirmam-se assim mutuamente» (Lousada, 1995: 186-187).



De uma gente que eu conheço,  
Onde à vontade riremos.»

(id.: 103-108)

Filinto também passeia ocasionalmente, com o espírito da apreciação efémera e melancólica, embora em direcção ao campo e em breve tomado pela alegoria mitológica que o diminui imensamente nestas alturas. Veja-se a abertura de um “Passeio”:

«Um dia, que aburrido, de mim mesmo,  
Me fui ao Campo, espaiar enojos,  
Sem pensar, onde os passos me levavam,  
Absorto numa ausência não prevista  
Daquela a quem jurei perene Culto;  
Fui rodeando as faldas dum Outeiro,  
Que, com trémula folha, Álamos vestem,  
Fresca Lapa, de musgo alcatifada  
Me convida a recosto fugitivo  
De luz dourada, que entre as rochas cala,  
Me faz negaça a ir ver de onde rompe.»

(Elísio, 1998-2001, III: 100)

Subsiste contudo um Filinto cidadão que se aproxima bem mais do *homo urbanus*, por exemplo, quando deseja um Molière que tratasse devidamente de uma Ré observada em tribunal (id.: 107) ou quando tematiza a circulação material e a conspicuidade moral, numa composição sugestivamente intitulada “Deste Mundo”:  
«Nas praças uns perguntam novidades; / Outros dão volta às ruas, ao namoro; / Este usuras cobrar, esse as demandas / Lembrar corre ao Juiz que se diverte» (id., I: 306).  
“Passear” no setecentismo lusitano não é contudo ensejo para correrias desmesuradas<sup>327</sup>.

---

<sup>327</sup> Em contexto francófono, a seguinte observação de Aguiar e Silva sobre Racine recorda-nos exactamente que o pitoresco tem de ser “visto” para existir: «Deste modo, o pitoresco e o colorido dos costumes, das paisagens, não têm lugar na estética clássica. Quando Racine escreve *Bajazet*, não o tentam o exotismo, o mistério, os perfumes sensuais, o luxo e a cor de um serralho: *Bajazet* é a tragédia do paroxismo do amor, do desejo inquieto que se oferece e que exige, do ciúme altivo afogado em sangue, da ruptura de todas as ilusões» (Aguiar e Silva, 1962: 102).

## Poesia doméstica

A domesticidade constitui um dos lugares simbólicos na dignificação do verso efémero, uma vez que conjuga o sentido moderno da intimidade com a vida material que vem a definir o conforto e o bem-viver próprios do séc. XVIII. Por esta altura, a percepção do conforto adquire o carácter de satisfação auto-consciente que vem a dominar a sua aceção moderna, na sequência de mutações ocorridas tanto no plano social e como no âmbito da cultura material<sup>328</sup>. O autor que melhor expõe este encontro localmente, no instante crítico em que se cruza com o mimetismo proto-doméstico do retiro bucólico, é sem dúvida alguma Correia Garção. Começemos no entanto com um curioso soneto do Abade de Jazente, porque ele nos permite situar a cena doméstica e desenhar com alguma precisão as suas fronteiras no âmbito da totalidade efémera que mobiliza este capítulo. Eis um retrato setecentista da vida como ela “foi”, para quem rememora no soneto em causa:

«Ora a pesca, ora o jogo, ora o passeio,  
Ora da França um livro me entretinha,  
E ora na casa alheia, ora na minha  
Dos amigos lograva o doce enleio.

Ora a pintada truta, ora o recheio,  
Ora a gorda perdiz na mesa eu tinha;  
Sustentava cavalos, cães mantinha,  
E via o pátio meu de pobres cheio.

---

<sup>328</sup> John E. Crowley é autor de um estudo transdisciplinar sobre a emergência do discurso do bem-estar e do conforto, proporcionados pela iluminação doméstica e pelo aquecimento do ambiente doméstico na modernidade. A sua abordagem articula o campo estritamente tecnológico com informações recolhidas em áreas tão diversas como a antropologia, as transformações sociais ou a história das mentalidades, conferindo ao conforto uma representatividade verdadeiramente transcultural (cf. Crowley, 2001). Um antecedente imediato do estudo de Crowley pode encontrar-se na síntese decisiva de Daniel Roche: «Reflectir sobre a historicidade do que constitui a trama da nossa vida de todos os dias não implica um materialismo vulgar, embora se trate de facto, e de certo modo, de rematerializar os princípios do nosso conhecimento e, assim, de melhor compreender a nossa relação com as coisas, a nossa mediação com os objectos e com o mundo» (Roche, 1998: 7).

Ora talvez das Musas no regaço  
Cantava com cadente suavidade,  
Fazendo alguma delas o compasso:

Mas tudo enfim lá vai; foi com a idade:  
E somente (que tristes versos faço!)  
Me ficam as lembranças, e a saudade.»

(Jazente, 1985: 383)

Neste mundo que o autor pinta com mão efémera, abarcando as diversas esferas de uma vida, é sobretudo no espaço doméstico que a apreciação dos prazeres se pode tornar mais intensa, mormente para um espírito letrado. A domesticidade agrega a vida afectiva e sensorial do sujeito, na sua dimensão familiar, libidinal (tudo leva a crer que também no caso deste Abade tal faria parte da casa), e na convivialidade electiva com os amigos e com os livros. O tom elegíaco do soneto dramatiza a perda iminente destas diversas “coisas” prazenteiras, até porque a descrição destaca a boa vida de um Abade em finais de Setecentos, suficientemente farto quanto a moeda para ter o «pátio» (não o templo, note-se) de «pobres cheio».

Correia Garção, por seu lado, restringe usualmente a totalidade do efémero acima desenhado à privacidade do ambiente doméstico, como se fosse neste aspecto mais recatado e menos mundano do que o Abade de Jazente. Mas a sua versão de boa vida inclui também toda a materialidade adjacente, em relação estreita com o sujeito, conferindo mais densidade à experiência privada do prazer e da convivialidade. Vejamos um soneto emblemático:

«O louro chá no bule fumegando  
De Mandarins e Brâmenes cercado;  
Brilhante açúcar em torrões cortado;  
O leite na caneca branquejando;

Vermelhas brasas alvo pão tostando;  
Ruiva manteiga em prato mui lavado;  
O gado feminino rebanhado,  
E o pisco Ganimedes apalpando:

A ponto a mesa está de enxaropar-nos.  
Só falta que tu queiras, meu Sarmento,  
Com teus discretos ditos alegrar-nos.

Se vens, ou caia chuva, ou brame o vento,  
Não pode a longa noite enfastiar-nos,  
Antes tudo será contentamento.»

(Garção, 1957-58, I: 18)

É uma composição realmente significativa no que diz respeito à poesia doméstica e ao seu quadro psico-social. Dispensamo-nos de retomar demoradamente os aspectos da apreciação culinária e do jogo social dos apetites, assunto já tratado no terceiro capítulo deste trabalho (cf. secção “Do gosto e do apetite”). A comida funciona socialmente como um forte indutor do efémero doméstico, ocupando um espaço importante nas representações poéticas da consciência “satisfeita” que caracteriza a percepção burguesa emergente. O modo temeroso como Tolentino versifica a pobreza urbana passa também pela fragilidade do seu próprio conforto material, que a percepção (in)consciente dos seus versos mostra repetidamente ameaçado<sup>329</sup>. Ora, a comida, como vimos, integra este território: em termos fisiológicos, é um prazer elementar; em termos culturais, participa intensamente no gosto e na convivialidade selecta do universo letrado desde meados do século XVIII.

Além do prazer da comida, este soneto levanta uma série de interrogações adicionais sobre o efémero. António José Saraiva, ao comentar a obra, havia já destacado a «transição quase imperceptível entre as composições burlescas e aquelas em que a realidade quotidiana ganha foros plenos de cidadania estética» (in: Garção, 1957-58, I: XLIII). Em Garção, o efémero contém de facto esta promessa estética, pelo menos no sentido em que o efémero urbano de Tolentino, nos seus melhores momentos, continha também a promessa do *registo descritivo* moderno. Ainda assim, a domesticidade de Garção pode continuar a ser lida num plano material.

---

<sup>329</sup> A pobreza é o “obscuro” burguês, como num soneto de Garção, pelo aniversário de Teotónio Gomes de Carvalho: «Formoso, alegre Dia, pois nos deste / Um limpo coração, amparo, abrigo / Da espantosa, misérrima pobreza!» (Garção, 1957-58, I: 24).

Contrariamente ao efémero urbano, a domesticidade de Garção integra um encontro “produtivo” entre a representação do retiro bucólico e a expressão (ou o adestramento) da privacidade e da afectividade do sujeito burguês. Neste aspecto, a sua poesia epitomiza uma situação comum a outros escritores, também atraídos pelo conúbio *familiar* com a idealização arcádica. No soneto citado, é o terceiro verso da segunda quadra - «O gado feminino rebanhado» - que liga os dois espaços, denunciando, no mesmo instante, a mundivisão patriarcal que frequentemente transita entre a cidade e o universo dos pastores (cf. McKeon, 2005). A condição de felicidade enunciada por Garção não depende da participação da mulher, mas da chegada do amigo Sarmiento e, com ele, da ocasião conversacional que se aguarda. Neste soneto, a alegria doméstica assenta na partilha de «discretos ditos» entre dois amigos, acompanhada por manteiga e torradas. Na arquitectura semântica da composição, o imaginário bucólico não ajudou propriamente à emancipação “perceptiva” da mulher de Garção, que de resto terá contribuído, inversamente, para a emancipação material do marido.

Este encontro entre a «choça» e a «casa» pode ser interpretado como um estádio intermédio na construção do efémero doméstico na poesia portuguesa. Ocorre repetidamente em Garção, autor que aqui demonstra o melhor do «estilo desadornado» referido por António J. Saraiva. Garção apenas se “lembra” da mulher, e ainda assim como «mãe», quando na prisão lhe falta o conforto da «choça» doméstica, entretanto inacessível, tal como os amigos e, seguramente, comida que pudesse deixar um ser humano minimamente confortado: «Na choça estão de Corydon cantando / A triste mãe, os filhos inocentes» (Garção, 1957-58, I: 25).

Enquanto intersecção privada, a choça doméstica, aparece também nos versos de Cruz e Silva, em ambiente nocturno aquecimento, no *Idílio XXIII*: «Vamos, Elpino, pois. Tu se quiseres / Poderás esta noite em minha choça / Ao fogo repousar» (Cruz e Silva, 2000-03, I: 454). Toda a poesia dos serões, da mesa e da conversação amigável tende para o efémero doméstico, embora o «estilo desadornado» distinga de facto Garção dos restantes Pastores. Tomás António Gonzaga elabora também na vizinhança deste motivo, quando apresenta a Marília o seu espaço doméstico, onde a vida do

trabalho exterior apenas chega sob a forma racionalmente mediada de «processos» e de «consultos». O texto isenta o «cascalho» e o «negro» do olhar da amada, numa irmandade de sentimento que deixasse ambos isolados, em «gostosa companhia». Nesse lugar, o próprio ruído da História se converteria numa narrativa de entretenimento e ensinamento, cabendo a Marília apenas o lugar de animadora. Vejamos a segunda parte do poema:

«Verás em cima da espaçosa mesa  
Altos volumes de enredados feitos;  
Ver-me-ás folhear os grandes livros  
E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos,  
Tu me farás gostosa companhia,  
Lendo os fastos da sábia, mestra História,  
E os cantos da poesia.

Lerás em alta voz, a imagem bela;  
Eu, vendo que lhe dás justo apreço,  
Gostoso tornarei a ler de novo  
O cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,  
Marília, não lhe invejes a ventura,  
Que tens quem leve à mais remota idade  
A tua formosura.»

(Gonzaga, 2002: 686)

Filinto Elísio aproxima-se diversas vezes do verso doméstico, sem a mediação bucólica que se manifesta com maior frequência nas composições da geração precedente. Trata-se já de uma casa mais urbana, embora o autor não distinga ainda propriamente entre *registro* doméstico e a *fisiologia* insignificante das pequenas coisas pessoais. Certo é que abundam instantâneos privados, indistintamente entre a mesa e a cama, mesmo quando Filinto aponta ao efêmero tomado pela Musa maiusculada e persistente que habita os seus versos:

«Que tenho eu que fazer, em tão chuvoso  
Tão deslavado dia? Não passeios,  
Não vista de viçosas formosuras  
Podem prender-me os olhos.

Irei dormir? Não fora mau, se um Demo  
De métrica relé não me azoara  
O revolto miolo, e a leve pluma  
Na mão não me embebera.

Dormi; dormi a sono solto, oh Musas,  
Que não irei, com voz estorvadora,  
Quebrar-vos o descanso, como o atrevem  
Tanto vate das dúzias.»  
(Elísio, 1998-01, V: 194)

Para além de tudo, a casa subsiste assim mesmo, como descendente do «certo domicílio» da escrita e do sossego, um espaço marcado pela tentação dupla da companhia das Musas e dos amigos, sobretudo quando alguém teme «sair fora», como Garção:

«Eu, Amigo, depois que te deixei,  
Triste vejo nascer e pôr-se o sol;  
Os mais dos dias passo em casa  
Sentado num baquinho, e recostado  
Numa despida banca; poucos livros,  
Algum papel, com penas e tinteiro,  
É quanto só me adorna o estreito quarto.  
Alguns Amigos tenho, mas distantes;  
Nem cavalos, nem segas à boleia  
Tenho para tão longe ir visitá-los;  
Temos de sair fora... ah não te engano,  
Me empurra o aguadeiro, e de estoutra  
Me atropela a saloia c' o seu macho;  
Um vem à rédea solta no rabão,  
Outro corre no coche à desfilada;»

(Garção, 1957-58, I: 200-201)

## Jogo e acaso

O jogo instancia o efémero de modo absoluto. Sendo uma actividade dominada pelo princípio da incerteza, suspende o tempo e confronta o jogador com o presente contínuo e autoritário que o define como força «improdutiva», intensamente relacionada com a esfera da auto-satisfação e do prazer (cf. Caillois, 1990). A sua ubiquidade na poesia setecentista, tanto na tradição erudita como popular, expressa um conjunto muito diverso de articulações com a sociedade deste período, bem visível na vasta obra de divulgação, publicada em 1806, em cinco volumes, intitulada *Academia dos jogos*<sup>330</sup>. Por esta altura, o jogo é literalmente uma mania mais poderosa do que a metromania. Em Tolentino chega a ser «jogo fatal» e a revelar-se como maquinação diabólica, aparato que «cega» e «consola» a um tempo:

«O coração com ferro temperado  
Tinha o duro inventor da banca injusta;  
Jogo fatal, que tantas penas custa  
E que tem fartas bolsas despejado.

Quantas vezes eu tive o ar alçado  
Vistoso parolim, que a banca assusta!  
Quantas vezes o vi, à minha custa,  
Co'as doces esperanças, derribando!

Já lá há-de ter dado conta estreita  
Quem inventou a triste corriola  
Que a cega mocidade a perder deita;

Porque ainda que às vezes nos consola,  
Em malhando meia hora na direita,  
Deixa o melhor taful pedindo esmola.» (Tolentino, 1994: 264)

---

<sup>330</sup> Cf. *Academia dos jogos, que trata do voltarete, do mediator, do whist, do boston, do brelan, do cassino, da banca, das damas, do xadrez, do dominó, do gamão, do passo de Roma, e de outros muitos jogos de cartas, e de dados*, 5 vols., Lisboa, Imp. Régia, 1806. Já obras de civilidade, anteriores à *Academia*, como o *O Perfeito pedagogo* (1782), incluem referências ao comportamento a manter durante os jogos (cf. João Rosado Vilalobos e Vasconcelos, *O perfeito pedagogo na arte de educar a mocidade, em que se dão as regras da policia e urbanidade christã, conforme os usos e costumes de Portugal*, Lisboa, Na Typ. Rollandiana, 1782).



Esta percepção do jogo manifesta os traços epocais que o tornam personagem societária de primeira ordem. A *Academia dos jogos* visava sistematizar e divulgar, mas não contempla os usos no trânsito efêmero que prende o verso de forma obsessiva. Algo se intensifica e se transforma entre a *Recreação Periódica* do Cavaleiro de Oliveira e a publicação da *Academia dos jogos*, em inícios de Oitocentos. No capítulo dedicado ao jogo, após dissertar brevemente sobre a origem de tal «passatempo», o Cavaleiro de Oliveira sugere que o hábito em causa poderia ser um mecanismo especialmente apto para a aferição do carácter do indivíduo. Caso se mantivesse fiel ao espírito de recreio, o jogo poderia ser um território propício para a exibição do “interior” da criatura. No excerto que se segue, repare-se contudo como a prática do jogo nos aparece atravessada por uma ambiguidade perigosa, separando os que jogam com «instinto de Arpagão» e os que o fazem apenas enquanto saudável «prática mundana»:

«Mas voltando ao jogo, direi que é o espelho em que muito bem se retrata o interior da criatura. Para pôr a descoberto o carácter não há melhor. Ali vem à flor o vício favorito e a virtude mais peculiar. Nunca me foi preciso jogar forte mais de duas vezes com o mesmo homem, para saber se era avaro ou liberal, exaltado ou senhor de si, traiçoeiro ou leal, pulha ou homem correcto. Raramente me iludi com conjecturas desta natureza. Jogar por hábito ou com instinto de Arpagão é uma pecha criminosa; mas jogar por passatempo, é uma prática mundana que se deve permitir a toda a casta de pessoas, a qualquer hora do dia que seja.»

(Oliveira, 1922, II: 146-147)

Esta relação íntima entre o jogo e o carácter individual constitui uma derivação serôdia da sua apropriação cortesã, legitimada desde *Il Cortegiano* (1528), de Baldesar Castiglione. É neste contexto “controlado” que as suas representações eruditas decorrem. O Arcadismo jogará intensamente, entre a casa e a cabana. Os pastores ilustram a versão rústica do instinto lúdico, como em Gonzaga, prometendo diversão à pobre Marília, de novo na condição de animadora dos trabalhos cansativos e masculinos que lhe pedem «regaço» compensador:

«Irás a divertir-te na floresta,  
Sustentada, Marília, no meu braço;  
Aqui descansarei a quente sesta,  
Dormindo um leve sono em teu regaço;  
Enquanto a luta jogam os Pastores,  
E emparelhados correm nas campinas,  
Toucarei teus cabelos de boninas,  
Nos troncos gravarei os teus louvores.  
Graças, Marília bela,  
Graças à minha Estrela!»

(Gonzaga, 2002: 574)

Em cenário doméstico propriamente dito, o jogo serve diversão mais fina, em configurações familiares ou amigáveis. Homem de andar por casa, Garção aproveita-se domesticamente de uma «grossa chuva» para encerrar um soneto de modo esclarecedor: «Parou a chuva; correm sussurrando / Os torcidos regatos vagarosos / Não me atrevo a sair, fico jogando» (Garção, 1957-58, I: 9). Este jogo que herda longinquamente a diversão *discreta* é sempre ocasião aprazível e como que se legitima a si próprio. O verso comum que domina a expressão do efémero anota esta ritualidade como coisa de gosto e de classe. Neste plano, o jogador domina sempre o jogo, nunca o inverso. O *whist* é a tipologia mais frequentada, seja no espaço privado da Fonte Santa ou na escrita epistolar, arrancando informação ao amigo distante:

«Desejo que me digas se inda presa  
No pensamento trazes a cachopa;  
Se com três companheiros numa banca  
De pano verde ornada o *whist* jogas;»

(Garção, 1957-58, I: 200)

É também este jogo controlado e divertido que entra na própria disposição física do salão setecentista. Com informa Luís Madureira, a entrada do jogo no salão aproxima-nos da «estereofonia» societária moderna, alterando algo nos hábitos dos

pastores, pois aceleram a diversificação das ocupações conviviais, entre as «banças ligeiras de pé de galo» e a «bança de jogos»<sup>331</sup>.

As representações poéticas do jogo alternam esta apropriação pacificada com sinais crescentes da avareza instintiva do “Arpagão” citado pelo Cavaleiro de Oliveira. A demonização do jogo, a sua associação à ociosidade e à vadiagem acentua-se para o final de Setecentos<sup>332</sup>. O jogo é submetido a um discurso que o retira do espaço lúdico e o tematiza no plano moral, económico e no âmbito dos costumes. Gonzaga consegue acomodar um «sórdido avarento» à sua lira, juntamente com um jogador que perde os «bens herdados», numa só noite de dados.

«O sórdido avarento em vão defende  
Que possa o filho entrar no seu Tesouro:  
Aqui, fechado, estende

Sobre a tábua, que verga, as barras de outro;  
Sacode o jogador do copo os dados;  
E numa noite só, que ao sono rouba,  
Perde o resto dos bens, do pai herdados.»

(Gonzaga, 2002: 582-83)

Mas é Tolentino quem dá conta, em múltiplos cambiantes, da transição que retira ao jogo a alegria convivial do salão e da «choça» doméstica. Assim, o «whistezinho», por exemplo, tem o efeito perverso de uma moda importada, como se o jogo dos outros fosse necessariamente mais perverso do que a «bisca» local:

---

<sup>331</sup> O estudo de Madureira permite acompanhar a «dessincronização nos tempos da casa», num momento em que o jogo contribui para a individuação moderna e para a «arritmia» social necessária à expressão de cada sujeito: «Solução original de algumas habitações no período de 1780-1786, é a de preferir um meio termo, colocando apenas assentos sem espaldar no salão, mas distribuindo cantos instala-se um jogo capaz de conciliar atitudes formais no sentar, com uma flexibilidade acrescida na disposição irregular dos tamboretas [...] A Antiga simetria é quebrada. Com o aparecimento de banças ligeiras de pé de galo e de banças de jogos, o espaço unitário do salão fragmenta-se em módulos, individualizando os destinatários. O aposento de recepção não é apenas pensado para o acolhimento uniforme de um grupo de pessoas, mas como uma plataforma para a circulação ininterrupta de sub-grupos. O som do convívio guinda para a estereofonia» (Madureira, 1992: 129).

<sup>332</sup> O Cavaleiro abre o texto sobre o jogo com a questão recorrente das origens, em termos sumamente adequados à pintura do jogador português que encontramos em Tolentino, em versão ainda benigna: «É de voz geral, ter este passatempo seu berço num país a braços com a fome. Modo de a lograr jogavam. Se assim é, foi bem achada e melhor aproveitada esta perda de tempo» (Oliveira, 1922, II: 143).

«Todo o milord que com senhoras roda  
E na mesa do whist seu bedelho mete,  
Ao jogo da tristeza se submete,  
Escravo vil da variável moda.  
(...)  
Deve o jogo causar divertimento;  
Mas o tal whistezinho endiabrado  
Mete as sérias cabeças a tormento.

Eu nunca o jogo; só me traz tentado  
Bisca coberta, truque fraudulento,  
Que são jogos com que fui criado.»

(Tolentino, 1994: 263)

Em tom gracioso, o soneto sugere o programa das transformações em causa: diversificação das tipologias do jogo, passagem da diversão ao vício e perigo de ruína económica em grande escala. A linguagem sobre o jogo adensa portanto a versão temerária da *Recreação Periódica*, na qual já se insinuava, apesar de tudo, a “desmoralização” lúdica, as reservas do autor quanto às prescrições dominicais<sup>333</sup>, com remissão para a própria variabilidade cultural na admissão social do jogo, ilustrando com a austeridade lúdica comum entre os discípulos de Maomé.

O mais estimulante na representação do jogo em Tolentino consiste na apresentação do divertimento societário como algo completamente tomado pela avareza suicidária, pela exploração deliberada de banqueiros tais, que até ao próprio autor deixam sem dinheiro. No soneto “Babando sobre sórdida tijela”, explora-se a simetria entre o soldado siflítico e o poeta arruinado, encerrando com o seguinte terceto: «Chegam as horas, resistir não pude; / E da porta a que fui, vim de dinheiro / Como o soldado veio de saúde» (Tolentino, 1994: 271).

---

<sup>333</sup> Quanto ao lastro moral que passa a regular o discurso sobre o jogo em Setecentos, o Cavaleiro era suficientemente viajado para o temer nas espécies de “indole beata”. Mais do que isso, o relato das suas experiências em Inglaterra visam provar a sua interferência potencial com a moralidade pública (id.: 147-148). Um século depois, as apropriações oitocentistas dos jogos de azar mostram que a aceitabilidade e a regulação se manterão na ordem do dia (cf. Irene Vaquinhas, *Nome de Código* “33856. Os “Jogos de Fortuna ou Azar” em Portugal entre a Repressão e a Tolerância, Lisboa, Livros Horizonte, 2006).

Esta associação entre jogo e prostituição dominará todo o discurso de Walter Benjamin, na longa secção que escreveu sobre o assunto, no “Projecto das Arcadas” (*Das Passagen-Werk*), um vasto e fragmentário conjunto de escritos, redigidos entre 1927 e 1940 (Benjamin, 1999). Creio que podemos buscar em Benjamin e em Caillois a fundamentação material e psico-social para o elenco das representações do whist, das cartas e do gamão, não apenas em Tolentino, mas também na versificação lúdica que se prolonga até José Daniel Rodrigues da Costa, em geral de acordo quanto à «mendicidade» que destina a vida destes jogadores compulsivos (Maffre, 1994: 632). Ao abordar a evolução dos jogos nas sociedades modernas, Caillois escreveu o seguinte:

«Perdida a esperança de ganharem aos desafios do agôn, acorrem às lotarias, aos sorteios, em que o menos dotado, o imbecil, o inválido, o desajeitado e o preguiçoso, face à deslumbrante cegueira de uma nova espécie de justiça, se encontram, finalmente, a par dos homens com recursos e perspicácia.»

(Caillois, 1990: 136-7)

Esta síntese apresenta um quadro pertinente para compreendermos a dinâmica social e económica do jogo. Não seria provavelmente apenas a tradição dos primogénitos a convocar atitudes de risco na sociedade da época. O jogo acolhe em Tolentino este aparato de alienação justiceira, alheio a qualquer meritocracia ou projecto de emancipação *iluminada*, desde a fundação: «O coração com ferro temperado / Tinha o duro inventor da banca injusta; / Jogo fatal, que tantas penas custa, / E que tem fartas bolsas despejado» (Tolentino, 1994: 263). A irracionalidade da banca integra de modo especialmente visível os deserdados da cidade, juntos no êxtase perante o lucro fácil, um «sentimento de felicidade» efémera que estatisticamente acaba sempre mal (cf. Benjamin, 1999: 513). Além de viver em alienação existencial, o jogador viciado até à ruína apenas tem da transcendência uma ideia muito vaga - a empiria monetária vai entrando a cidade e o poema, ambos conduzidos ao efémero. O jogo promete triunfo ocasional, por isso os jogadores se misturam com um léxico sintomático, composto por palavras como «escravo», «fatal», «esperanças» ou «juramento». Jogo, sorte e acaso acumulam-se no soneto dedicado à “lotaria inglesa”, um jogo parco quanto a remuneração, mas que aproxima como poucos o tempo que separa o lance e a voz da

sorte. O estado do capitalismo nacional, contudo, deveria aferir-se pela cotação do prémio em «chouriços»:

«Louro rapaz em alto levantado  
Com o ar da nação, franco e singelo,  
Ao duro golpe de fatal martelo,  
Alçava o braço meio arregaçado.

Na móvel urna, onde assiste o fado,  
Metendo a mão até ao cotovelo,  
Mostrava ao povo tímido e amarelo,  
Um pedacinho com retrós atado.

Alguns grossos tesouros em si continham;  
Mas as sortes que dantes se faziam,  
Para os pobres tafuis de molde vinham.

Salvas, chouriços, sempre ao ar pendiam;  
Real cada papel; de mau só tinham  
Que prémios grandes nem a pão diziam.» (Tolentino, 1994: 275-276)  
Tolentino oferece-nos a “épica” da sorte e da vadiagem urbana, em finais do séc.

XVIII. A obra concentra uma galeria humana intoxicada pelo jogo, desvitalizada pela banca e pelos dados, com o verso a operar frequentemente em subjugação lírica. O próprio Tolentino, liberal quanto à referência poética, manda por uma vez a «musa» jogar «gamão enfadonho», castigo auto-infligido, pelo excesso de «assuntos menores», mais próprios do boticário que do Parnaso onde desejava episodicamente colocar o Marquês de Angeja:

«Mas deixa, ó musa, a frouxa poesia  
Para assuntos menores;  
Não profanem de Angeja a glória e o dia  
Importunos louvores;  
Pois inda que soubesses dirigi-los,  
Quer merecê-los; mas não quer ouvi-los.

Engana-se o desejo, que te inspira,  
Reconhece teu erro;  
Se vês, que só ajustam nesta lira

Negras cordas de ferro,  
Não torças, não, teu mísero fadário;  
Torna ao gamão, e ao triste boticário.»

(Tolentino, 1968: 350)

### *Fare bella figura*

Para os versejadores satíricos da segunda metade de Setecentos, o mundo da moda é exclusivamente habitado por desmiolados. Em tom epigramático, Cruz e Silva divisa uma «leve falta» em Laurindo, um sujeito com manias: «És bonito, és facundo, és engraçado, / E em extremo das moças cobiçado: / Só uma leve falta em ti diviso, / Sabes quê, Laurindo? de juízo» (Cruz e Silva, 2000-03, II: 243). Tolentino, por seu lado, oferece um soneto a um outro sujeito que pela primeira vez se tosqueava para pôr a cabeleira da moda:

«Tisouras, com seus gumes de cutelos,  
Afiadas em ásperos rebolos,  
Deixem-te os cascos limpos e novelos;

Mas soubereras melhor inda compô-los,  
Se assim como lhes pões outros cabelos,  
Puderas encaixar-lhe outros miolos.»

(Tolentino, 1994: 290)

Desmerecer cabeleira e mioleira cria no leitor a impressão de que estes satíricos sabem do que falam, com profundidade inacessível às criaturas vilipendiadas. Nesta secção pretendo mostrar que a sátira dos costumes não detém a robustez crítica que por vezes assumimos (dista portanto da sátira do interdito, que se retomará no próximo capítulo), por uma razão fundamental: os versificadores que tematizam os costumes praticam geralmente uma crítica *assintomática*, ainda incapaz de contornar o fascínio da própria “descoberta” contemporânea dos costumes. Esta atitude difere portanto do tipo

de crítica *sintomática*, apta a deslocar-se para além da superfície das coisas efémeras e tocar na maquinaria social que gera desmiolados como os acima referidos<sup>334</sup>.

São variados os sinais da crítica assintomática praticada pela sátira dos costumes. No *Bosquejo* acima citado, Garrett escrevia com razão que ninguém se poderia escandalizar ao ler «as pinturas dos costumes da sociedade», efectuadas por Tolentino, um dos poetas com mais «graça» em Portugal. Ora, “pintar” costumes não supõe uma versão forte da irrupção satírica, pois tal anularia a moderação indispensável ao efeito engraçado sobre os leitores. No soneto que se segue, por exemplo, podemos observar o Abade de Jazente a “pintar” costumes genericamente, com menos graça (literária) do que Tolentino, mas não menos certo quanto à «rusticidade» costumeira que se perdia no país, de Norte a Sul:

«Enquanto to permite a mocidade.  
Teu Pai disfarça, tua Mãe consente,  
E enquanto, Nize a moda o não desmente  
Nos brincos gasta a flor da tua idade.

Joga, dança, conversa, e a variedade,  
Que causa tanta prenda, assombre a gente;  
Deixa-te ver, que o Século presente  
Hoje chama ao pudor rusticidade.

Os corações de quem te aplaude enlaça:  
Desfruta o tempo: e tem por aforismo  
Que o gosto é fugitivo, a sorte escassa.

Engolfa-te de amor no doce abismo;  
Busca o prazer; a vida alegre passa;  
Logra-te enfim; que o mais é fanatismo.»

(Jazente, 1985: 46)

Como se vê, o Abade de Jazente intui um século «presente», mas a nomeação poética deste tempo mantém-se próxima do mimetismo pictórico da sátira das modas e

---

<sup>334</sup> Slavoj Žižek escreveu um ensaio importante sobre Marx e o conceito de sintoma, prosseguindo o trabalho da hermenêutica materialista onde Marx o havia deixado: «We must, then, accomplish another crucial step and analyse the genesis of the commodity-form itself» (cf. Žižek, 1994).



dos costumes, sendo neste aspecto mais redutor do que a variabilidade cromática da paleta satírica de Tolentino. O soneto mantém-se portanto no âmbito da enumeração dos costumes e constitui assim uma via de acesso privilegiado a um tempo esquecido. Talvez o adjectivo «jovial», em tempos usado para qualificar poesia, acrescente algo à semântica da graciosidade garrettiana. A sátira das modas e dos costumes tende pois a ser «jovial», como boa parte da vida literária de Jazente, esse «homem simples e cheio de bonomia», que Jacinto do Prado Coelho pretendeu ler como um epicurista confidente, um homem dominado pelas «circunstâncias»<sup>335</sup>.

Na sátira “A Guerra”, oferecida ao Visconde de Vila Nova de Cerveira, Tolentino prossegue a confirmação *assintomática*, ao integrar as quintilhas na cena dos costumes, mas ligando-as à «alta filosofia dos costumes» que vinha da Antiguidade:

«A sátira da guerra, que ponto nas respeitáveis mãos de V. Ex<sup>a</sup>, tem por objectivo os costumes, sem que a sua crítica aponte, nem remotamente, indivíduo algum em particular; este é o seu único merecimento, o qual a levantá-la à grande honra de ser oferecida a V. Ex<sup>a</sup>.

Não me acovarda o nome de sátira, só odioso ao vulgo ignorante: V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup> sabe que, quando ela fere os costumes, sem assinalar os homens, é a espécie de poesia em que mais vezes se dão as mãos os seus dois fins, a utilidade e o recreio [...].

V. Ex<sup>a</sup> sabe, que sabe colher dos livros mais fruto que o do prazer não se envergonhou de ler os filósofos que escreveram em verso: a alta filosofia dos costumes de que vão cheios os livros da antiguidade, nada perde nos olhos de V. Ex<sup>a</sup>, quando vai ornada com as belezas da poesia.»

(Tolentino, 1994: 50)

Esta filiação mostra que Tolentino viveu os «costumes» do seu tempo por dentro, usando os géneros com relativa liberalidade e indistinção. Acrescenta também que não quis atingir pessoas, mas conseguir o mínimo de universalidade para a «filosofia» fazer sentido. Os tipos sociais que integram a galeria do autor manifestam de facto qualidades exemplares e são hoje pinturas notáveis da sociedade setecentista,

---

<sup>335</sup> Jacinto do Prado Coelho situou o Abade entre os costumes e o efémero circunstancial: «Ficaram na sombra outras facetas desse homem impulsivo e vário, que ao longo duma vida prosaica, aparentemente vazia, metrificou, para contentamento próprio e entretém de amigos, mil e uma reacções temperamentais aos costumes da época, aos pequenos prazeres que a vida oferece, no correr dos anos, aos desgostos também, ao tédio, à doença, aos problemas de consciência, à dor sem cura de envelhecer» (Coelho, 1961: 141).

como vimos na secção anterior, a propósito do jogo. “A Guerra”, por exemplo, abre justificando a cedência metromaníaca ao «furor de rimar», desculpando-se precisamente com os costumes, reafirmando a salvaguarda das pessoas concretas, universalizando sempre que possível:

«Musa, pois cuidas que é sal  
O fel de autores perversos,  
E o mundo levas a mal,  
Porque leste quatro versos  
De Horácio e de Juvenal;

Agora os verás queimar,  
Já que em vão os fecho e os sumo;  
E leve o volúvel ar,  
De envolta c’o turvo fumo,  
O teu furor de rimar.

(...)

Tendo as sátiras por boas,  
Do Parnaso nos dois cumes,  
Em hora negra revoas;  
Tu que dás golpes nos costumes,  
E cuidam que é nas pessoas.»

(Tolentino, 1994: 53)

É este o programa satírico de Tolentino: um programa Antigo, aplicado a costumes novos<sup>336</sup>. Mas por detrás desta contiguidade expressiva esconde-se uma diferença epocal que se manifesta em Setecentos no devir *obsessivo* dos costumes. A mania das modas, por exemplo, exprime o tempo presente que Tolentino, de certo modo, pinta “sem dar conta”. Esta obsessão epocal traduziu-se em versos, em periódicos, em folhetos e em toda uma cultura material associada<sup>337</sup>. A moda contém

---

<sup>336</sup> O conceito de «costumes» ocorre repetidamente na poesia deste período, de Garção a Filinto.

<sup>337</sup> Entre *O Anónimo* (cf. “Das Modas”, N.º 7, 1752) e os folhetos de J. D. Rodrigues da Costa (cf. *Barco da Carreira dos Tolos*, Lisboa, 1803), a moda chega ao impresso de modo crescente, entre meados do século e início de Oitocentos. A vulgarização dos costumes entrará também na tradição de cordel, onde abundam “peraltas esbandalhados” (cf. Marta Pinhal Neves Salazar Norton, *‘Espelho de Vaidades’: O Peralta e a Moda na Literatura de Cordel Portuguesa (1781-1789)*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Porto, FLUP, 2002).

um desejo que neste momento satura a ritualidade expressiva: «É no momento em que atinge o seu apogeu que a *civilização dos costumes e da corte* é interpelada pela valorização do artificial; porque a moda, que associa e distingue, passa a construir tantas identidades individuais como personalidades colectivas» (Roche, 1998: 247). Mesmo a nobreza empobrecida mantém portanto certo ascendente distintivo, nem que seja através das «unhas» - há um Filinto satírico que vê mais longe que a média nacional, aproximando-se do *sintoma* que a poesia sobre as modas raramente fixa:

«Perguntei hoje a um sécio Peralvilho,  
Porque unhas grandes traz, por guapa moda  
Tanta alta Dama, tanto audaz casquilho?  
' A Nobreza (me diz) que a agencia toda  
Perdeu de atassalhar a pobre gente,

De ao mérito e à virtude obstar, potente,  
Pode perder brasões, placas, alcunhas,  
Mas guardou sempre de Leão as unhas'.»

(Cruz e Silva, 2000-03, III: 129)

A sátira das modas que encontramos em autores como o Abade de Jazente e em Tolentino é pois assintomática, porque joga o jogo social da distinção<sup>338</sup>, sem lhe perscrutar as motivações. Francelhos, peraltas, casquilhos, bugios e outras espécies são ainda distorções do discurso da moda. Estes “tipos” documentam um acréscimo transitório nos níveis de formalização hierárquica, nomeadamente através das modas, num momento em que as “classes” procuram uma *ratio* própria. As modas revelam em Setecentos o devir caricatural daquilo a que Matias Aires havia chamado “ vaidade de origem”. Neste sentido, o vestuário pode contribuir, apesar de tudo, para democratizar a exclusividade da distinção sanguínea antecedente, como ironiza ainda Matias Aires, nas *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*: «O sangue é o lugar em que fazem consistir a

---

<sup>338</sup> Leia-se ainda Daniel Roche, ao colocar a figura do cortesão e do novo-rico no topo da competição distintiva: «No topo, encontramos os ferrenhos da competição, guiados pelo seu interesse pelas lutas da distinção [...]. A importância da revolução no vestuário para o debate económico e social que abala os valores da economia cristã e moral deve-se ao facto de ela vir substituir, na vida quotidiana, muitos valores que apagam valores antigos» (Roche, 1998: 248).

singularidade, ou superioridade de uns a outros; naquele licor é o donde consideram como acultas, e invisíveis todas as razões de diferenças» (Aires, 1980: 152)<sup>339</sup>.

Esta sintomatologia escapa às representações graciosas de Tolentino, sem a dose crítica que a distorção ou a amplificação por vezes fazem crer. O autor de *O Bilhar* mantém-se nos arredores do discurso punitivo ou demonstrativo, em sentido forte. A descrição tem dificuldade em captar o peralta para além da aparência da moda:

«Amigo, escolhe um peralta,  
Corpo esbelto, perna tesa,  
O chapéu tocando as nuvens,  
As fivelas à maltesa.

Ornem-lhe loiros canudos,  
Pendentes com igualdade,  
Tenras faces, onde moram  
A saúde e a mocidade;»

(Tolentino, 1994: 215)

É tal a vontade de captar o “tipo” que, por vezes, o peralta quase arrisca a alegorização. A sátira das modas tem, pois, dificuldades em iludir o sistema da moda, ainda por uma razão adicional e importante, relacionada com a própria instituição do quotidiano. Como informa Bégout, o quotidiano só pode ser percebido como quotidiano e vivido como temporalidade banalizada, porque foi destituído do estranho. Para este efeito, as sociedades recorrem a mecanismos (tecnológicos ou simbólicos) de auto-dissimulação, necessários para a normalização do estranho que, de forma mais ou menos visível, existe no quotidiano (cf. Bégout, 2005: 336). É algo que a cultura de massas nos oferece todos os dias, em grandes doses de sátira normalizadora. Por paradoxal que possa parecer, o leitor de Tolentino fica por vezes com a impressão de que as suas anamorfoses societárias acabam por reintegrar também o peralta, torná-lo inclusive uma figura amigável e simpática; como se o peralta, por ser afinal sintoma apenas literário, isentasse o seu autor de parte da sua inércia assintomática.

---

<sup>339</sup> «A Nobreza foi a maior máquina que a vaidade dos homens inventou; máquina admirável, porque, sendo grande, toda se compõe de nada. As outras vaidades parece que são menos vãs; porque sempre têm algum objecto visível e manifesto; mas por isso mesmo a vaidade da nobreza é uma vaidade sem remédio; mal incurável, porque se não vê» (Aires, 1980: 160).



## 6 – QUARTA VERSÃO: POÉTICAS DO INTERDITO

### Argumento

Ao longo de Setecentos, a poesia participa de diversas formas na vontade de verdade que vem a determinar os procedimentos de exclusão e de legitimação do discurso da modernidade. A emergência de tal verdade, o modo mais ou menos assertivo como esta pretendeu racionalizar e *iluminar* o mundo, inscreve o próprio processo de constituição da autonomia da poesia por vir. Sendo certo que por esta altura o verso deseja explicitamente participar na disputa que acompanhou a verdade em ascensão, intrometendo-se, por exemplo, directamente no território da política, da ciência, do corpo e do desejo, não é menos certo que esta ansiedade referencial do poético coincide com a negociação do seu velho contrato verosímil, mormente no que diz respeito à sua finalidade pedagógica e instrumental<sup>340</sup>. Neste processo, como observado a propósito da lenta construção da figura do poeta, o verso hesita e resiste em se acomodar à simbólica da literatura, apesar de esta se confrontar cada vez mais com a divisão dos saberes que a desobrigam do discurso utilitário e político. Trata-se aqui também de captar a *inscrição* dos limites referenciais da poesia, no mesmo instante

---

<sup>340</sup> Vejamos uma das descrições clássicas da ascensão da verdade em causa: «Enfim, creio que essa vontade de verdade assim suportada por uma base e por uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve que buscar apoio, durante séculos, no natural, no verosímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro. Penso, igualmente, na maneira como as práticas económicas, codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente como moral, procuraram, desde o século XVI, fundamentar-se, racionalizar-se [...]» (Foucault, 1997: 16).

em que o ímpeto metromaniaco dramatiza assumidamente a política e o desejo, no contexto exponenciado da verdade emergente.

A mania do interdito decorrerá neste capítulo ainda e sempre no âmbito da transversalidade crítica anunciada desde o primeiro momento e nos limites impostos pelo *corpus* que vem orientando este trabalho. As páginas que se seguem organizam-se em torno do verso robusto que convoca sobretudo o poder e o desejo. Recordemos: «Por mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, os interditos que o atingem revelam bem cedo, e muito depressa, a sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de surpreendente: uma vez que o discurso – como a psicanálise mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é objecto do desejo» (Foucault, 1997: 10). A poética do interdito joga-se portanto na relação estreita entre as condições da escrita e o verso efectivamente escrito. Por esta razão, o interdito pede que tenhamos especialmente em conta a fronteira (jurídica e moral) que regula os territórios referidos, já que aqui se decide também o limite e a admissibilidade do que se pode ou não pode ver-se e do que, sendo escrito, pertence ou resiste à semântica contingente que acomodará a poesia lírica na modernidade, como mencionado no capítulo segundo.

Convocar a metromania por via da interdição implica percorrer (antologicamente) um campo amplo de associações, em lugar de o subsumir a um específico lugar autoral, textual ou formal. O termo solicita, pois, um espectro conceptual relativamente vasto, cruzando questões sociais e políticas, mas também matéria especificamente formal e literária. A mania do interdito acomoda também a capitalização social do verso, a uma escala inédita até então, em virtude da circulação cumulativa de cópias, manuscritos e impressos. Também por esta razão o verso assim amplificado reforça a vigilância do discurso, face à possibilidade e ao perigo de uma escrita proliferante e sem dono. Foi justamente o que sucedeu, em diversas ocasiões, tanto no âmbito do empreendimento *iluminado* do Marquês de Pombal, como na sequência da disciplinarização regressiva e clerical que orientou a (re)acção de Pina Manique. O interdito permite ainda re-inscrever de outra forma este verso nas condições locais de enunciação da verdade e do sujeito, moderando assim o peso conceptual de termos como libertinagem, erotismo ou pornografia, conceitos demasiado

pesados, que as letras nacionais acolhem com alguma dificuldade, seja pela especificidade do arquivo, seja pela debilidade que faz da leitura metromaníaca justamente uma opção com consequências no plano do valor.

### **Metromania e logofobia**

A conjuração entre a metromania e o interdito no contexto da verdade emergente, tal como a sua fixação no campo do poder e do desejo, beneficiou neste período da concordância adicional de três factores “propiciatórios”. Em primeiro lugar, o reforço da publicitação da palavra escrita testemunha a passagem crescente da cultura do manuscrito para uma cultura do impresso, pese os seus avanços e recuos. A aceleração do trânsito das letras potenciou assim a circulação e a instrumentalização da escrita, um factor já visível na tradição do encómio setecentista. A República das Letras foi muito nitidamente uma República de discursos, com pretensões universalistas e escrevendo o dissenso. Digamos que o verso se mostrou, como nunca até então, disponível para participar na *logofilia* que passa a caracterizar cada vez mais o universo letrado.

Em segundo lugar, a agitação intelectual da época e a disputa em torno da verdade em ascensão intimou o verso a participar na cena pública, a responder e a ser responsabilizado pela resposta. Haveria que compreender aqui o espírito polemista de Setecentos e o modo como este se manifesta na esfera das letras, seja na sequência de uma obra como o *Verdadeiro Método de Estudar*, na disputa volante entre rimadores pombalistas e antipombalistas, na Reforma da Universidade ou na Guerra dos Poetas que acompanhou o movimento das academias, entre a reacção ao Seiscentismo e as pretensões serôdias da Nova Arcádia.

Em terceiro lugar, como tenho vindo a observar, assistiu-se neste período a uma intimação “informacional” do verso, motivada pela sua competitividade expressiva, pelo seu carácter volante, no sentido em que o prestígio da forma clássica, a brevidade



da dicção poética e o aparato retórico dos diversos géneros potenciam, cada um a seu modo, a sua capacidade de servir a publicitação e a politização da escrita<sup>341</sup>.

O interdito inscreve-se assim na referida *logofilia*, mantendo o verso entre a metromania e a poesia, que aqui se explora na sua quarta versão. Testar a verdade emergente, experimentar os seus limites, metrificicar a vontade política, negociar a palavra desejada e o desejo da palavra é também um modo de capitalizar a forma poética. Mas esta poética do interdito, ao confrontar mais decididamente a ordem vigilante, os protocolos do dizível e até mesmo o decoro da expressão clássica, desperta também a *logofobia* latente, suscita inclusive ansiedade relativamente ao que pode ser dito, ao que pode ser escrito e ao que pode ser memorizado por via do prestígio secular da palavra escrita. Foucault já se referiu num ensaio clássico à relação entre a censura moderna e a constituição histórica do autor enquanto entidade legal (cf. Foucault, 1995). Trata-se de uma relação apenas possível no âmbito da crescente divulgação da cultura escrita. O nome do autor é potenciado pela sua inscrição autoritária, bem como pela amplificação pública da sua assinatura. Num regime de cultura impressa, a censura é obrigada a replicar criando métodos mais severos de vigilância e punição. A textualidade, por seu lado, recorre ao disfarce alegórico, à ambiguidade e à indeterminação semântica, características que virão a constituir a sua marca identitária na modernidade<sup>342</sup>. Mas a poesia do interdito confronta o disfarce e resiste à contingência do literário como nenhuma outra.

---

<sup>341</sup> Recordemos a especial aptidão da brevidade do metro - da metromania, portanto - para negociar com sucesso a vigilância do impresso. Diversos autores têm aliás estabelecido uma correlação estreita entre modalidades de censura e géneros de escrita, com destaque para os livros licenciosos e, no caso francês, para a proliferação do romance erótico. Sendo certo que em Portugal *O Feliz Independente*, do Pe. Teodoro de Almeida, não terá sido escrito para rivalizar sequer com o sofá impertinente de *Thérèse Philosophe*, devemos reconhecer que o romance, e especialmente o erótico, activa um regime de leitura poderoso. Veja-se a este propósito a síntese que num volume já clássico Jean M. Goulemot apresenta relativamente à autoencenação de tal leitura: «[...] on pourrait analyser tous les épisodes des romans érotiques qui mettent en scène une lecture et en décrivent les effets. Car il est bien rare que le roman érotique ne fasse pas, dans un épisode narratif plus ou moins développé, la peinture de sa propre puissance» (Goulemot, 1994: 146). Tenha-se ainda em conta que, apesar de acomodados apenas ao público culto, com domínio do francês, os “livros licenciosos” chegavam regularmente a Portugal, como mostram sobejamente os estudos sobre a censura literária (cf. Martins, 2001: 163-236).

<sup>342</sup> Veja-se a tese central do livro de Annabel Patterson, publicado em segunda edição, após o caso Salman Rushdie: «Rushdie’s article “A Pen against the Sword: in Good Faith” supports my central thesis, that it is to censorship in part that we owe our very concept of “literature”, as a

A linguagem do verso e a insistência metromaniaca torna-se nestas ocasiões um gesto potencialmente rebelde, intrusivo e demasiado assertivo, como seria manifestamente o caso de Bocage, tanto nos encómios à liberdade, na celebração episódica da razão científica, na afirmação anticlerical ou na escrita obscena de *Manteigui*. Por isso o interdito se joga nos limites da própria literatura: a historicidade do “nome” da literatura que no capítulo segundo se esboçou, entendido como discurso a que a modernidade reconhecerá autorização para tudo dizer, encontra-se num momento crítico no que diz respeito à sua constituição ontológica e jurisdicional:

«Let’s make it clear. What we call literature (not belles-lettres or poetry) implies that license is given to the writer to say everything he can, while remaining shielded, safe from all censorship, be it religious or political [...]. In the end, the critico-political function of literature, in the west, remains very ambiguous. The freedom to say everything is a very powerful political weapon, but one which might immediately let itself be neutralized as a fiction.»

(Derrida, 1992: 38)

Estamos portanto num momento que prenuncia a delimitação do nome (e da autonomia) da literatura e a negociação do mimetismo clássico. A conjuração do interdito importa aqui porque associa a quarta versão da metromania ao processo de inscrição jurídica do poético. A mobilização do verso constitui ainda a sua derradeira confrontação com a política mimética, antes de o sujeito melancólico, que acima vimos emergir, anunciar a tomada de posse da escrita, enquanto escrita literária de um sujeito em devir subjectivo. A diferenciação coeva entre poetas e trovadores ou entre poetas e versejadores decide-se também neste movimento. Em vez de ir directa ao âmago do individualismo afectivo ou de se manifestar em celebração auto-reflexiva, a poética do interdito tematiza o verso que solicita acção ou mesmo a provocação directa e imediata, num plano político, num plano libidinal ou em ambos simultaneamente. Será portanto também de poéticas de acção e de provocação que trata este capítulo final.

---

kind of discourse with rules of its own, a concept that has for centuries been thought to be capable of protecting writers who have tried to abide by those rules» (in: Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Modern England*, Madison/Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 4).

O interdito solicita ainda um esclarecimento relativamente aos instrumentos coercivos que determinam a inclusão e a exclusão da palavra escrita, a sua passagem ao obsceno. Dispomos hoje de um trabalho fundamental e actualizado para aferir o espectro institucional que rodeou a palavra “proibir” ao longo deste período. O estudo de Maria Teresa Martins sobre a censura literária em Portugal, nos séculos XVII e XVIII, desenha com rigor a moldura que circunda a interdição, especificando quem proibia, o que era proibido, quem fiscalizava e todo o conjunto de procedimentos associados à transgressão e à punição (cf. Martins, 2001). Não sendo este o objectivo deste capítulo, tais condições regulam contudo os termos da análise do corpo de delito, para recorrer a um termo da medicina legal.

O aparato censório nacional caracterizou-se por certa adequação estatutária. Entre os índices proibitórios longamente acarinhados pelo Santo Ofício e os procedimentos mais seculares, embora igualmente vigilantes, da Real Mesa Censória, após 1768, a escrita foi obrigada a conviver com o regime coercivo da *auctoritas* regimental. A persistência deste regime determinaria aliás a adopção de uma série de estratégias editoriais, motivadas pela ilicitude da escrita. Tornam-se frequentes, nestes casos – e bastaria para tanto revisitarmos a extraordinária história editorial que acompanhou a obra oficial, oficiosa e clandestina de Bocage -, a falsificação das indicações tipográficas, a persistência diferenciadora da circulação manuscrita, o anonimato, o pequeno formato, o desrespeito pelas licenças ou a sua falsificação, o empréstimo de livros e a manutenção de circuitos clandestinos ou semi-clandestinos.

Importa assinalar ainda que a politização e a interdição metrificante se acentua com a emergência da “opinião pública”, nos termos do levantamento empírico e crítico efectuado por José A. dos Santos Alves (cf. Alves, 2000). O espaço público assume nas décadas imediatamente anteriores do Liberalismo contornos que se anunciam também nos textos aqui convocados. Neste período não está apenas em causa o aumento do número de leitores, em virtude da subida lenta dos índices de literacia; importa sobretudo ter em conta que apesar da evolução da literacia se verifica um aumento efectivo na produção e circulação escrita, fenómenos de mais fácil confirmação empírica. A análise do número de títulos publicados, os manuscritos em circulação, o estabelecimento de livreiros estrangeiros e a emergência de um mercado do livro são,

no seu conjunto, elementos que reforçam a presença da escrita. São também responsáveis por um fenómeno de *empowerment* social da escrita, que beneficia o verso enquanto tecnologia informacional, uma vez que esta realidade faz com que a escrita possa ter consequências em diversos aspectos da vida social, nomeadamente no domínio da moral e da política.

A revolução nas modalidades de leitura ao longo do século XVIII ganha em ser perspectivada a longo prazo, no âmbito de um processo continuado de alterações gradativas<sup>343</sup>. Perante a mitificação crítica de uma revolução setecentista da leitura, Chartier veio há alguns anos lembrar a existência de contiguidades assinaláveis no devir do livro e da cultura escrita, especificando as alterações verificadas em Setecentos<sup>344</sup>. Tudo indica que a taxa de analfabetismo nacional fosse em finais de Setecentos superior a 90%<sup>345</sup>. Apesar de ser lido por várias pessoas, o *Jornal Enciclopédico*, por exemplo, teve não mais do que 466 subscritores. Mas a história do livro e das mentalidades mostra também que uma aferição meramente técnico-quantitativa não corresponde à diversidade das *Utilizações do Objecto Impresso*, e Chartier relembra ainda que a revolução da leitura interfere com a revolução posterior do livro:

---

<sup>343</sup> A proposta de Engelsing sugerindo a passagem de um regime de leitura intensiva para um regime de leitura extensiva, apesar de ultimamente ter vindo a ser considerada demasiado unívoca, continua a beneficiar de uma extraordinária recepção no âmbito da história do livro e da leitura; foram apresentadas em dois textos sucessivos, dedicados à periodização das práticas de leitura em contexto germânico (cf. Rolf Engelsing, «Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit. Das Statische Ausmass und die Soziokulturelle Bedeutung der Lektüre», in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 1970, Vol. 10, pp. 944-1002 e, alguns anos depois, no volume intitulado *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland. 1500-1800*, Stuttgart, 1974).

<sup>344</sup> «Faut-il, pour autant, abandonner l'idée même d'une "révolution de la lecture" au XVIIIe siècle? Peut-être pas si l'on prend en compte les mutations objectives qui transforment la production imprimée dans toute l'Europe occidentale: ainsi, la croissance et la diversification de la production du livre, la multiplication et la transformation des journaux, le triomphe des petits formats, l'abaissement du prix du livre du fait de la contrefaçon, la démultiplication de la possibilité de lire sans acheter grâce aux bibliothèques de prêt et aux sociétés de lecture» (Chartier, 1997: 267). Sobre a simultaneidade e a alternância entre regimes intensivos e regimes extensivos de leitura, veja-se ainda Allen (1997).

<sup>345</sup> Sobre o analfabetismo veja-se o artigo de Rui Grácio, «Ensino Primário e Analfabetismo», no *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão (Lisboa, Iniciativas Editoriais, vol. II). Alguns elementos podem também ser recolhidos em estudos de Justino Pereira de Magalhães (*Ler e Escrever no Mundo Rural do Antigo Regime. Um Contributo para a História da Alfabetização e da Escolarização em Portugal*, Braga, Universidade do Minho – Instituto de Educação, 1994) e de Pedro Almiro Neves (*A Escolarização dos Saberes Elementares em Portugal nos Finais do Antigo Regime (1772-1820)*), Maia, Instituto Superior da Maia, 1996).

«Com a leitura silenciosa instaura-se uma nova relação com o texto escrito, mais secreta, mais livre, totalmente interiorizada. A partir de então, o mesmo texto pode ser utilizado de diversas maneiras, lido em silêncio para a própria pessoa, na privacidade do escritório ou da biblioteca, ou então em voz alta para outras pessoas [...]. A revolução da leitura precede pois a do livro (mesmo que a leitura oralizada, murmurada, “ruminada” continue a ser durante muito tempo a forma de ler dos leitores mais populares).»

(Chartier, 1998: 11-12)

Um aspecto adicional a ressaltar nas páginas que se seguem tem que ver com a limitação do interdito à tradição culta e, ainda neste âmbito, sobretudo aos autores que definem o *corpus* que vem sendo usado neste trabalho. Esta opção não põe em causa o facto de a cultura popular ser igualmente marcada por episódios notáveis de euforia metrificante, capitalizando o verso pelas razões acima referidas. Nem sequer é clara a distinção entre ambos os planos (o popular e o erudito), tendo em conta que o interdito supõe certa transversalidade, sempre boicotada, quanto à permissão, à partilha de circuitos não-oficiais, quanto à persistência do manuscrito e ao diálogo entre a cultura da oralidade e a tradição escrita. Ainda assim, é importante assinalar aqui essa diferença, uma vez que ela constitui uma das principais delimitações da textualidade sob escrutínio, sendo em si mesma parte integrante da instanciação referencial a que o interdito sujeita a poesia e o lirismo, no âmbito da tradição culta em que opera e *faz* sentido.

A configuração antológica da metromania e a transversalidade entre o espaço popular e o espaço erudito releva, finalmente, das suas virtudes “informativas” e publicitárias, as quais tendem a comprometer as suas fronteiras. Não por acaso, quando Alberto Pimentel publicou, já em 1885, um volume intitulado *A Musa das Revoluções*, fez por especificar que o verso político que o ocupava era sobretudo de extracção popular, assinalando três condições em texto prefacial, que vale a pena recuperar:

«Um estudo sobre a poesia popular portuguesa nos acontecimentos políticos, deve abranger: 1º, a tradição oral ou escrita de trovas cuja origem não é fácil hoje determinar, mas que pode porventura atribuir-se em grande parte, como a sua própria incorrecção denuncia, à criação espontânea do povo, entre o qual abundam os *improvisadores*; 2º, a vulgarização de cantos, de origem culta,

como são em geral os hinos políticos; 3º, a assimilação de composições literárias de que o povo se apropriou, posto não fossem intencionalmente escritas para ele.»

(Pimentel, 1885: 5)

Recolhas antológicas bem mais recentes, como as de Ferreira de Brito (1990) ou de Claude Maffre (2006), reforçam a ideia de que em inúmeras composições apenas persistem «margens fluidas» a separar o popular e o erudito neste período, até porque a magra sociedade alfabetizada de então partilhava ainda um capital expressivo considerável, mormente em ocasiões nas quais a metrificação questionava a comunidade clerical. Mas a existência mais ou menos relevante desta fluidez legítima desde logo a sugestão conceptual da interdição metrificante, pois a dimensão de actualidade conjura frequentemente ambas as tradições na «verborreia desatinada» (Brito, 1990) que atravessou o espaço público em momentos tão significativos como a Viradeira.

### **Ciência, celebração e verificação**

O verso incorre no interdito a partir do momento em que disputa os procedimentos da verdade e se confronta com a palavra autorizada e vigiada no ocaso do Antigo Regime. Existe desde logo um interdito científico, que a poesia confronta de modos diversos, em crescendo ao longo da segunda metade do século XVIII, até ao verso equívoco de Agostinho de Macedo, nos quatro cantos do seu *Newton* (1813), ou à celebração imaginosa de José Daniel Rodrigues da Costa, n' *O Balão aos Habitantes da Lua* (1819). Este confronto emerge e persiste em várias obras, com especial visibilidade na tradição herói-cómica que a Reforma da Universidade suscitou, nomeadamente em poemas como o já citado *O Desertor*, de Silva Alvarenga, e no *Reino da Estupidez*, de Melo e Franco, o poema mais imediatamente relacionado com a Reforma Pombalina, como demonstrou a leitura (a este respeito demasiado unívoca) de Luís Albuquerque (cf. Franco, 1975).

O inimigo repetidamente identificado nestas composições “científicas” ou nos seus instantes de afirmação científica dá pelo nome de Escolástica<sup>346</sup>. Esta assume diversos papéis alegóricos, sobretudo na produção satírica da época. Sendo a Escolástica a verdade autorizada e entronizada, torna-se alvo de um processo sistemático de rebaixamento poético, dando origem a uma autêntica galeria de personagens monstruosas, como a Ignorância, o Vício, a Estupidez ou a Indigência. De certo modo, a verdade proibida é o que escapa à Escolástica, corrente que persistiu localmente, mesmo após a Reforma. No terceiro canto do *Reino da Estupidez*, o poema mais “académico” de Setecentos, a Deusa peregrina da Estupidez encontra abrigo em Coimbra, interrogando os lentes sobre a utilidade da ciência - «Acaso precisais de mais ciência?» - sugerindo que as práticas científicas careciam de desmistificação espiritual:

«Histórias Naturais, Foronomias,  
Químicas, Anatomias e outros  
Díficeis de reter, são as ciências  
Que vieram trazer os estrangeiros.  
Há coisa mais cruel, mais desumana,  
Mais contrária à razão, que ver os médicos  
Um cadáver humano espatifando,  
Um corpo que habitou o Espírito Santo?  
Nunca tal praticaste, oh bom Lopes,  
Quando pelo Natal, em um carneiro,  
O bofe, o coração, as tripas todas,  
A teus hábeis discípulos mostravas.»

(Franco, 1995: 76-77)

N’O *Desertor*, Gonçalo acentua a degradação referencial da retórica heróica do poema, ao aproximar-se do espírito empedernido que vimos caracterizar os livros de “Mau Gosto”, guardados pelo Tio Doutor numas quantas estantes da Mioselha natal. Em lugar da sagesa, Gonçalo persiste até ao fim do poema numa teimosia empedernida, em grau suficiente para indignar e suscitar no parente um desabafo

---

<sup>346</sup> Sobre a instauração do pensamento escolástico em Portugal e a sua evolução entre o Seiscentismo e Verney continua a ser referência fundamental a obra de José Sebastião da Silva Dias (cf. Dias, 1952). José Esteves Pereira resume assim a totalidade fechada da percepção escolástica: «O real, para os escolásticos, tanto abarcava o físico como o metafísico. O acto e a potência adequavam-se realmente, também, às substâncias espirituais» (Pereira, 2003: 373).

apaixonado, encomendado a um «pau grosseiro» que a longa idade lhe permitia ainda erguer (Alvarenga, 2003: 128). O verso degrada e vinga assim a deserção “pré-científica” de Gonçalo, investindo o epílogo de uma assertividade sintonizada com a agenda reformista:

«Mas tem a glória de trazer consigo  
A derrotada estúpida Ignorância.  
Ela reina em seu peito, e se contenta  
De ter roubado aos muros de Minerva  
De fracos Cidadãos o preço inútil.

Goza, Monstro orgulhoso, o antigo império  
Sobre espíritos baixos, que te adoram;  
Enquanto à vista de um Prelado ilustre,  
Prudente, Pio, Sábio, e Justo, e Firme  
Defensor das Ciências, que renascem,  
Puras as águas cristalinas correm  
A fecundar aprazíveis campos.»

(Alvarenga, 2003: 128-129)

Poderá parecer estranho ao nosso actual conceito de poesia lírica imaginar um verso conivente com estas figuras, mas tal é o *ethos* societário e informacional da metromania setecentista. Já Hernâni Cidade, ao percorrer a poesia de cariz científico desde a *Henriqueida* (1741) de D. Francisco Xavier de Meneses, se referia à capacidade de resistência a «longas leituras soporíferas» que tal poesia pedia ao leitor contemporâneo (Cidade, 1984: 298). Mais do que isso, quando Cidade afirma que em boa parte da tradição da «poesia descritiva e filosófica» - referia-se em particular ao poema *A Meditação*, do Pe. Macedo - pouco se perderia dando forma prosaica ao conteúdo. O que está em causa é precisamente o âmago expressivo e comunicacional da metromania, pois esta joga-se aqui nitidamente no plano da tradição formal<sup>347</sup>. A poesia filosófica mostra como pode ser equívoco pretender resgatar criticamente este verso

---

<sup>347</sup> Sobre o prolífero Macedo leia-se ainda o seguinte: «[T]odos estes volumes traduzem um mesmo pensamento, ou antes - denunciam uma mesma *preocupação intelectual*: transpor para a linguagem poética do tempo as grandes questões em voga na *Filosofia Natural*» (Cidade, 1984: 304). Na expressão «linguagem poética do tempo», usada por Cidade, é a palavra «linguagem» que importa numa perspectiva metromaniaca: a forma do verso é “a” linguagem do tempo.



pedindo argumentos à poesia lírica, porque com muita frequência estamos perante uma mera tecnologia comunicativa.

Ainda assim, à medida que o século avança, a poesia científica vai além da celebração enumerativa dos feitos heróicos das Luzes. O próprio Cruz e Silva havia imaginado, num curioso soneto, todo um mundo composto «De *Feijós*, e não átomos», identificando os autores da verdade “delirante” que observava (e criticava) à sua volta:

«Sobre a matéria e forma delirando  
Do Estagirita a grande sutileza,  
Que aleives não impôs à Natureza,  
Que depois foram Frades propagando!»

(Cruz e Silva, 2000-03, I: 115)

O regime celebratório está obviamente presente e domina boa parte das representações científicas, em inúmeros autores, com destaque para ocasiões simbolicamente tão apelativas como a subida do balão aerostático que o célebre capitão Lunardi protagonizou no céu de Lisboa, a 24 de Agosto de 1794. O mais notável registo poético desta ascensão é seguramente a composição que Bocage lhe dedicou, em tom celebrativo, acrescentando o olhar com um «brilhante espectáculo pomposo» (Bocage, 1969-73, III: 67). É certo que subsiste nestas composições uma espécie de deslumbramento perante o maravilhoso científico - o próprio Lunardi terá abusado do deslumbramento do “vulgo” para o traduzir em pecúlio -, mas ainda aqui Bocage se diferencia pelo esforço de universalização do evento, afrontando o interdito escolástico, de modo assaz explícito, manifestando empatia verdadeira face à “verdade” empírica em ascensão:

«Contemprar em silêncio a audácia humana  
Quer, inda que a portentos costumado;  
Quer, encostando a face à urna de oiro,  
Ver brilhar, ó Ciência, o teu tesoiro.  
(...)  
Mas para quê, pasmado e delirante,  
Brados e brados pelos ares lanço,  
Se apenas do fenómeno volante  
Co’a vista perspicaç o voo alcanço?  
Enquanto grito, o aéreo navegante

Seu rumo segue em plácido descanso,  
Munido de Ciência e de Constância,  
Surdo à voz do Terror e da Ignorância.»

(Bocage, 1969-73, III: 68)

A gesta científica é então devidamente integrada na galeria dos heróis lusitanos e a sagração decorre uma vez mais em tom decididamente universalista, anunciando um mérito de nova espécie: «O sábio é cidadão do mundo inteiro» (id.: 69). Lunardi é retoricamente elevado à condição de potência natural, encerrando o poema como testemunho do trabalho necessário ao procedimento e ao sucesso científico, até ao momento da sua justa reversão comunitária:

«E tu, que da loquaz Maledicência  
Tens açaimado a boca venenosa,  
Tu, que de racionais, só na aparência,  
Domaste a mente incrédula e teimosa,  
Das fadigas que exige árdua ciência,  
Em vivas perenais o prémio goza,  
E admira em teu louvor estranho e novo  
Unida à voz do sábio a voz do Povo»

(id.: 70)

O verso *iluminado* de Setecentos projecta nestes instantes uma felicidade “positiva” que a poesia terá perdido para sempre. Paul Hazard escreveu com desdém sobre o espírito «geométrico» destas composições, tal como sobre o descritivismo naturalista que invade a poesia das Luzes<sup>348</sup>. No entanto, não convém menosprezarmos demasiado o trabalho dessacralizador que tais representações contrapõem à hermenêutica absoluta e fechada que a Escolástica lhes propunha como alternativa. A “Ciência” alegórica que Bocage põe a falar na abertura da *Virtude Laureada*, um drama para música num só acto, pretende também dissertar com esclarecimento, tirando os «mistérios» do mundo:

---

<sup>348</sup> «Ouviru-se de repente um grande barulho; cem poetas ergueram a voz ao mesmo tempo para pedir a Apolo que lhes escutasse as Odes. Poderoso deus, clamava um, fiz uma sobre o movimento da terra; eu, exclamava outro, fiz uma sobre a Álgebra» (Hazard, 1948: 260).

«Eu, que elevo os mortais e os esclareço;  
Que meço a Lua, o Sol, que o mundo abranjo;  
Que da vetusta idade aclaro as sombras;  
(...)  
Eu, do grão Jove confidente e imagem,  
Que do Fado os mistérios desarreigo  
E co’ a moral dos Céus cultivo o globo;»

(id.: 202-203)

O caso-Lunardi - a tematização do “balonismo” e das experiências aerostáticas tornam-se neste período uma autêntica mania letrada<sup>349</sup> - demonstra que a verdade supõe a possibilidade do erro e do risco, própria da dinâmica prospectiva do moderno: «Não temes, despenhando-te dos ares, / Qual Ícaro infeliz, dar nome aos mares?». É portanto a própria noção de verdade e de erro que se reconfigura, para além da certeza transcendental. Até então, o erro não aparece tanto como parte de uma busca contínua da verdade, mas como marca de um déficit humano, sinalizando a sua incapacidade para aceder a formas mais absolutas do conhecimento. Neste período, o interdito científico contribui para humanizar a verdade escolástica, abrindo-a à possibilidade do erro. A verdade converte-se de facto num procedimento veridicional; despede-se da certeza totalitária e torna-se sobretudo um objectivo a alcançar, sujeito ao sucesso ou ao insucesso, como o evento contingente da ascensão do aerostático: «Ciência, aplicação, método, estudo», assim consta no soneto citado de Alorna. Trata-se agora de um objectivo caucionado positivamente pelo erro, porque resulta de um saber que busca, errante e inquisidor<sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> O mesmo Cruz e Silva retoma o motivo do voo noutra soneto, sobre a passagem do Estreito de Calais por Blanchard e Rosier (Cruz e Silva, 2000-2003, I: 179). A Marquesa de Alorna, por seu lado, é também autora do soneto “A Robertson, subindo em um balão, e descendo no pára-quedas”: «Ciência, aplicação, método, estudo / Põem os homens acima das esferas» (Alorna, 1844-1851, II: 180). Da elevação de balões, embora de natureza diversa, fala também com ironia o autor do *Reino da Estupidez*, num momento em que a Deusa aguardava para concílio um estudante que teria «A glória de fazer já sete máquinas / Que subiram ao ar com bom sucesso» (Franco, 1995: 95).

<sup>350</sup> David W. Bates explorou esta articulação entre o erro e o processo de descoberta e pesquisa de uma verdade que se torna neste período histórico um instante sempre provisório: «the wanderings of the mind that frees it from the established knowledge leaves it open to the new insight, the ephemeral appearance of truth» (in: David W. Bates, *Enlightenment Aberrations. Error and Revolution in France*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, p. 40).

O quadro metafísico que regulava a dialéctica do erro e da verdade dá assim lugar a uma perspectiva materialista e sensorial, herdada das obras de Hobbes ou de Locke. Errar torna-se uma questão relativa à adequação entre as observações empíricas e a projecção abstracizante de uma determinada conjectura teórica, apenas com pretensões de verdade. Tal como os dados sensoriais carecem da mediação racional do indivíduo, também no plano social e político os procedimentos veridicionais se tornam problemáticos e alvo de discussão<sup>351</sup>. Filinto representará Rousseau justamente como a «tocha da Verdade», necessária à iniquidade de quem o menosprezou, porque este Rousseau poetizado apresenta-se como um “decifrador” das Leis da Natureza (Elísio, 1998-2001, IV: 160).

É sobretudo na poesia de Bocage, de Alorna e de Filinto que a interdição escolástica é confrontada por via da afirmação científica, tanto em poemas como em traduções. Recupero apenas algumas das composições, nas quais é particularmente evidente o dissenso em torno da verdade. Se em certos poemas Alorna tenta um compromisso entre as doutrinas da Natureza e a «mão divina», noutras regressamos ao êxtase perante o progresso, motivo para a lira avançar com um desvio temático, abstraindo da ociosidade aristocrata ou letrada:

«Que multidões d’espécies e de seres  
À humana indagação prestam auxílio!  
Como o ingenho co’as artes, co’a ciência  
Descortina o Universo!  
Lira ociosa, rompe os teus concertos,  
Canta a Navegação do mar, dos ares,  
A Química, a Botânica, mil artes  
Que doiram a existência.»

(Alorna, 1844-51, II: 100).

---

<sup>351</sup> No mesmo ensaio, David Bates lembra ainda que Rousseau assinalou as contradições entre o indivíduo e a sociedade, enfatizando a necessidade de nos reconciliarmos com a voz interior que representaria a “vontade geral”: ora, o carácter errante da verdade científica seria contíguo ao carácter errante da própria acção social e política. Neste sentido, o processo revolucionário testemunharia ele mesmo a pesquisa laboratorial de um modelo e de uma sociedade mais verdadeira do que a proposta pelo estatismo societário dos modelos anteriores, mais conotados com interesses particulares do que com os princípios revolucionários.

No âmbito da poesia das estações, depois de Thomson e juntamente com Gessner, Alorna oferecerá às «senhoras portuguesas» as *Recreações Botânicas*, chamando ao Templo Linneano os lusitanos mais ilustres, como Brotero e Correia da Serra (id., IV: 7-179). Anastácio da Cunha é porventura o autor da mais radical tentativa de reconversão veridicional, ao sugerir a entronização alternativa de uma verdade pacifista e em tudo contrária aos «fanáticos» locais. A composição herética e truncada, e com um passado censurado que as editoras da obra conseguiram rastrear e datar, intitula-se “*Veritati Sacrum*” e inicia sugestivamente com a mitificação de uma nova Verdade que assim declara a verdade escolástica erradamente mitificada: «Filha dos céus! Verdade augusta e santa! (cf. Cunha, 2001-06, II: 126-129). Encerra de modo sintomático com a delegação das artes e das ciências na mão augusta e iluminada do Marquês de Pombal.

Podemos assim observar como o arquivo poético de Setecentos mais directamente comprometido com o processo de reconfiguração da verdade acolhe um conjunto de composições que incorrem no interdito sobretudo em nome de procedimentos veridicionais reclamados pela nova ordem racional. A poesia de celebração científica afronta o interdito numa lógica transitória, justamente no sentido em que a sua ordem promete a verdade sujeita à experimentação. O presente da sua enunciação pode de facto pisar o território do verso excluído, mas o ímpeto celebratório esconde a ansiedade de uma escrita que pretende publicitar, marcar e nomear os argumentos da verdade, frequentemente de uma verdade experimentada ou a experimentar.

Vejamos ainda dois momentos nos quais a “poesia científica” se reencontra e de algum modo se despede da contingência do poético: em Anastácio, sob a forma de uma “promessa” científica; em Filinto a própria poesia diverge já do discurso científico. Autor insuspeito, Anastácio escreve um poema “Contra os vícios, que impedem o progresso das ciências”. Uma leitura literal apresenta-nos um texto poderoso e indignado perante a entropia científica da nação. O mundo português, e supõe-se que o mundo universitário em particular, seria sobretudo um «mundo sabichão», convencido, graduado apenas à custa de «borla e capelo», «presumido» até ao tutano (Cunha, 2001-

06, I: 197)<sup>352</sup>. A perspectiva de integrar ou pactuar com tal universo e com tais práticas conduz Alcino, o seu alter-ego, a versificar uma profissão de fé, garantindo ao interlocutor constância na modéstia e persistência na Verdade da ciência.

Por seu lado, numa outra composição, algumas décadas mais tarde, a versificação de Filinto julga já insuficiente a promessa da ciência. É certo que o autor se manifestou repetidamente a favor da sapiência e contra o que designou como a «pedante escolástica doutrina» (Elísio, 1998-2001, IV: 46). Numa Ode ao Doutor Manuel Tomás Azevedo, ao tempo da Reforma da Universidade, protestou igualmente contra os «grilhões, que forjou a Ignorância» (id.: 59). Mas numa carta singular, dirigida ao naturalista Bonifácio de Andrade, o poeta exilado lamenta o fastio das leituras científicas e declara para o futuro a superioridade do «deleite» poético sobre todas as coisas naturais:

«Enquanto nossos Pais, nossos Avós,  
Encostados na fé do Padre Cura,  
Criam Fadas, Duendes, criam Bruxas  
Quão felizes que foram! Que Sossego  
Lhe adormentava então o entendimento!  
Não lhe davam tormento as barafundas  
Desse fiscal Esp'rito, que aforoa,  
Que examina hoje tudo, e que amplos gostos  
De enfeitadas quimeras afugenta.»

(Elísio, 1998-2001, I: 134)

Segue-se na mesma carta uma deriva em «gostoso enlevo» com vista à demonstração da superioridade das narrativas, das lendas e da ficção em geral, contra os «livros engoiados» que apenas «aparafusam» engenhos científicos (id.: 136). Antes de Garrett declarar a superioridade poética dos frades sobre os barões, Filinto mostra-nos que a aproximação metromaníaca ao universo da ciência foi conúbio intervalar. O ímpeto factício do verso setecentista prosseguirá neste capítulo, mas vai-se tornando evidente que a disponibilidade mimética da poesia manifesta desde cedo os seus

---

<sup>352</sup> «Toma por graduação borla e capelo. / Em todos seus direitos enfronhado, / Farás bem se fizeres um pecúlio / De engraçadas novelas de Supico, / De ditos agudíssimos, galantes, / Que na conversação têm seu lugar. / - Serás com tais princípios um Catão» (id.: 197).

limites. Como Galileu ao tentar grotescamente tirar as medidas ao inferno de Dante, a razão moderna que fiscaliza o entendimento das coisas diverge do tipo de textos que pode fazer passar «horas com gosto» (id.: 136).

### **Musa amotinada**

A polemização do verso setecentista atinge um grau especialmente agudo na poesia mais directamente sintonizada com “as ideias do século”, tendência que se acentua no período pós-pombalino. Não será necessário percorrer todas as espécies e todos os lugares desta musa amotinada para concluirmos que se assiste aqui a um instante crítico na distinção aristotélica entre a História e a Poesia (*Poética*, 1451b). Num estudo de referência sobre as origens do romance moderno e os protocolos da narrativa, Michael McKeon referiu-se a esta separação fundacional em termos suficientemente afirmativos: tratar-se-ia nem mais nem menos do que de uma «bomba-relógio» no inconsciente cultural do Ocidente (McKeon, 1988: 119). O que está em causa nesta musa que canta a política, a liberdade e o criticismo inerente à *ratio* moderna é um momento paradoxal de aproximação “deliberada” entre dois discursos que para o futuro se hão-de separar irremediavelmente. A poesia (lírica) não mais expressará a *volonté de tous* que, apesar de tudo, apenas garante a esta versão metromaniaca de Setecentos a forma mais superficial de universalidade<sup>353</sup>.

O verso amotinado incorpora como nunca e de modo assaz directo propósitos tão imediatos e urgentes como a liberdade de expressão sob o regime do Intendente

---

<sup>353</sup> No seu estilo silogístico, Adorno afirma o seguinte sobre a poesia lírica e a relação oblíqua que na modernidade manterá com a esfera social, forçando o antagonismo entre o elemento poético e o elemento comunicativo: «Ao invés, é a descida profunda ao que é individual que eleva o poema lírico à universalidade, na medida em que traz à luz do dia dimensões ainda não desfiguradas, não pensadas, não subordinadas e antecipa, a um nível imaterial [*geistig*], algo de um estado onde uma falsa universalidade, isto é, de profunda particularização, já não acorrenta a verdadeira dimensão humana. A essa universalidade pretende a poesia lírica chegar pela individuação extrema.» Esta é também a explicação para a resistência ao lastro descritivo, objectivista que boa parte do verso manifesta por esta altura. O lirismo buscará passo a passo uma «linguagem viva», capaz de resistir à linguagem da «objectividade intelectual» que a modernidade pretendeu universalizar a seu modo também despoticamente (Adorno, 2003: 6 e 16).

Pina Manique ou a impreciação da Marquesa de Alorna contra o Despotismo, estando ainda encerrada em Chelas, onde passou parte da juventude, entre livros e freiras<sup>354</sup>. Alorna integra deliberadamente o verso nos procedimentos da veridição emergente, quando critica o monstro do despotismo dizendo que o faz «Ante o gesto brilhante da verdade»:

«Pensamentos, nasci, que Apolo o manda;  
Atrevidos nasci, em liberdade:  
Quando a mão execranda  
Do Poder, ou da fera atrocidade,  
Vos queira comprimir o voo altivo,  
Soltos voai, impávidos rompendo  
O véu em que a mentira  
Quer simultaneamente ir-se envolvendo.»

(Alorna, 1844-51, I: 67)

Vimos no segundo capítulo que a definição do nome da literatura e a liricização da Poesia foram dois processos paralelos, que se manifestaram ao longo deste período de modo mais ou menos intermitente, ainda que no sentido da construção positiva da autonomia do campo letrado. Ora, a musa amotinada que intitula esta secção sugere uma conjuração aparentemente inexplicável, ou mesmo regressiva, quanto à autonomia do verso, sobretudo após a figuração imaginosa da utopia pastoril e tendo em vista a introspecção mitificadora do poeta desgraçado e melancólico acima mencionado. Tenhamos no entanto em consideração o seguinte: em termos luhmannianos, poderia dizer-se que ao permitirem à geração de Bocage protestar intempestivamente contra o «sanhudo» despotismo, as *Luzes* também só agora lhe permitem diferenciar a própria ideia de protesto “político”, no sentido da disputa de uma legalidade racional e civil, contra a legalidade tradicionalista-autoritária. Só quando o letrado entende a sua alteridade como sujeito histórico-político, uma tarefa que os tempos da pedagogia pré-revolucionária amadureceram, a sua escrita poética pode ir incorporando a voz robusta

---

<sup>354</sup> Num volume importante para o conhecimento das mentalidades e do trânsito social e cultural deste período, contendo as cartas trocadas entre Lília (a futura Marquesa de Alorna) e Tirse (Condessa de Vimieiro), podemos ler o seguinte, na carta de Lília, datada de 14 de Fevereiro de 1775: «É inexplicável a insolência com que somos tratadas por estas freirinhas. Com o mínimo pretexto nos insultam cruelmente e é preciso muito valor para nos lemitarmos [sic] ao simples desprezo» (in: Anastácio, 2007: 94).



da musa amotinada na pragmática do protesto e, assim, na polemização setecentista que capitaliza a arena pública nascente, confrontando-a, enfim, com a tradição da mimese poética. Esta diferença é também válida para o discurso heterónimo que caracteriza as secções até ao final deste capítulo, organizadas entre o desejo da política e a política do desejo, dois caminhos *iluminados* pelo tempo bocageano, mas interditados pela vigilância do aparato censório.

Consideremos um conhecido soneto, publicado pela primeira vez apenas em 1812:

«Liberdade, onde estás? Quem te demora?  
Quem faz que o teu influxo em nós não caia?  
Porque (triste de mim!), porque não raia  
Já na esfera de Lísia a tua aurora?

Da santa redenção é vinda a hora  
A esta parte do mundo, que desmaia:  
Oh!, venha... Oh!, venha, e trémulo descaia  
Despotismo feroz, que nos devora!

Eia! Acode ao mortal, que frio e mudo,  
Oculto o pátrio amor, torce a vontade,  
E em fingir, por temor, empenha estudo.

Movam nossos grilhões tua piedade;  
Nosso nume tu és, e glória, e tudo,  
Mãe do génio e prazer, ó Liberdade!»

(Bocage, 2004-05, I: 171)

A mão que escreve este soneto pertence a um sujeito que se entende politicamente num sentido que só muito lentamente se constituiu ao longo de Setecentos, beneficiando da “aprendizagem” polemista, à custa de episódios acumulados no passado imediato: a publicação do *Verdadeiro Método de Estudar*; o sobressalto espiritual provocado pelo Terramoto; a ascensão absoluta de Pombal; a reforma da Universidade; a Revolução de 1789. E ainda o conjunto de eventos pertencentes à parte do mundo que não «desmaia», além do magma de livros licenciosos que nos bastidores da vigilância inquisitorial circulavam, apesar de tudo, de

mão em mão ou a alimentar o comércio clandestino (cf. Martins, 2001)<sup>355</sup>. A musa amotinada é, pois, a expressão metrificante do confronto heterónimo entre a política e o verso ou, em termos mais estritamente aristotélicos, a expressão do confronto “moderno” entre a História e a Poesia, testando até ao limite a (in)capacidade de o poético suportar para o futuro o discurso da História. O verso amotinado não inaugura propriamente um vínculo referencial: o programa clássico contido na fórmula *prodesse et delectare* legitimou e naturalizou durante séculos produções em regime mais ou menos heterónimo, em modalidades apologéticas, moralistas ou cortesãs. Poderia então dizer-se que em vez de inaugurar este vínculo, o verso amotinado traumatiza (e heroiciza) a despedida do modelo fundacional: a própria sujeição episódica do verso ao paroxismo histórico da modernidade emergente contribui a seu modo para explicitar a fractura que a liricização da Poesia incorpora.

A instrumentalização radical é, pois, ponto de passagem na construção necessária da ontologia do literário e do poético. Sucede inclusive que poetas como Bocage são simultaneamente autores de libelos versificados, como o soneto citado, a “Pena de Talião” ou a “Pavorosa Ilusão da Eternidade”, por um lado, e autor de inúmeros idílios, canções e sonetos, mais próximos da codificação do arcadismo ou do expressivismo que o sucede. Este tipo de inscrição da ontologia discursiva inerente à musa amotinada evita a sua naturalização crítica, como se para a geração de Bocage o verso politizado pudesse ser apenas coincidência episódica entre um sujeito e uma ocasião. Não foi propriamente assim, apesar de tal dominar a generalidade dos textos críticos. A própria Marquesa de Alorna que vimos protestar contra o despotismo, aos dezoito anos de idade, como faz questão de informar - porventura num momento em

---

<sup>355</sup> Num volume sobre as práticas da leitura e da escrita no século XVII, Rita Marquilha nota certa vulgarização do pasquim, uma versão primitiva do folheto setecentista. Revela-se já um contrato incipiente com um público, mas não com o público no sentido crítico-representativo que venho referindo: «A afixação destas mensagens, mais ou menos subversivas, mas todas elas clandestinas, parece revelar confiança no impacto mediático do pasquim em espaços urbanos e não urbanos portugueses do século XVII, fenómeno que não é de desprezar em qualquer estimativa do público alfabetizado de então» (Marquilha, 2000: 59). Esta realidade precede realmente a emergência do que se pode descrever como uma “opinião pública”, um século mais tarde: «Trabalho sobre uma época de encruzilhada, procura reflectir as tensões e as contradições do cruzamento de um vasto conjunto de informações obtidas a partir de documentação entre os finais de um século e as primeiras décadas do seguinte, em que, sem o perigo de exagerar, a modernidade do verbo criticar inicia a sua conjugação em todos os tempos, pessoas e modos» (Alves, 2000: 17).

que tal objectificação do poético lhe pareceu demasiado juvenil -, fá-lo consciente de que o «monstro» se traduzia em jurisdição e legalidade, portanto, em linguagem política:

«Antropófago cru,  
Monstro sem lei, que as leis todas despreza  
E arrasta sem vergonha  
O código da sábia Natureza.»

(Alorna, 1844-51, I: 68)

Esta vinculação manifesta-se de facto num conjunto muito vasto de autorias, maiores ou menores, e tende a acentuar-se nas décadas imediatamente anteriores à Revolução Liberal. Mas já no âmbito do arcadismo se anunciam versos afirmativos, no sentido acima referido, em particular entre os Arcades ultramarinos associados à Inconfidência, autores nos quais a forma clássica serviu este propósito de modo evidente, embora só muito escassamente no sentido da teleologia nacionalista e anti-colonial que consumiu durante décadas a historiografia literária brasileira - ainda quando tal historiografia fez por “delegar” o nascimento da nação no pitoresco natural, sempre que este conseguia escapar um pouco mais à tópica universalista do arcadismo<sup>356</sup>. Nas *Cartas Chilenas*, por exemplo, apesar do conservadorismo de Gonzaga, é a racionalidade do homem de Leis que arrasa em decassílabos os desmandos do Governador Luís da Cunha, sem poupar a «estéril e mortal genealogia» ou o «sistema» tardo-feudal imposto pelo Fanfarrão Minésio (cf. Gonzaga, 2002: 789-896). As *Cartas*

---

<sup>356</sup> Não deixa de impressionar a persistência geracional deste ímpeto para a invenção da nação. Mesmo em anos mais recentes têm vindo a público trabalhos focados ora no levantamento de um suposto «discurso revolucionário» ou de um «jeito brasileiro», como sucede com Edward Lopes, a propósito de Cláudio Manuel da Costa: «Nesse sentido, foi aos poetas da Inconfidência que o destino reservou a tarefa de construir os códigos poéticos míticos e figurativos adequados à expressão do “jeito brasileiro” – o peculiar modo nosso de falar de amor [...]» (cf. Edward Lopes, *Metamorfoses. A Poesia de Cláudio Manuel da Costa*, São Paulo, Unesp, 1995, p. 40). Sérgio Alcides, por seu lado, foi bem mais prudente em relação a Cláudio Manuel, uma vez que a austeridade dos «penhascos» de Minas é efectivamente assumida como metáfora que boicota a possibilidade de um arcadismo local, testemunho da distanciação irreparável do Monte Ménalo europeu (cf. Sérgio Alcides, *Estes Penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a Paisagem das Minas*, São Paulo, Hucitec, 2003). Joaci Pereira Furtado, por seu lado, deitou por terra a nacionalização emancipadora das *Cartas Chilenas*, analisando a sua apropriação crítica entre meados de Oitocentos e a actualidade (cf. *Uma República de Leitores. História e Memória na Recepção das ‘Cartas Chilenas’ (1845-1989)*, São Paulo, Hucitec, 1997).

agregam boa parte da tópica política das Luzes, colocando o verso ao serviço de uma conversação crítica e erudita, tendo o interdito obrigado ao habitual circuito alternativo, através do manuscrito<sup>357</sup>. Também Alvarenga Peixoto metrifca contra a nobilitação por via exclusiva do sangue: «A herdada nobreza / Aumenta, mas não dá merecimento, / dos heróis a grandeza / Deve-se ao braço, deve-se ao talento» (Peixoto, 2002: 981).

Para estes autores, como para os que escrevem na metrópole com o furor pragmatista que nesta secção se vem referindo, vale contudo uma importante restrição quanto ao alcance libertário ou igualitarista na segunda metade de Setecentos, mormente entre os Arcades da primeira geração. Recorro para o efeito àquilo que José Esteves Pereira referiu justamente como sendo a «tentação emancipadora» que por vezes contamina o discurso crítico e para o efeito convém considerar na poética do interdito. A tentação em causa ocorre sempre que pedimos aos textos o que eles ainda não podem oferecer ou que apenas na transição para Oitocentos estarão em condições de oferecer. Cito longamente, pois tal é importante para o que se segue até final. Comparando com o que sucede no âmbito estritamente físico ou cosmológico, como é visível na poesia científica ou didáctica, por exemplo, o argumento surge na sequência dos «problemas mais delicados» que as transformações setecentistas colocam ao nível do sujeito:

«O conteúdo universal da moralidade, afirmando-se ao lado de uma piedade mais pessoal a que, alguns vislumbres de espiritualidade jansenista vinham dar alento, é nota caracterizadora de uma invocação paradigmática das Luzes, que podemos aproximar do *Sapere aude* kantiano. Toda esta tentação emancipadora deverá ser vista, em todo o caso, com algum cuidado. A racionalização e a experimentação, que emergem no saber ocidental desde Seiscentos, viriam a projectar-se no individualismo (e nas suas expressões libertinas setecentistas) com subsequente rejeição da matriz orgânica da sociedade e a abertura ao problema da liberdade e das liberdades, da vontade geral ou colectiva que, em Portugal, não aparecerá problematizada antes do Vintismo. É certo que antes se discutira um novo entendimento da nobreza, como valor, que serviu para o reforço ideológico do absolutismo ilustrado. Não

---

<sup>357</sup> Composições no registo das *Cartas Chilenas*, tal como a tradição do herói-cómico, circularam sobretudo na clandestinidade, em sucessivas versões manuscritas (cf. Gonzaga, 2002: 743-797). Para um estudo de caso, a circulação de *O Hissope* atingiu largas dezenas de versões manuscritas e foi cabalmente demonstrada na edição crítica efectuada por Ana M. G. Martín e Pedro Serra (cf. Cruz e Silva, 2006).

se cuidando tanto no nascimento nobre, ou da ordem em que se nasce, mas sim das virtudes próprias, podia adivinhar-se o horizonte do cidadão igual perante a lei que a ideologia e a prática liberal procurarão gerir. No entanto, no século XVIII, e especificamente no caso português, que neste momento nos ocupa, o igualitarismo é entendido no plano moral da indiferenciação dos vassallos perante a absoluta disponibilidade do Príncipe que vela por todos.»<sup>358</sup>

(Pereira, 2003: 374-375)

É apenas este “igualitarismo” perante o Príncipe que domina textos como as *Cartas Chilenas*. A «tentação emancipadora» é atitude crítica a ter em conta até em autores como Bocage, por diversas vezes retraído relativamente à libertinagem irrestrita, mesmo em contexto político, como no soneto que faz derivar o despotismo da «Iniquidade e do Ateísmo» (Bocage, 2004-05, I: 172). Anastácio, Bocage, Filinto e o intrépido Macedo, entre outros, protagonizam a musa amotinada, além da tradição mais ou menos circunstancializada do poema herói-cómico, como foi sobretudo o caso de *O Desertor* e de *O Reino da Estupidez*, poemas menos ocasionais do que *O Hissope*, de Cruz e Silva, sendo que neste a sátira vale pelo prazer poético que já no entender de Alorna, na carta acima citada, fazia de *Lutrin* uma «obra divina». Mas desde as produções de Cruz e Silva que a metafórica da claridade contamina versos com claro intuito pragmático. No seu caso, a forma do soneto pode servir para lembrar simplesmente que «O bem da liberdade nunca esquece» ou para retomar o contacto com a nova «verdade» em afirmação: «Ouse embora ofuscar-lhe a claridade, / Que desfeita a verás na ousada empresa, / Pelas triunfantes luzes da verdade» (Cruz e Silva 2000-03, I: 44-45).

Mais para o fim do século, a obra amotinada de Bocage, de Filinto e ainda poemas como “A Voz da Razão”, em particular, expõem como poucos o sentido da coerção que proíbe a voz politizada que emerge. Já na primeira edição do texto geralmente atribuído a Anastácio da Cunha, o editor apresenta-o como uma versão

---

<sup>358</sup> E acrescenta ainda o seguinte, a ter igualmente em consideração nas leituras demasiado prospectivas de finais de Setecentos: «Só mais tarde, já em princípios de Oitocentos, podem surgir expressões do tipo da que encontramos na tragédia *O Triunfo da Natureza* (1808), de Vicente Nolasco da Cunha, que a Marquesa de Alorna apreciava, onde a prescrição nomotética do poder se defronta com a voz íntima da natureza, capaz de descobrir, por si mesma, a felicidade sem constrangimentos, convenções ou diversidade de crenças» (Pereira, 2003: 375).

militar da verdade racional, ao referir-se ao poema como «espada da verdade»<sup>359</sup>. A primeira missiva abre prometendo desde logo estranhar a verdade instituída, numa linguagem ainda dominada pelo estilo da epístola erudita e amigável:

«Se tu, na pomposa Lísia,  
Te lembras meu tosco abrigo,  
Eu também no meu retiro  
Não me esqueço d'um Amigo

Ouve, Anélio, a minha lira  
Despida de autoridades,  
cantar da razão singela  
Talvez estranhas verdades.»

(Cunha, 2001-06, II: 341)

Bocage cultua a verdade-livre em inúmeras composições e de algum modo é condição que subjaz ao espírito do vol. VII da mais recente edição da Obra, dedicado às *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, onde se destaca a demolição do «Sistema da política opressora», efectuado na “Pavorosa Ilusão da Eternidade” (Bocage, 2004-05, VII: 3-9). Este verso subsiste ainda nos sonetos, ora em sentido genérico, ora pessoalizando a vivência do cárcere, numa dualidade que pode tornar duplo o próprio léxico da opressão, pois a «violência», «o «despotismo» ou a «lei» remetem para direcções diversas. A ambiguidade serviu inclusivamente para os editores de Oitocentos legitimarem a impressão conjunta do soneto que começa «Liberdade querida e suspirada» e o citado «Liberdade, onde estás? Quem te demora?» (id., I: 161 e 297).

Filinto é dos versificadores que na transição para Oitocentos manifesta uma percepção mais consciente quanto ao carácter “excepcional” da interdição portuguesa, visão facilitada pelo exílio. Já em 1796, aquando da passagem por Haia, uma ode metrificava a pátria como lugar subjugado:

«Eterna! – que inda a Pátria não madura  
Vejo, porque renasça a Liberdade.

---

<sup>359</sup> Em 1822, o editor podia escrever assim: «Compatriotas, aceitai esta oferta; não a julgueis pelo volume: ela é um antídoto heróico contra o veneno sagrado. Salvando vossos direitos, tendes enchido de assombro o mundo, de confusão os tiranos» (Cunha, 2001-06, II: 339).

(...)  
Inda as línguas se calam algemadas;  
E Voltaire, e Rousseau não são versados,  
Sem que, a portas cerradas, desconfiem  
De espias os Leitores.

Pejam do Limoeiro, pejam do Rocio  
Inda as masmorras, sofrem os insultos  
Os que remancham de arredar as plantas  
Da encantadora Pátria.»

(Elísio, 1998-2001, I: 398-399)

É este o tom que domina a sua poesia, especialmente focada na censura e no papel inquisitorial do Santo Ofício, repetidamente convocado em expressões tão variadas como «tribunal infame», «vesgo fanatismo», «tirania», «algoz dos sábios», entre outras. Mas a experiência francesa adensa em Filinto esta versão metromaniaca, incluindo a celebração carismática de B. Franklin e da libertação da América - «América feliz, nação briosa» - e, agora sim, um igualitarismo que leu Rousseau: «Animoso Rousseau, tu deste a regra / Com que os homens se igualam» (Elísio, 1998-2001, V: 177). Filinto reúne em verso toda esta tópica, com a vantagem de perspectivar a submissão lusitana a partir da tomada da Bastilha, que chegou a celebrar numa ode que encerra devidamente com «humildes Monarcas».

Entre Cruz e Silva e Filinto Elísio, passando por Gonzaga, observamos assim que o verso amotinado se integra na polemização crescente da escrita e que na passagem de século intensificará a participação no que podemos designar por trocas informacionais, nas quais o literário concorre com o popular, o panfletário e ainda com o periodismo que se intensificará até ao Vintismo. A constituição do interdito e a negociação do contrato referencial acometido à poesia convoca, pois, o tipo de recepção «quase pragmática» que Stierle associou à escrita que de algum modo resiste ao pacto da ficção literária, mantendo um apelo extratextual tão evidente como a que os versos citados testemunham (cf. Stierle, 2002). Por isso esta metromania sugere estratégias de “gratificação” mais ou menos imediata, pois assume um diálogo com reportórios evidentes no presente.

Em certa medida, a determinação situacional do texto quase pragmático, ao pedir uma recepção que o confronto com o exterior, tende a manter frequentemente uma relação “correctiva” com o real. Mas este confronto acaba por ser diversamente resolvido neste período. O poema herói-cómico, por exemplo, como referido no capítulo terceiro (cf. secção “O poema *monstruoso*”), pede um nível tal de reconhecimento retórico que impede a leitura de se esgotar completamente no reencontro com o seu circunstancialismo de partida. Não só porque o leitor do herói-cómico tem de dominar o código da épica para o confronto com o poema, como o próprio poema pode limitar-se demasiado ao tipo de «bagatela» que despoletou a escrita d’*O Hissope*. Tal como *O Reino da Estupidez*, ambos avançam com um aparato alegórico que resiste à totalização pragmática.

É certo que a poesia mantém a negociação verosímil que a define no âmbito da mimese clássica - confirma-o por esta altura até com uma intensidade inaudita -, mas é justamente quando o verso nos aparece mais politizado que o seu correctivo, ou se revela incapaz de o corrigir de facto, ou apenas aspira à celebração da verdade diferenciada. Podemos observá-lo, por exemplo, nos momentos em que a poesia canta a liberdade, quando expõe o preconceito ou quando, enfim, responde ao estado do mundo, por via de uma demanda utópica ou satírica. O protesto que sustenta o poema herói-cómico, junto com a sua instanciação pragmática, em última análise, só pode de facto aplicar ao mundo um correctivo “literário”, como aquele que o Tio instaura ao intrépido Gonçalo, no fim de *O Desertor*, de Silva Alvarenga. Esta letra que aspira ao político está a caminho de conferir mais do que nunca ao conceito de justiça poética um sentido propriamente *poético*. O texto herói-cómico apresenta-se, assim, como um discurso que ilustra o dilema expressivo da musa amotinada: o seu *telos* pragmático mantém uma internalização residual que, no ocaso deste “motim” poético de Setecentos, acabará por instalar de vez uma fronteira entre a História e a Poesia.



## *Sacrificium intellectus*

No período que delimita este trabalho há dois textos emblemáticos que convocam a tópica do *sacrificium intellectus*, com a qual prossigo a leitura do interdito, pois trata-se neste caso (e nesta secção) de um diálogo entre a História e a Poesia que torna mais visível, por um lado, a inscrição secularizante da cultura letrada em Setecentos, por outro, a presença muito expressiva, tanto em contexto erudito como popular, de uma metromania anticlerical que virá a ser uma característica muito significativa da literatura portuguesa por todo o século XIX e ainda pelas primeiras décadas do séc. XX<sup>360</sup>. Os textos em causa são a “Pavorosa Ilusão da Eternidade”, também conhecida por “Epístola a Marília”, de Bocage, e o texto geralmente atribuído a Anastácio da Cunha, intitulado “A Voz da Razão”<sup>361</sup>. A matéria em análise é decisiva entre as representações poéticas do espírito das *Luzes*, porque polemiza o dogma e reivindica assim uma razão individualizante, que conceda ao sujeito não apenas o direito de suspender a «superstição» Antiga como a possibilidade de aceder a uma razão subjectivada.

A filiação desta poesia toca o centro nevrálgico da heteronomia metrificante, pois trata-se de uma “experiência” que trabalha com os ingredientes do não-poético, com uma assertividade alheia à contingência. Digamos que o Bocage que escreve assim poderia ser aqui o destinatário daquela célebre qualificação de Voltaire como o “anti-poeta”, proposta por Baudelaire. Terá sido esta característica que levou Daniel Pires a descrever a “Pavorosa ilusão da Eternidade” recorrendo a expressões sintomáticas, como «composição poética *alternativa*» ou «a obra mais *lapidar* de Bocage», além de «*manifesto* do iluminismo» (cf. Bocage, 2004-05, VII: XXII e 3, *itálicos meus*). Este estranhamento “literário” deriva portanto do contrato referencial robusto que venho

---

<sup>360</sup> A sátira dos “freiráticos” que atravessa o barroco poderia integrar-se nesta narrativa, mantendo-se contudo no âmbito da dissolução dos costumes, um lugar menos consequente quando comparado com o alcance substancial da crítica *iluminista*.

<sup>361</sup> Sobre a autoria deste texto, já citado, veja-se o levantamento rigoroso do estado da questão efectuado por Maria L. Malato Borralho e Cristina A. Marinho, na recente edição, que o integra na secção de possíveis apócrifos (cf. Cunha, 2001-06, II: 13-18).

referindo, o qual é responsável pelo esfriamento do pacto emotivo e sensorial aprendido modernamente na poesia lírica. Se no célebre artigo que Kant publicava pela mesma época na *Berlinische Monatsschrift* se aconselhava ousadia ao sujeito (“Sapere aude”) e coragem para usar a razão, a seu modo, Bocage «reclama» de Marília coragem para tomar posse de si mesma, com a particularidade de investir o sentimento com a tarefa supletiva necessária para operar o triunfo redentor sobre a tirania da «política opressora»:

«Reclama teu poder, os teus direitos  
Da justiça despótica extorquidos;  
Não chega aos corações o jus paterno,  
Se a chama da ternura os afogueia;  
De amor há precisão, há liberdade.»

(Bocage, 2004-05, VII: 8)

Mas logo no início do poema a aparição do «dogma» protagoniza a insurreição racional perante a «tradição» e a «ignorância», portanto, a recusa de ceder ao *sacrificium intellectus* pedido pela adesão do crente e/ou pela coerção da crença, que no texto se declara ser não menos do que «detestável»:

«Pavorosa ilusão da Eternidade,  
Terror dos vivos, cárcere dos mortos;  
D'almas vãs sonho vão, chamado Inferno,  
Sistema da política opressora,  
Freio que a mão dos déspotas, dos bonzos,  
Forjou para boçal credulidade;  
Dogma funesto, que o remorso arreigas  
Nos ternos corações, e paz lhe arrancas;  
Dogma funesto, detestável crença,  
Que envenenas delícias inocentes,  
Tais como aquelas que no céu se fingem!  
Fúrias, Cerastes, Dragos Centimanos  
Perpétua escuridão, perpétua chama  
Incompatíveis produções do engano,  
Do sempiterno horror terrível quadro,  
(Só terrível aos olhos da ignorância).»

(id.: 3)

Juntamente com a abolição do dogma, o texto questiona os lugares bíblicos, nega o inferno e critica o «fanatismo» hipócrita dos que segundo o poeta representam Deus como um «algoz», em vez de um Deus humanizado, disponível para o amor, para o corpo instintivo e para a bondade. A figuração de um Deus positivo deixa o texto na fronteira do ateísmo:

«Oh Deus, não opressor, não vingativo,  
Não vibrando co' a dextra o raio ardente  
Contra o suave instinto que nos deste;  
Não carrancudo, ríspido arrojando  
Sobre os mortais ríspida sentença,  
Punição cruel que excede o crime (...).»

(id.: 4)

Voltarei a este «Deus do amor» que se desenha nas várias partes desta epístola, até à reivindicação da união integral com Marília: «Amor é um dever, além de um gosto», concluirá. O que esta composição anuncia é justamente uma linha de contestação e de denúncia que, visando a crença e o inventário dos defeitos da Igreja histórica, começa por ser consequência do reforço tutelar da razão. Isto mesmo pressupõe Bocage num dos seus textos mais ousados. O final das “Cartas de Olinda a Alzira”, a que voltarei, é seguramente um dos momentos mais explícitos na negação racional de um Deus incorpóreo e castrador, um Deus que o texto chega a sugerir ter sido “forjado” pela mente ocidental, como aparato para subjugação aquém e além fronteiras:

«O que a Razão denega, não existe:  
Se existe Deus, a Natureza o of'rece;  
Tudo o que é contra ela, é ofendê-lo.  
Devo eu seguir o culto que me apontam  
As impressões da própria Natureza.  
Tenho uma religião em praticá-las?  
Que mundo é este, pois, prezada Alzira?  
Têm os homens levado o seu arrojamento  
Té forjarem um Deus na ousada mente,  
Traçar-lhe cultos, levantar-lhe templos,  
Atribuir-lhe leis, que a ferro e fogo  
Estranhos povos a adorar constrangem,  
Imolando milhões à glória sua?» (id.: 45)

Este discurso só é possível porque faz o caminho aberto pelo processo de secularização, entendido globalmente como «o acontecimento cultural em que o mundo e a sociedade entram, pela primeira vez, nos projectos racionais da compreensão humana»<sup>362</sup>. Se o significado fundamental da secularização passa pela despedida ou pela renegociação da tutela da Igreja e da Religião, processo no qual o Cristianismo actua, por assim dizer, como o seu operador “negativo”. Verifica-se, pois, um movimento de dupla emancipação, tanto ao nível do Estado como no plano do sujeito. O Estado moderno resulta de um processo de mundanização, mediante o qual a facticidade histórica passa a funcionar como o seu princípio soberano: o verso politizado da segunda metade de Setecentos integra esta deriva, confirmando assim a subalternização excepcional da soberania poética à soberania da razão emergente. A mundanização do sujeito decorre em grande parte à custa da libertação progressiva da tutela transcendental e de um recentramento do indivíduo em si mesmo (cf. final da secção “O nome da literatura”, cf. segundo capítulo). Ulrich Ruh, num ensaio sobre a secularização enquanto categoria hermenêutica, convoca Troelsch para caracterizar este programa de temporalização institucional e individual como uma espécie de passagem de uma causalidade remota a uma causalidade próxima<sup>363</sup>. O Estado, por exemplo,

---

<sup>362</sup> Leia-se o sumário de Miguel Baptista Pereira: «O fenómeno da secularização como processo histórico-cultural deve distinguir-se das interpretações ou leituras frequentemente ideológicas, que desse mesmo fenómeno se têm construído. A consciência crítica elevada pela exigência de experiências do sagrado a momento purificador da consciência religiosa e da “hybris” da ciência e da filosofia é ainda uma interpretação do fenómeno da secularização, em luta constante contra o “secularismo”, que o ameaça como o seu perigo natural. Na história do Ocidente, a secularização é um acontecimento cultural em que o mundo e a sociedade entram, pela primeira vez, nos projectos racionais da compreensão humana, o que significa fundamentalmente que o mundo e a sociedade fogem à tutela exclusiva da Igreja e da Religião, isto é, começam por si mesmos a projectar por meios racionais o seu próprio futuro. No tempo da impotência e da necessidade, a Religião substituíra a falta de capacidade racional e técnica do homem, desempenhando funções ao nível do mundo e da sociedade, que a razão descobrirá posteriormente serem suas» (Pereira, 1990: 53).

<sup>363</sup> Quando U. Ruh comenta o ensaio de E. Troelsch (*Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit*, 1906), destaca precisamente o modo como o autor contempla na sua análise as consequências da secularização, tanto na constituição de um Estado civil, como no interior da própria Igreja, obrigada a reposicionamentos teológicos de vária ordem (Ruh, 1980: 123-197). As leituras de Troelsch, como as de W. Webber ou K. Löwith, assumem a descristianização como um aspecto inerente à modernidade. É justamente esta dependência que levou um filósofo como H. Blumenberg a recusar o próprio conceito, porque este activaria um mecanismo de culpabilização, em última instância, responsável pela deslegitimação da própria modernidade enquanto processo autónomo. No entanto, conceber a afirmação do sujeito moderno no exterior do Cristianismo enquanto fenómeno histórico, implica olhar para o passado de forma muito

aprofunda sucessivamente a internalização dos seus valores, apresentando-os como normas imanentes à sua própria racionalidade. Esta “causalidade próxima” envolve também o interdito de um modo mais assertivo do que vimos suceder com a ordem do efémero, sendo que o efémero resultou igualmente do pacto subjectivo com a materialidade imediata. Repare-se ainda que a soberania da razão, mobilizando a História, capitaliza a autorização universalista que Aristóteles conferiu à Poesia, sobretudo quando esta serve para justificar a escrita do interdito: «Apolo não está sujeito à jurisdição eclesiástica», dirá a própria Marquesa de Alorna, em carta enviada de Chelas, ao apreciar positivamente o *Lutrin* de Boileau, poema construído sobre a sátira a uma bagatela eclesiástica (in: Anastácio, 2007: 94).

“A Voz da Razão” é, pois, um texto que sustenta de modo assaz transparente, recorrendo à comunicabilidade da quadra, uma aproximação racional ao dogma. O verso é praticamente reduzido à sua condição de suporte expressivo, pois as três epístolas que o compõem são tomadas pela sintaxe argumentativa e plana, visando demonstrar pela razão as contradições do Criador, como se invertesse o pecado original:

«Mas de acaso a glória sua  
O mortal pode manchar,  
Este Deus foi imprudente,  
Infeliz em nos criar.

Os dias em que os mortais  
Cometeram mais pecados,  
Para o mesmo autor dos dias  
Serão mais desgraçados.

---

selectiva, algo dificilmente sustentável no espaço cultural europeu, marcado pelo convívio secular com Roma. O século XVIII é pelo contrário emblemático quanto às consequências nefastas de um hipotético afastamento do Cristianismo para a compreensão da modernidade, uma vez que a sua presença constitui a contraface do ímpeto secular. Em Portugal a situação é ainda mais evidente, uma vez que não é possível imaginar o consulado pombalino, o reposicionamento do Estado relativamente à tutela do sagrado e a disputa pelo temporal das instituições eclesiásticas como fenómenos exteriores à Igreja.

Da fortuna às inconstâncias,  
Por este modo sujeito;  
É escravo da fortuna  
Quem a fortuna tem feito.»

(Cunha, 2001-06, II: 342)

Até ao final, acumulam-se variações sobre este argumento, juntam-se razões contra a «teologia inconsequente», a coexistência perturbadora de crenças com igual pretensão de verdade - «Os Turcos, mui piamente; / Também da razão se apartam, / Têm fé, como nós, ardente.» -, denuncia-se a instrumentalização de conceitos como a «virtude» ou o «vício», assumidos como «ficções». Este exercício de divulgação filosófica em registo versificado vale sobretudo pelo modo directo como afronta a crença “cega”, fazendo passar o mundo todo pelo crivo da razão e pela necessidade da prova, mesmo as zonas que lhe resistem, como é o caso dos «espaços da incerteza» (Taylor, 1997: 348). É uma «lira pobre», não apenas no âmbito estrito da simplicidade inerente à débil ficção epistolar, mas também no plano do valor literário. O facto de encerrar em tom descendente, pedindo um Deus humanizado que recuse a «culpa», como vimos suceder em Bocage, não deve surpreender-nos excessivamente. Por vezes, apressa-se demasiado a interpretação ateísta desta metromania em finais de Setecentos:

«É claro que houve muita dissimulação no século XVIII a esse respeito. Não era fácil declarar-se descrente, e poucos o fizeram. O preço a pagar poderia ser muito alto. Mas é errado ver todos os que podemos classificar como deístas como dissimuladores ou apenas meio comprometidos com as suas opiniões. [...] Mesmo no final do século XVIII, na época do alto Iluminismo, o ateísmo genuíno era muito raro.»

(Taylor, 1997: 343 e 400)

Ora, um aspecto particularmente importante no âmbito da discussão sobre a radicalidade que o discurso interdito pode ou não atingir consiste na relação que a racionalidade mantém localmente com a religião, porque o poeta lusitano não experimentou exactamente a devastação e a fractura intelectual provocada em França por eventos como a Revolução de 1789. Esta especificidade cultural tem sido associada ao predomínio do eclectismo na cultura portuguesa e nas culturas ibéricas em geral.

Vimos no segundo capítulo deste trabalho que o espaço europeu se define pela presença assimétrica das Luzes; antes dos progressos mais consistentes sob a nação liberal e burguesa de Oitocentos, o racionalismo universalista confrontou-se com a catolicidade fundacional que agregava o mundo hispânico, sobretudo após a Reforma. No Antigo Regime, «os meios de produção da identidade católica eram muito mais eficazes e abrangentes do que os mecanismos de produção de uma identidade gentílica» (Hespanha, 1993: 21). O protestantismo dos povos do Norte contrastava com o providencialismo demissionário do Sul. Neste aspecto, as nossas elites estavam bem mais solitárias do que as elites que asseguraram a marcha *iluminada* a Norte. Em Espanha, o eclectismo subsiste também como conceito pertinente para a descrição do confronto entre antigos e modernos. Sendo o sincretismo uma atitude mental rastreável um pouco por toda a Europa, a situação histórico-cultural dos estados ibéricos confere-lhe uma primazia singular, apesar da resistência crítica que o próprio conceito de eclectismo levanta entre os historiadores<sup>364</sup>.

“A Voz da Razão” permite-nos transitar de uma crítica filosofante e conceptual, como a efectuada nos textos referidos de Bocage e de Anastácio, e ainda em traduções deste último, para uma crítica mais directamente dirigida às instituições seculares da Igreja, um discurso que intensifica a poesia de teor anticlerical no período que medeia entre 1750 e 1820. Trata-se de uma reacção do intelecto bem mais comum e afluente,

---

<sup>364</sup> Referindo-se a este assunto, Sánchez-Blanco, autor de importantes trabalhos sobre o pensamento setecentista em Espanha, atribuiu este distanciamento académico a um preconceito «criptosistemático»: «El eclecticismo europeo de los siglos XVII y XVIII no se expone con frecuencia, ya que los historiadores de la filosofía suelen ser unos criptosistemáticos, que prefieren ocuparse de los grandes sistemas antes que explicar el devenir del pensamiento. La corriente sincretista fue, sin embargo, un fenómeno de dimensión continental. Se extendió a ambos lados de los Pirineos y influyó enormemente en los planteamientos filosóficos y culturales de la primera mitad del siglo XVIII» (cf. Sánchez-Blanco, 1999: 135). Esta resistência deve-se portanto também ao prestígio superior da teoria. O eclectismo, em si mesmo, caracteriza um regime de compromissos, no decurso do qual a verticalidade teórica é sujeita a uma série de mediações discursivas que a aproximam do senso comum. Uma teoria «c’est tout le contraire de l’éclectisme, c’est son engagement, sa vis polemica, ainsi que les impasses où celle-ci la lance tête baissée» (cf. Compagnon, 1998: 14). Sobre o eclectismo no pensamento filosófico, leia-se o ensaio de Ulrich Schneider, intitulado «Ectecism and the History of Philosophy», in: Donald R. Kelley (ed.), *History and the Disciplines. The Reclassification of Knowledge in Early Modern Europe*, Rochester/NY, University of Rochester Press, 1997, pp. 83-101. José Sebastião da Silva Dias é autor de um estudo de referência sobre o eclectismo no séc. XVIII em Portugal (“O eclectismo em Portugal no século XVIII. (Génese e destino de uma atitude filosófica)”, *Revista Portuguesa de Pedagogia*, 6, 1972, pp. 3-24).

com raízes claras no Catolicismo inquisitorial que amarfanhava o país. Esta tendência encontra-se num largo conjunto de autorias. O próprio Bocage avançou sem piedade contra a figura do «fradalhão», em sonetos e demais produções satíricas e ainda com especial virulência nas composições obscenas:

«Bojudo fradalhão de larga venta,  
Abismo imundo de tabaco esturro,  
Doutor na asneira, na ciência burro,  
Com barba hirsuta, que no peito assenta.

No púlpito um domingo se apresenta;  
Pregas nas grades espantoso murro;  
E acalmado do povo o grão sussurro  
O dique das asneiras arrebenta.

Quatro putas mofavam de seus brados,  
Não querendo que gritasse contra as modas  
Um pecador dos mais desaforados:

"Não (diz uma) tu padre não me engodas:  
Sempre, me há-de lembrar por meus pecados  
A noite, em que me deste nove fodas"!»

(Bocage, 2004-05, VII: 82)

Abundam na poesia de Elmano representações aviltantes da comunidade fradesca, incluindo «semi-clérigos», um «fofo ex-frade», um «episcopal repolho» e demais figuras «no hábito brancas» e nas «feições vermelhas». Já Cruz e Silva, que começara por acusar os frades de propagarem os malefícios da escolástica, praticou esta mania anticlerical com notável proficiência, sobretudo n' *O Hissope*, um poema que protagoniza o florescimento conjuntural do estilo herói-cômico, parodiando neste caso concreto, com verve inusitada, «a fatuidade e a vanglória do clero elvense» (cf. Cruz e Silva, 2006: CXXI).

A sobre-representação fradesca nestes versos é visível em poetas do campo erudito e de ascendência mais popular, como António Lobo de Carvalho, que dedica diversos sonetos à dissolução dos costumes, incluindo "A um frade d'estes chamados *Borras*, que descompôs sua mãe por não lhe dar o dinheiro que ele queria para levar à sua menina", explicitando com o «dinheiro» um velho motivo (Carvalho, 1852: 143).



Além de fenómeno social de dimensões inéditas na sociedade do tempo, em composições menos limitadas aos costumes, o frade é presença assídua nesta poesia porque constitui o suporte ritualista de um discurso dogmático, com pretensões de intemporalidade, adverso ao débito historicista que vimos atravessar o projecto racional de Anastácio. O frade concentra em dúplice o discurso associado à crença e o odioso quotidiano do seu enunciador. Em autores como Bocage, o anticlericalismo adquire neste período um sentido que vai também além da crítica conjuntural do corpo social responsável pela ritualização do dogma. O que está geralmente em causa é antes a *auctoritas* do emissor escolástico. É claro que as apropriações poéticas da figura do frade misturam devassidão e autoridade, mas o delito setecentista amplifica-se justamente pela conjugação de ambos os aspectos.

Por outro lado, como recordou Ferreira de Brito, ao analisar os versejadores da *Viradeira*, abundantes em exumações poéticas do legado do Marquês, o regime de D. Maria acentua a vigilância clerical, provocando um fenómeno reactivo evidente: «De facto, todos os actos de despotismo e prepotência, que a Corte, o Clero e o Povo atribuíam ao Marquês, foram repetidos, se não ultrapassados em quantidade e em requinte de sadismo, no reinado clerical de D. Maria I, com a agravante de se estar já num período histórico iluminado pelos princípios libertadores de 1789 e dos anos que se lhe seguem no caminho revolucionário da França, e a poucos anos do advento do Liberalismo» (Brito, 1990: 27). Mas nem o verso exilado de Filinto “esquece” a conjuntura nacional, tal a saturação fradesca que nele se manifesta. Filinto escreve de novo com a vantagem conferida pela sua localização privilegiada. A mais explícita das suas composições encontra-se numa “Denúncia” anónima, a qual ilustra bem a síntese entre o «aloz fradesco» e a depreciação do pensamento racional. Estamos ainda nos arredores da tópica do *sacrificium intellectus*:

«Apagadas com crenças, com quimeras  
As luzes da Razão, que a Natureza  
Cauta nos acendeu no íntimo da alma,  
Veio a Superstição pôr em destroço  
Os dons preciosos, que os mortais gozavam.  
À sublime moral simples e pura  
Sobrepôs devoções, miúdas rezas,

Romarias, alâmpadas, verónicas,  
Ritos risíveis, sumptuosos nadas,  
Baldão, e escarne de homens sabedores,  
Baldão de Protestantes; que tomando  
O Evangelho por norte, o acharam mudo  
Em Rosários, Bentinhos e Irmandades,  
Penitentes de açoute, andores, bulas;  
Obra de frades, como é noto ao Mundo!»

(Elísio, 1998-2001, V: 385)

Este estado de coisas aproxima Filinto de um claro espírito voltaireano, visível em composições que celebram a inversão de forças: a «sã Filosofia» pode enfim «esbofetear» o clero que antes a esmagava. Subsistirá aliás toda uma “Voltaireofilia” até ao Vintismo, com representantes muito diversos entre o corpo letrado (cf. Brito, 1991). O autor francês foi repetidamente censurado<sup>365</sup>, mas encontraria admiradores entre Bocage, Filinto e, acima de todos, Francisco Dias Gomes, autor de uma extensa elegia à morte de Voltaire, cruzando a revisitação antológica das suas obras com a metafórica da claridade que satura a escrita contemporânea: «Já se extinguiu enfim a luz sublime, / A luz, que o mundo tanto iluminava / Que inda agora a ignorância abate, e oprime»<sup>366</sup>.

Um dos pontos mais instigantes desta poesia radica precisamente na marginalização a que submete a identidade privada e sensível do sujeito. O interdito de

---

<sup>365</sup> O *Jornal Enciclopédico*, por exemplo, cita fonte francesa, para reprovar desde logo a simples edição das obras de Voltaire: «Nela, há alguns anos, se formou uma sociedade de Mancebos que fazendo gala descaradamente da impiedade e das dissoluções mais abomináveis, pela lição de tais obras, conduziram um deles ao cadafalso e daqui a uma fogueira, onde foi queimado com o Dicionário Filosófico que ele tinha escolhido por livro da sua doutrina [...]. Ouvem-se por toda a parte as queixas dos progressos que faz a irreligião e das horríveis desordens que ela traz consigo, do furor dos suicidas, da depravação dos costumes, das ruínas causadas pelo luxo, dos jogos, das quebras no comércio, da libertinagem descarada, da degradação em tudo de uma grande parte da mocidade [...]. Este abominável escritor possui a arte de corromper em um século tão frívolo, e tão libertino, como o nosso. Para atacar, como fez, os princípios da Religião e dos costumes, não se quis servir de discursos, cuja fraqueza além de ser facilmente conhecida, ele bem sabia que um grande número de leitores se não inclina ao estudo, nem às sérias discussões. Por isso cuidou em acumular contos, epigramas, que adornou dum estilo agradável, e brilhante, e por este meio é que soube subjugar um grande número de entendimentos superficiais, e de libertinos, que não têm outra regra, mais que a das suas paixões, a quem é mais fácil desprezar a Religião, que os embarace, do que examinar com atenção as razões, sobre que ela funda os seus preceitos, e os seus ameaços» (*Jornal Enciclopédico*, Segundo Caderno, Junho de 1788, pp. 163-164).

<sup>366</sup> No final do seu volume sobre a figura de Voltaire na cultura nacional, Ferreira de Brito incluiu uma antologia com os textos mais significativos da sua recepção em Portugal (cf. Brito, 1991: 189-269).

natureza política coloca em primeiro plano a vinculação social ou intelectual do indivíduo enquanto entidade civil, confrontando-o com o lado agencial da sua existência. O poeta vocaliza assim uma aspiração de índole comunitária, assume a subversão do poder e sugere pela escrita ainda um correctivo, embora sem a pretensão heróica de recorte clássico: a heteronomia deste verso faz o poeta responder na arena pública com uma voz pública, no lado mais exterior de si, na expectativa de que a poesia pudesse por uma vez vingar a história.

### **Nomear o obsceno**

A interdição setecentista percorre todo o espectro das condições objectuais, circunstanciais e legais que determinam a publicitação da palavra e da escrita no tempo de Bocage<sup>367</sup>. A nomeação do obsceno decorre destas condições, que verdadeiramente o instituem. Utilizo o conceito de obsceno na sua acepção comum - aquilo que fere o pudor<sup>368</sup> -, de modo a acomodar até ao final deste capítulo o interdito relacionado com o

---

<sup>367</sup> Recordemos um passo significativo de Foucault, sobre a jurisdição da palavra: «Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que não é qualquer um, enfim, que pode falar de qualquer coisa. Tabu do objecto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interditos que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grelha complexa que não cessa de se modificar» (Foucault, 1997: 10).

<sup>368</sup> Tratando-se do pudor corporal-sexual, retomo a definição dicionarizada que serviu a Jean-Claude Bologne para traçar a história deste «perpétuo combate entre instinto e razão»: «Sentimento de vergonha, de incómodo que se tem ao fazer, ao enfrentar ou ao ser testemunha das coisas de natureza sexual» (Jean-Claude Bologne, *História do Pudor*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 6). O obsceno, por seu lado, seria passível de um discurso conceptual mais determinado, questionando nomeadamente a dificuldade extrema em objectivarmos os limites do obsceno, porque em rigor ele radica no objecto e no olhar. Entre o objecto (o discurso) e o olhar (escritor/leitor) gera-se uma mobilidade que verdadeiramente inviabilizaria a intemporalização do obsceno, a sua associação a uma objectualidade estável. Mas para que o obsceno possa nesta secção resolver mais problemas do que os que cria, será usado no sentido comum. Sobre o obsceno destacaria, ainda assim, o Colóquio organizado por Sylvain Floch (*L'Obscène*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté de Lettres, 1983). Guido Almansi publicou um volume intitulado *L'Estetica dell'Osceno. Per una letteratura 'carnalista'* (Torino, Einaudi, 1996). Num pequeno texto que abria a edição original (1974), resumia assim o âmbito do livro, que compreendia autores desde Dante a Henry Miller: «Questo libro vuole agganciarsi, sia pure con fragili grappini d'arrembaggio, a una storia secolare di operazioni inutili, di speculazioni fallimentari, di elaborate e raffinate esegesi che finiscono sempre nello squallore di un *cul-de-sac*. L'area entro la quale ho praticato le vane esercitazioni della critica estetica è quella

desejo e com a sexualidade, evitando reduzir a questão à controvérsia terminológica que ciclicamente regressa quando se discute a relação entre a arte e a sexualidade. A disputa conceptual apenas será convocada quando pedida pela argumentação ou quando for necessária à historicização das representações de um assunto que em si mesmo tende à intemporalização instintiva. O obsceno suscita a cada momento, como é evidente, a definição das condições do pudor, sendo certo que a crítica reconhece um trajecto positivo de legitimação histórica no percurso de Eros ao longo do período Moderno<sup>369</sup>.

Quando em 1966 Natália Correia editou uma muito aguardada *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, dividiu o texto introdutório em três partes, assumindo com este gesto uma clara intenção emancipatória, ordenando-as do seguinte modo: “Cativeiro de Afrodite”, “O Purgatório do Poeta” e “A Reintegração de Eros” (cf. Correia, 1999). Em tempo de Internet, de Youtube e de uma progressiva indiferenciação erótico-pornográfica nas representações do corpo na arte contemporânea, as palavras entusiastas de David Mourão-Ferreira na apresentação da edição original lembram-nos como são contingentes as fronteiras que regulam o pudor<sup>370</sup>. A Antologia em causa, apesar das naturais expectativas e da ousadia posta num projecto editorial com este perfil no período em causa, não “inventou” propriamente um século XVIII erótico,

---

dell’osceno, dell’oltraggioso, del volgare, con particolare predilezione – forse significante – per le trascrizioni letterarie di atti sessuali» (Almansi 1996: VII).

<sup>369</sup> Charles Rembar organizou em 1969 uma edição intitulada *The End of Obscenity. The Trials of ‘Lady Chatterley’, ‘Tropic of Cancer’ and ‘Fanny Hill’* (London, Andre Deutsch). O título sugere portanto uma data para o “fim” da obscenidade no plano da interdição editorial e jurídica nos Estados Unidos da América, assumindo que a partir deste caso histórico a literatura ficaria para o futuro a salvo do tribunal. Recorde-se que *O Trópico de Câncer* foi publicado por Henry Miller originalmente em 1934, em Paris. Este processo legal seria despoletado aquando da sua edição nos Estados Unidos, em 1961. Norman Mailer, num breve prefácio, reafirma o significado editorial deste acontecimento: «The book in your hand is a quiet and essentially modest account of a legal revolution led by a few determined and extraordinary publishers [...]. A war has been won. Writers like myself can now in America write about any subject; if it is sexual, and we are explicit, no matter, the American writer has his freedom» (Rembar, 1969: VII).

<sup>370</sup> Eis a abertura do texto, um compromisso local com a respiração dos anos sessenta, uma «obra de civismo» como escreveria: «Finalmente!, ‘Até que enfim!’, ‘Já não era sem tempo!’ – Com exclamações como estas, e outras semelhantes, será decerto recebido o aparecimento da presente Antologia por todas as pessoas de boa fé, de boa vontade, de consciência límpida, que já existem neste país. Talvez não sejam muitas: mas vão-se tornando cada vez em maior número, na luta contra os preconceitos em que foram (mal) educadas, na guerra – surda ou aberta – ao tartufismo reinante, na corajosa assunção da plena dignidade dos seus sentidos» (in: Correia, 1999: 9).

embora tenha criado um objecto editorial e contribuído para legitimar um discurso menos “literato” sobre o poético, forçando um lugar para o interdito. No elenco relativo ao séc. XVIII predominam composições da segunda metade do século, confirmando que apesar de tudo uma antologia de “poesia erótica e satírica” se apresentava como a opção ajustada a um espaço cultural e a um período que não possuíam arquivo bastante para uma antologia apenas “erótica”. Não por acaso, a expressão “poesia erótica e satírica” (ou “poesia erótica, burlesca e satírica”) entraria nos hábitos editoriais, sobretudo com as sucessivas reedições de Bocage, o único nome de Setecentos que ainda hoje, como em 1966, suportaria uma antologia deste género.

A obscenidade integra simultaneamente este legado satírico e erótico, na medida em que ambos confrontam o interdito e inscrevem o desejo na passagem para a modernidade, no âmbito da nova economia libidinal e afectiva que emerge com o anúncio da sociedade de costumes, com novas formas de regulação instintiva e de categorização do que é moral ou imoral. Esta é uma situação deveras intervalar e com consequências, tanto no estatuto do Bocage erótico (convocando leituras pornográficas vs. leituras libertinas), como ainda na instanciação satírica das classes sociais em erosão, protagonizada por inúmeros versistas que afligem clero e peraltas por igual, em tonalidades eruditas e populares, na linguagem desbragada que fez o seu sucesso subterrâneo.

Estamos perante uma versão do interdito que a seu modo reafirma a metromania, já que perante a ausência de uma tradição em “prosa” erótica, o verso, em compensação, foi alvo de uma utilização maníaca, aproveitando em particular o efeito publicitário desde muito cedo gerado pelo nome de Bocage, como revela a sua singular história editorial, controversa desde o momento em que jazia moribundo (cf. Gonçalves, 2003: 279). A sua mitificação popular ficou também a dever-se ao facto de este Bocage interdito extravasar as fronteiras do estético, dir-se-ia que pelo lado esquerdo (em improvisações e anedotário de botequim) e também pelo lado direito (certa herança do libertino erudito). Inversamente, o texto interdito bocageano seria duplamente vitimado: o sucesso popular atribuiu-lhe fama anedótica e a linguagem desbragada

inviabilizaria a sua progressão canónica<sup>371</sup>. A primeira edição das *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas* (1854) permitiu finalmente conferir forma de livro a esta textualidade, mas ainda assim só no pós-Abril se pôs fim à dissimulação editorial, embora não de imediato à inclusão do poeta “erótico e satírico”, muito menos em contexto pedagógico (cf. Martins, 1999).

Não existindo nas letras portuguesas algo a que possamos chamar uma tradição pornográfica, à escala excepcional da França (na verdade, sem paralelo na Europa), não existindo um texto como a *Arte de las putas* de Moratín (1977), o imaginário obsceno em Portugal anda portanto fortemente associado ao híbrido “poesia erótica e satírica”, a que devemos contudo acrescentar, em Setecentos, a tradição clássica e a importação dos muitos “livros licenciosos”, maioritariamente com origem francófona (cf. Martins, 2001). Seguirei também de modo assumidamente antológico o rasto duplo deste arquivo, sobretudo entre a sátira e o erotismo de Bocage.

No prefácio que escreveu para a sua *Antologia*, Natália Correia recorre ao conceito de «transposição de estilo» para caracterizar os procedimentos que dominaram a escrita obscena no séc. XVIII. A expressão surge quando procura articular a convencionalidade desta poesia, ainda nitidamente marcada pela codificação retórico-estilística associada aos diversos géneros clássicos, com o débito satírico que traduz uma vontade de participar como «arma de combate» no espaço social (Correia, 1999: 26). A «transposição de estilo» é um processo deveras pertinente para descrever a instrumentalização do verso e a polemização da musa interdita, constituindo um mecanismo típico das inúmeras apropriações do capital poetológico herdado do classicismo, como se tem vindo a observar desde o início deste trabalho. A inversão temática do decoro e da adequação regrada decorre da pressão do contemporâneo e da lenta transição para alternativas expressivas que virão a caracterizar a modernidade literária.

---

<sup>371</sup> Consta que ao prefaciá-lo um inédito de Sade, Anatole France expressou a seguinte diferenciação filológica: «Il n'est pas nécessaire de traiter un texte du marquis de Sade comme un texte de Pascal». Esta observação de Anatole France foi o mote para um excelente ensaio de crítica genética da autoria colectiva de Michel Delon, Jean-Christophe Abramovici e Éric Le Grandic, intitulado: «Sade au travail, dans ses manuscrits.», in: *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon (Dir.), Paris, CNRS Editions, 2000, pp. 137-168.

Antes de avançar com as possibilidades hermenêuticas (e os bloqueios) da narrativa emancipadora que subjaz à denúncia do interdito, gesto que domina o obsceno nomeado (na versão erótica e satírica), gostaria contudo de pelo caminho convocar algumas leituras particularmente poderosas que nos últimos anos têm vindo a público sobre a obra erótica de Bocage, o autor que ocupa lugar central na argumentação. Estas leituras têm em comum o facto de se relacionarem diversamente com a obra de Elmano e de a sujeitarem a distintas restrições, nomeadamente restrições de natureza crítica, canónica e mesmo restrições sérias quanto à vinculação referencial geralmente atribuída a um Bocage “libertino” e sintonizado com as Luzes; enfim, restrições também quanto à possibilidade de um Bocage no qual o poético pudesse veicular o corporal, o material e o político. Bastaria considerarmos a persistência da entronização crítica do autor nacional-libertário, ainda subscrita pela posição maximalista de Daniel Pires, na introdução ao volume com as “Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas”. Para o seu mais recente editor, Bocage subsiste sem fissuras como «um dos iluministas portugueses mais representativos», autor de dois «manifestos» iluministas (“Pavorosa Ilusão da Eternidade” e “Cartas de Olinda e Alzira”) e ainda como um poeta no qual o «hino ao amor» contido nas *Cartas* anularia (como em Hernâni Cidade) a ideia baixa de uma escrita pornográfica (in: Bocage, 2004-2005, VII: IX-XL).

Uma versão radicalmente oposta pode encontrar-se na que é seguramente a leitura retórica mais poderosa que até ao momento foi feita sobre a poesia obscena de Bocage, rasurando a própria possibilidade de um compromisso referencial com o político ou o societário, como sustenta o crítico brasileiro Alcir Pécora (Pécora, 2001: 203-245). Autor de um estudo fundamental sobre o Pe. António Vieira, Pécora integra uma pequena mas brilhante comunidade de críticos “retoricistas” no Brasil, que nas últimas décadas vem desconstruindo as leituras nacionais, identitárias e expressivistas do historicismo literário pós-romântico. No ensaio dedicado a Bocage, contudo, leva demasiado longe o seu programa, pois deixa-nos no final perante um autor como simples operador especular, absolutamente tomado pelo «género e pelo sistema de decoros», os quais actuam como uma forma intemporalizada que esvazia o poema (qualquer poema) de conteúdo histórico (Pécora, 2001: 205). Este programa é em si

mesmo totalizante e autoritário, abrangendo o alto e o baixo. Leia-se o seguinte passo, logo a abrir:

«É perfeitamente reconhecível o puritanismo dos estudos literários, imbuídos sempre de alguma missão pedagógico-iluminista, cívico-nacional ou revolucionário-popular, que usualmente leva a que lidem bastante mal com os géneros baixos. Sobretudo, mostram-se incapazes de compreender que, para estes, ao menos na chave aristotélica largamente reposta pelas poéticas dos séculos XVII e XVIII ibéricos, valem critérios de mestria de composição, engenho de invenção e refinamento de gosto e doutrina, tão rigorosos quanto para os géneros elevados.»

(Pécora, 2001: 205-206)

Pécora está no fundo ainda a escrever sobre a «transposição de estilos», mencionada por Natália Correia, algo que podemos detectar em toda a tradição heróica-cómica e na abundante poesia satírica deste período (cf. Cidade, 1984: 311-339 e Maffre, 1994). Mas a partir desta universalização estilística, percorre sem piedade a poesia satírica e erótica de Bocage, diluindo cada verso num código, cada pedaço semântico numa forma herdada e declarando irrelevante (residual, seria o termo apropriado) qualquer fragmento expressivo ou psicológico que perigosamente pudesse insinuar um sujeito ou uma temporalidade comprometida com a empiria. O encómio, como vimos já em Ivan Teixeira, no âmbito do mecenato pombalino, reduz-se a código; os perigos reais do sujeito que escreveu a “Pavorosa ilusão da Eternidade” são remetidos com arrogância para o «anedótico». Concedendo embora a existência de um «empirismo rijo da autoridade», tudo se passa nesta singular lira obscena como se fosse indiferente andar nu ou vestido, falar do tempo ou de sexo, olhar da janela, como Tolentino, ou colocar duas mulheres a falar sobre a experiência do orgasmo, como sucede nas *Cartas*. No limite, o facto de existir uma personagem na lírica bocageana que se apresenta como «Preto na cara, enorme no mangalho» (“Ribeirada”) seria mero efeito necessário à retórica sublime. É caso para dizer que tal retórica crítica abusa em *inventio* mais do que o próprio Bocage.

A libertinagem bocageana seria, enfim, apenas um divertimento letrado, uma «libertinagem verosímil»; os sonetos e outras composições, aparentemente políticas, apresentar-se-iam devidamente *efabulados*, com princípio, meio e fim, como manda a



*Poética*. Os poemas obscenos acabam pois num laboratório liofilizado, onde a retórica trabalha impoluta e mandona. Tudo é «conformidade do tom à matéria», «simetria nos decoros», razão para concluir pela irrelevância do alto ou do baixo, pois ambos gozam da mesma dignidade retórica: «[...] todas as afirmações mais comuns a propósito dessa obra, portanto, mostram-se insuficientes e preconceituosas: nem o alto é imaculado e retrógrado, nem o baixo é desregrado e subversivo» (Pécora, 2001: 225).

De igual modo, perante sonetos como “Liberdade, onde estás? Quem te demora”, o que importa são os contrastes e os efeitos estilísticos. A oposição entre esta composição e uma outra lamentando a trágica morte de Maria Antonieta permitem-lhe uma conclusão unilateral: «Ora, está bem claro que, em um caso e outro, nunca foram as convicções políticas que inspiraram o entusiasmo ou o gosto desses versos.» (Pécora, 2001: 217). No fundo, este Bocage «vozeia igualmente», indiferente à matéria, e a sua libertinagem seria tão-só «vocação poética virtuosística», através da qual, como convém a um retoricista, o efeito da poesia triunfa sobre todas as coisas visíveis e invisíveis (Pécora, 2001: 245)<sup>372</sup>. Não está em causa a existência de um jogo assaz convencional em torno do libertino galante<sup>373</sup>, mas tal não esgota as *Cartas de Olinda e Alzira* e muito

---

<sup>372</sup> A leitura de Pécora suscita o comentário em tempos proferido por um filósofo insuspeito, a ter em conta perante um retoricismo poetológico levado à letra. Em entrevista a Gary Olson, para o *Journal of Advanced Composition*, Derrida recordava a importância dos contextos e das situações, incluindo situações «políticas» e «libidinais», em qualquer enunciado verbal, forçando a distinção entre retórica e retoricismo: «Now, this doesn't mean that everything depends on verbal statements or formal technique of speech acts. There are speech acts everywhere, but the possibility of speech acts, or performative speech acts, depends on conditions and conventions which are not simply verbal. What I call "writing" or "text" is not simply verbal. That's why I'm very interested in rhetoric but very suspicious of rhetoricism [...]. I think a self conscious, trained teacher of rhetoric should teach precisely what are called "pragmatics"; that is, the effects of rhetoric don't depend only on the way you utter words, the way you use tropes, the way you compose. They depend on certain situations: political situations, economical situations, the libidinal situation, also.» Na mesma entrevista, leia-se ainda um passo significativo (e defensivo), quando interrogado sobre a oposição entre filosofia e retórica: «Well, from that point of view I would be on the side of philosophy. The tension comes first from the fact that rhetoric as a separate discipline, as a technique or as an autonomous field, may become a sort of empty instrument whose usefulness or effectiveness would be independent of logic, or even reference or truth—an instrument in the hands of the sophists in the sense that Plato wanted to define them. So contrary to what some people think - for instance, Habermas - I would be on the side of philosophy, logic, truth, reference, etc.» (cf. Jacques Derrida, «Rhetoric and Composition: A Conversation», in *Journal of Advanced Composition*, Nº 10, Vol. 1, 1990, pp. 1-21 [ed. ut.: [http://www.jacweb.org/Archived\\_volumes/Text\\_articles/V10\\_I1\\_OlsonDerrida.htm](http://www.jacweb.org/Archived_volumes/Text_articles/V10_I1_OlsonDerrida.htm)]).

<sup>373</sup> Sobre a libertinagem erudita enquanto jogo e convenção, veja-se o estudo de Ana A. Carvalho, centrado em Claude Crébillon (Carvalho, 2003). O trabalho mais extenso e sistemático sobre as

menos a totalidade da poesia obscena do autor. As restrições retórico-formais assinaladas por Alcir Pécora são seguramente algo a ter em conta, como defesa perante uma leitura imediatamente nacional ou psicologista, que menosprezasse o exemplo clássico, sobejamente assinalado pela crítica, mormente quanto à estrutura fundamental do texto<sup>374</sup>. As *Cartas* retomam a cena clássica da instrução nas artes do amor: uma mulher mais experiente ensina outra mais jovem, aconselhando e transmitindo a sua experiência. Com variações quanto a personagens e topografia, a estruturação do texto herda Ovídio (*Heroides*)<sup>375</sup>, passando por Aretino (*Ragionamenti*) e por textos franceses dos sécs. XVII e XVIII, especialmente *L'École de filles* (1655), *Académie des dames* (1680) e *Thérèse Philosophe* (1748), que aparece citado em contexto estranhamente prudencial: «Que uma *Teresa*, que outras tais francesas / Em impuros bordéis se ufanam!» (Bocage, 2004-05, VII: 34)<sup>376</sup>. Nas *Cartas* de Bocage, a cenografia instrutória é também

---

modalidades políticas, filosóficas e sexuais do discurso libertino continua a ser o de C. Cazenobe (1991).

<sup>374</sup> Robert Darnton poderia responder com voz autorizada a Pécora quanto à “política” da escrita libertina, que investiga desde há décadas no período pré e pós-1789. A abrir o mesmo volume, num texto sintomaticamente intitulado “Sexo dá que Pensar”, escreve o seguinte: «A pornografia proporcionou todo um arsenal para golpear a aristocracia, o clero e a monarquia [...]. A pornografia está tão embebida em anticlericalismo que por vezes parece mais interessada em religião do que em obscenidades; na verdade, ela é mais irreligiosa do que as impiedades espalhadas por algumas das obras mais famosas do Iluminismo, como o *Espírito das Leis*, de Montesquieu, ou a *Enciclopédia* de Diderot» (Darnton, 1995: 24 e 26).

<sup>375</sup> Bocage terá sido autor de uma “Imitação de Ovídio”, intitulada *Arte de Amar ou Preceitos e Regras Amatórias para Agradar às Damas*, a qual abre com o propósito fundacional: «Se, lascivos do mundo, amais sem arte, / Lede meus versos, amareis com ela» (Bocage, 2004-05, VII: 47). Esta *Arte* termina também com um enunciado pedagógico: «Eis em resumo as regras necessárias, / A fim de conseguir femínio afecto: / Delas aprendereis, destros mancebos, / A serdes, prevenindo os laços / Armados por Amor à inexp’riência, / Pendurando assim troféus inúmeros / Ao carro triunfal da vossa glória» (Bocage, 2004-05, VII: 60).

<sup>376</sup> O levantamento das relações intertextuais suscitadas pelas *Cartas* tem vindo a ser aprofundado recentemente, com especial acuidade por autores como Florence Nys (2005), Martin Neumann (2006) e de modo impressionante por Eckhard Höfner (2006), autor que associa a obra claramente à tradição da epistolar. Considerando a nomeação plural como “epístola”, “cartas” ou “letras” (no próprio texto), Florence Nys sugere que a nobreza da tradição epistolar relativamente à carta poderá ter sido uma estratégia de dissimulação. A carta em verso testemunha o carácter híbrido das formas de comunicação letrada ao tempo de Bocage, dando provas de uma grande capacidade de inclusão temática. A carta opera uma mediação conversacional que a situa além do manuscrito e aquém do impresso, num lugar que aproveita justamente para capitalizar a intimidade relativa da escrita epistolar e a publicidade do objecto impresso. Esta dualidade persiste ainda quando a circulação não chega a abandonar a forma estrita do manuscrito.

evidente<sup>377</sup>. Olinda havia pedido ajuda, por sentir uma «estranha agitação» e «viva chama» a devorá-la no «íntimo das entranhas» (id.: 11). Alzira promete auxílio, caso Olinda seguisse o seu conselho avisado, obviamente destinado ao aprofundamento da arte do amor físico, deixando a amiga, apenas três anos mais nova, descansada quanto à «sábia mão da Natureza», tanto na realização do desejo, como nas transformações do corpo adolescente:

«Porém, depois que o Sol da Primavera  
Fecundos raios sobre nós dardeja,  
Então de novas formas animado,  
Pula nas veias afogueado sangue,  
E sem perder da infância os atractivos,  
Da puberdade o lustre desfrutamos.  
Então sentimos comoções insólitas,  
Que origem são dos males que te oprimem,  
Do amor que te domina, melancólico,  
Da forte agitação que em ti pressentes.  
Mas tudo tem remédio, eu hei-de dar-to.  
Feliz serás, se o trilho me seguires.»

(Bocage, 2004-05, VII: 12)

Entre as epístolas I e V, Alzira incentiva a amiga a seguir a Natureza; nas epístolas VI e VIII a situação inverte-se e o prazer advém igualmente do comprazimento

---

<sup>377</sup> Também a *Arte de las putas*, de Moratín, importou a cena instrutória. Num registo macho, focado na prostituta, figura social que tende a dominar também boa parte das obscenidades nacionais. Recordemos apenas a abertura do texto castelhano:

«Hermosa Venus que el amor presides,  
y sus deleites y contentos mides,  
dando a tus hijos con abiertas manos  
en este mundo bienes soberanos:  
pues ves lo justo de mi noble intento  
déle a mi canto tu favor aliento,  
para que sepa el orbe cuál arte  
las gentes deberán solicitarte,  
cuando entiendan que enseña la voz mía  
tan gran ciencia como es la putería.  
Y tú, Dorisa, que mi amor constante  
te dignaste escuchar, tal vez amante,  
atiende ahora en versos atrevidos  
cómo instruyo a los jóvenes perdidos,  
y escucha las lecciones muy galanas  
que doy a las famosas cortesanas.» (Moratín, 1977: 75-76)

retirado da leitura cruzada da experiência erótica de ambas (cf. Nys, 2005). Cada amiga avança com a descrição do respectivo encontro, expondo a aprendizagem detalhada e gráfica do corpo feminino e do corpo masculino. A carta VII ratifica os progressos extraordinários de Olinda, encerrando em tom politizado, devolvendo entretanto à amiga um relato final da sua própria iniciação com Belino. A cena culmina com a aprendizagem do corpo, num «quadro de deleites», em crescendo narrativo, contendo a tópica libertina da nudez, do tamanho do membro masculino, das muitas «chamas»; ainda a penetração marcial, com «grossa lança», a oscilação entre a dor e o prazer e, com uma frequência assinalável, o orgasmo feminino.

Nesta epístola VII, só à sua conta, Olinda consegue «atingir o prazer mais saboroso» quatro vezes, até cair «semi-morta», descontando as horas de «combate aceso» a que o dia põe termo. Cada orgasmo ocorre em situações diversas: antes da penetração; com a penetração; em «cadência recíproca aliada»; e já com a jovem a tomar conta dos acontecimentos, aos «finais paroxismos sucumbindo» (Bocage, 2004-05, VII: 38-42). No âmbito deste «influxo», o «pudor» que vimos instituir o obsceno desmistifica-se por completo. Se o obsceno integra a reversibilidade entre o sujeito e o objecto, é justamente ao terceiro orgasmo que o pudor se torna «odioso», ou seja, torna-se *invisível* para o sistema moral de Olinda, já devidamente escolarizada:

«Mas curvando-me um pouco e com justeza,  
Achei convir ao estojo o instrumento,  
Cuja palpitação, sem ajustar-nos,  
Em cadência recíproca aliada,  
Bastava a provocar gosto indizível,  
De modo que sem mais fadiga eu pude,  
Na grata posição Belino imóvel,  
Atingir o prazer mais saboroso,  
Nadar em mil deleites engolfada.  
Aqui, amada Alzira, essa virtude  
Que apelidam pudor, foi-me odiosa.»

(Bocage, 2004-05, VII: 41)

Alguns versos adiante, após o quarto orgasmo, as coisas tornam-se enfim moralmente claras para Olinda: «Neste instante, expirou dentro de minh'alma / Temor nefando, que imolava ao culto. / *Nova moral* raiou de Olinda aos olhos;» (Bocage, 2004-

05, VII: 43, *itálico meu*). A metromania dá portanto lugar a uma orgasmomania redentora. Aparecendo com frequência na literatura libertina, esta saturação final confirma que o orgasmo feminino não constitui um «problema comunicativo» em finais de Setecentos, um período que antecede a traumatização masculina deste tópico na percepção da sexualidade (Steintrager, 1999). Não é portanto algo em que se possa investir uma leitura feminista. Ainda assim, a sua legibilidade nas *Cartas* beneficia da caução enunciativa da mulher que testemunha. A coincidência entre o orgasmo e a reconstrução moral não é também fortuita; o orgasmo culmina o sistema do prazer, ou melhor, a ciência do prazer necessária à «instrução» que encerra os três últimos versos, quando Olinda conjura um pacto instrutório e confidencial: «Minha instrução confio aos teus cuidados; / D'amizade o esplendor, dá-te a mim; / Acaba de fazer-me de ti digna» (Bocage, 2004-05, VII: 45).

Antes de prosseguir com uma referência breve a outras evidências do obsceno em Bocage e em alguns dos seus contemporâneos, vale a pena acrescentar que um dos motivos para o dissenso crítico que recentemente se adensou sobre este texto se relaciona com a sua consistência libertina e ainda com a possibilidade de o sujeitar a uma leitura assumidamente pornográfica. Contrariando Hernâni Cidade, Florence Nys propôs recentemente uma leitura das *Cartas* não como “sensualidade sem pornografia”, mas como relato pornográfico de facto (Nys, 2005). A autora tenta evitar, num enunciado “político”, a questão do valor e até mesmo separar a referência da forma: «Não queremos catalogar as *Cartas de Olinda e Alzira*, nem reduzi-las a uma etiqueta pejorativa e injuriosa que parece ignorar a qualidade poética e lírica do texto. A questão da pornografia não será colocada em termos literários, mas antes em termos de estratégias» (Nys, 2005: 66). É um objectivo algo paradoxal, porque ao recorrer à «*énonciation pornographique*», explorada por Goulemot em contexto libertino, a questão dos efeitos de leitura implica necessariamente uma ordenação “da” referência<sup>378</sup>. Florence identifica contudo algumas estratégias pornográficas, segundo o

---

<sup>378</sup> Os efeitos de verdade a que Goulemot se refere não dispensam a caução referencial, tal como a narrativa realista. O seu ensaio apresenta contudo uma proposta que visa internalizar a leitura de um património textual demasiado fixado na perlocução: «Un tel livre révèle, avec une netteté jamais atteinte ailleurs, un effet de lecture et cette intention que porte en elle l'écriture de fiction de produire des objets imaginaires se donnant et agissant comme vrais. Sans volonté excessive

modelo adoptado, nomeadamente quanto à presença de um “eu” erótico que pessoaliza o relato, a sucessão de quadros eróticos e a existência de uma estruturação *voyeurista*.

Ainda assim, se o conceito de pornografia dificilmente pode ser usado num sentido trans-histórico, aplicável a todas as representações da sexualidade, então as *Cartas*, como o próprio Bocage obsceno, estariam antes na transição do erotismo culto para a pornografia<sup>379</sup>. Num plano mais estritamente setecentista, podemos dizer que Bocage faz a transição do obsceno freirático<sup>380</sup>, vinculado à sociabilidade do barroco, para o obsceno erótico-pornográfico da modernidade, uma manifestação metromaníaca de inscrição mais urbana, marcada por certa confrontação social e, de forma crescente, pela linguagem do dinheiro. O soneto de António Lobo de Carvalho que apresenta um frade a pedir dinheiro para “ir às meninas” é sintomático quanto a estas alterações. O convento deixa progressivamente de ser arquivo libidinal gratuito, pelo que o padre tem de se sujeitar à subida dos preços. O registo aproxima-se neste autor da sátira obscena de cariz popular:

«Ah que del-rei! Não há quem me socorra!  
(Certo frade arreitado à mãe dizia)  
“Valha-me a rua Suja, ou Cotovia,  
Antes que mártir do tesão eu morra!”

---

de provoquer, le roman pornographique sera analysé ici comme le roman même, mis à nu, révéle, en un mot, dans son épure. Car ne parvient-il pas, mieux que ses frères en narration, plus honorables et de premier rayon, à faire prendre la proie pour l’ombre et le mot pour la chose?» (Goulemot, 1994: 8).

<sup>379</sup> Ian Frederick Moulton assinou um estudo convincente sobre a aplicação imprópria do conceito de pornografia a épocas pré-modernas. Revisitando o trabalho de Linda Williams (1989), Lynn Hunt (1989), Walter Kendrick (1987), entre outros, Moulton identifica a pornografia com a emergência do capitalismo moderno, da urbanização, da cultura da visualidade e sobretudo da construção progressiva de uma “indústria” do sexo. Num plano literário, esta situação gera narrativas com características algo diversas das representações eróticas do período pré-moderno (cf. F. Moulton, *Before Pornography. Erotic Writing in Early Modern England*, Oxford, OUP, 2000, pp. 3-32).

<sup>380</sup> Ana Hatherley escreveu especificamente sobre o «amor», o «erotismo» ou a «pública gabarolice» do freirático, usando o conceito de libertino numa acepção extremamente lata (Cf. A. Hatherley, «Freiráticos e Antifreiráticos. Os Amantes Libertinos da época barroca», in: *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 299-338).

Larga a mãe um tostão ao frade borra,  
Mas ele, que acha pouco, assim porfia:  
“Veja lá, mãe, se acaso gramaria  
Por tão pouco *d’argent* tão grande porra?”

Fica a santa mulher toda aturdida,  
Não tendo nunca visto, nem tocado  
Porra tão grossa, porra tão comprida.

Que fará, vendo o filho em tal estado?  
Apara papel, toma-lhe a medida,  
Vai levar a bitola ao seu prelado.»

(Carvalho, 1852: 143)

Só podemos especular sobre o sentido do verso final, que pode, digamos assim, sugerir várias direcções. No entanto, é notório que este tipo de composições se afasta do obsceno freirático e da sua codificação mais estrita, portanto, menos disponível para a linguagem e para a informalidade do presente<sup>381</sup>. Nicolau Tolentino, nas quintilhas intituladas “Os Amantes”, ainda se dirige aos «freiráticos» como míticos fornecedores de «fina ternura»:

---

<sup>381</sup> João Adolfo Hansen produziu uma notável leitura invertida da figura do *discreto*, aplicando as regras da cortesia de Seiscentos ao obsceno freirático. A exposição de Hansen permite de facto diferenciar o obsceno *discreto*, por um lado, e a libertinagem erudita vigente na França, por outro. O conservadorismo do obsceno freirático é evidente no espaço lusitano. Ambas as tradições constituem uma textualidade culta, de um pequeno grupo letrado, sendo que o *discreto* obsceno se caracteriza pelo “fingimento de vulgaridade”. Hansen parece apenas exagerar quanto ao carácter absolutamente fechado da «formalização retórica» da tradição freirática. Como Alcir Pécora a propósito de Bocage, ensaísta com quem manifesta evidentes afinidades, esta radicalização retórica aproxima o discurso obsceno de uma máquina discursiva em débito monocórdico: «O fingimento poético da fantasia como dissimulação produz o artifício de uma natureza estúpida para divertir os néscios com falas néscias, vulgares e obscenas. Dito de outro modo, a fantasia poética da obscenidade é uma operação discreta de produção de efeitos vulgares, que agradam sem postular o juízo» (João Adolfo Hansen, «O discreto», in: Adauto Novaes (org.), *Libertinos Libertários*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 92). A consequência desta radicalização consiste, uma vez mais, no esvaziamento totalizante da empiria: «Como convenção partilhada socialmente por todo o corpo político do Estado, a discricção e a vulgaridade não têm substancialidade empírica; por isso as representações do discreto e do vulgar não são um “reflexo” secundário de situações ou de sujeitos preconstituídos» (id.: 93). Poderia dizer-se que Alcir Pécora, ele próprio um especialista no barroco, tentou uma aplicação deste modelo fechado do *discreto* ao período de Bocage, num tempo em que a empiria e o sujeito já não toleram manifestamente discursos vedados ao empírico e ao experiencial, pelo menos com a redundância do modelo *discreto*.

«Porém se da plebe escura  
Em pouco o triunfo prezas,  
E queres fina ternura,  
Extremos, delicadezas  
Os freiráticos procura;

Gentes de mais alta esteira,  
Ternos, finos corações,  
Que em fechada papeleira  
Vão guardando em batalhões  
As cartas da sua freira;»

(Tolentino, 1994: 79)

Retomando o argumento, um segundo ponto de discórdia relativamente às *Cartas* de Bocage radica na debilidade da sua argumentação libertina, marcada por contradições várias. Tais restrições debilitariam o conteúdo emancipatório das *Cartas*, visível em diversos planos: na aprendizagem erótica; na afirmação do corpo natural; na naturalização do desejo; no questionamento da tutela dogmática; na superintendência da razão - «O que a razão desnega, não existe» (Bocage, 2004-2005, VII: 24). Mais do que moderar o ímpeto bocageano, o exercício comparativo de Neumann (2006) e de Höfner (2006), adoptando a robustez filológica da romanística teutónica, adquire tonalidades pesadas, uma vez que termina por “indiferenciar” o texto no magma da tradição, especialmente no caso de Höfner (2006). Em certa medida, contudo, esta operação seria sempre viável no âmbito da redundância que atravessa o discurso libertino em sentido estrito. Mais sérias são as observações de Neumann sobre a fragilidade argumentativa das epístolas. As duas mulheres em vários momentos emitem sinais que contradizem o libertino “puro”:

- a) Alzira é casada e o próprio casamento insinua-se como o contexto da aprendizagem sexual. Para o final, Olinda chega a falar de «indissolúveis laços» que mantém com Belino, apesar de não poder casar por diferenças de classe, acrescentando: «Os [outros] homens que se ralem» (Bocage, 2004-2005, VII: 44);
- b) As reservas de Olinda quanto à literatura libertina são surpreendentes, pois associa “Teresa” aos «impuros bordéis»;



- c) Os encontros não ocorrem em espaços interditos, como o convento, mas em lugares domésticos<sup>382</sup>;
- d) A referência a um «coração sensível» revela debilidade de intentos e demasiado sentimento<sup>383</sup>;
- e) A representação de uma Natureza «sábia» e bondosa retira propósito à acção libertina.

Estes são alguns dos argumentos de Neumann, num texto que explicita reservas parcialmente apontadas pela crítica nacional à libertinagem bocageana, mas agora orientadas de modo sistemático para a demonstração das contradições e da debilidade “libertina” das *Cartas*. Diga-se, contudo, que usado como critério, a comparação com a libertinagem “pura”, obrigaria a outras comparações, por exemplo, à comparação de Garrett com o romantismo “puro” da Europa contemporânea, e assim sucessivamente. A questão absoluta do valor comparado, por si só, não produz leitura, ou melhor, não conduz a leitura para além de um certo limite: o limite instituído pelos termos da comparação. No caso presente, além da anotação, conviria reflectir também sobre as razões que levam à aparição de um «coração sensível» (motivo a que voltarei na secção final deste capítulo); sobre a topografia doméstica; sobre o declínio do jogo libertino “puro”, que afinal já não era parte integrante do tempo de Bocage: reflectir também sobre a Europa que se despedia do contexto social e afectivo que originou a própria libertinagem. Estes aspectos afiguram-se mais importantes do que lamentarmos o facto de Bocage não ter escrito cartas “absolutamente” libertinas, para serem lidas, como diria Bataille, com a radicalidade da literatura devocional. É tão improdutivo como imaginarmos o que teria sido de Bocage, caso tivesse nascido algumas décadas mais tarde, ou justamente em 1799.

---

<sup>382</sup> No momento da penetração, Olinda tem medo de acordar os pais: «Da valente impulsão, a cruel lança / Rompeu cruento ingresso... Trespasou-me. / Que dor, Alzira...! Dei tão alto grito / Que Belino depois disse que o assustara, / Bem que fosse de meus pais distante o quarto» (Bocage, 2004-05, VII: 40).

<sup>383</sup> «O libertino procura afirmar-se, portanto, pela negação do sentimento. Em certos casos, a desmistificação do amor-paixão, concebido de forma puramente idealista, faz-se pondo a nu, de forma mais ou menos materialista, os meandros da sensualidade e do desejo escondidos sob a máscara do idealismo precioso e/ou religioso, bem como de uma concepção fatalista da paixão» (Carvalho, 2003: 69).

O obsceno é também por esta razão um conceito “impuro”; é uma forma de responder localmente às representações coetâneas da sexualidade, sem obrigar o interdito a jogos que lhe são demasiado estranhos. Ora, a obscenidade satírica é a versão do interdito sexualizado que Bocage cultivou com maior frequência, por vezes em composições sobre as quais persistem dúvidas autorais. A escrita obscena manifesta-se sobretudo em poemas de média dimensão, como “A Manteigui”, “Ribeirada”, “A empresa nocturna” e ainda numa série de sonetos. Este *corpus* cruza diversamente a obscenidade com o político, o preconceito ou a moralidade. A descrição ou a sugestão de actividade sexual constitui o aspecto que as une no confronto com o pudor. São ainda composições que não manifestam uma relação visível com a tradição libertina, mas antes com os diversos interditos sexuais, em tonalidades que oscilam entre o satírico e o puramente burlesco.

“A Manteigui”, referência a uma figura feminina da sociedade de Damão, é dos que mais violentamente confronta o interdito, ao explorar em ambiente colonial a esposa-prostituta. Bocage retira todos os efeitos da “transposição de estilo” acima referida, abrindo em tom altissonante a sua épica da «putaria»:

«Canto a beleza, canto a putaria  
De um corpo tão gentil como profano;  
Corpo que, a ser preciso, engoliria  
Pelo vaso os martelos de Vulcano;  
Corpo vil, que trabalha mais num dia  
Do que Martinho trabalhou num ano,  
E que atura as chumbadas e pelouros  
De cafres, brancos, maratas e mouros.»

(Bocage, 2004-05, VII: 125-126)

Segue-se Invocação, dirigida a Vénus, igualmente acondicionada ao registo lascivo<sup>384</sup>, antes de partir para a descrição de um encontro inter-racial, envolvendo a heroína e um «sórdido cafre asselvajado» que a Manteigui, uma mente ninfomaniaca, ocasionalmente cooptou para satisfação luxuriosa. Emerge então a tópica da

---

<sup>384</sup> O mesmo se verifica na “Ribeirada”: «Ó Musa galicada e fedorenta! / Tu, que às fodas de Apolo estás sujeita, / Anima a minha voz, pois hoje intenta / Cantar esse mangaz, que a tudo arreita» (id.: 134).

bestialização, tanto do cafre, convertido em «elefante», como do próprio marido que os surpreende sem se importar com o facto:

«Neste comenos o cornaz marido  
O bode racional, veado humano,  
Entrava pela câmara atrevido  
Como se entrasse num lugar profano;  
Mas vendo o preto em jogos de Cupido,  
Eis sai logo, dizendo: “Arre, magano!  
Na minha cama! Estou como uma brasa!  
Mas, bagatela, tudo fica em casa” .»

(id.: 129)

As representações próximas da obscenidade satírica contraditam também de modo muito evidente o discurso higienista que as Luzes promoveram. O ideal de transparência e clareza confronta-se com versões do corpo e do acto sexual que encenam verdadeiras monstruosidades, sem recusar o preconceito. Na “Ribeirada”, o protagonista, apelidado de «fodaz Ribeiro», abre com uma sucessão de estrofes que entram deliberadamente no sujo, começando pela já citada «Musa galicada e fedorenta». Na quarta estrofe, a sujidade adquire traços inauditos e deveras execráveis. Estamos no universo da abjecção:

«Adorna hirsuto ríspido pentelho  
Os ardentes colhões do bom Ribeiro,  
Que são duas maçãs de escaravelho,  
Não digo na grandeza, mas no cheiro.  
Ali piolhos ladros tão vermelho  
Fazem com dente agudo o pau leiteiro,  
Que o cata muita vez; mas ao tocar-lhe  
Logo o membro nas mãos entra a pular-lhe.»

(id.: 134)

Quando muito, Bocage concede a este «Brutamontes» coberto de sujidade um banho inesperado em bacio nocturno, agravando a degradação, antes de o juntar maritalmente com uma fêmea de «genital enxúndia», momento em que retorna a bestialização violentadora:

«Prossegue o desalmado; mas a esposa  
Que não pode aturar-lhe a dura estaca,  
Dando voltas ao cu, muito chorosa,  
Com jeito o membralhão das bordas saca;  
Ele irado lhe diz, com voz queixosa:  
“Não és uma mulher como uma vaca?  
Porque fazes traições, quando te empurro  
O mastro? Quando vês que gemo e que zurro?»

(id.: 140-141)

Embora próximas da sátira obscena, estas composições recorrem a um conjunto de procedimentos que manifestam afinidades com a literatura pornográfica: estratégias enumerativas, amplificando o número de parceiros ou de posições; perspectivação masculina, focada na penetração e na excitação do imaginário macho; tendência para a objectificação indiferenciada da mulher, mais evidente nos sonetos e na “Ribeirada”. Esta metromania produz ainda diversas metaforizações da violação, com agentes diversos e situações tão variadas como o cenário marital, como na “Ribeirada”. O poema termina com uma curiosa nota didáctica, não tanto no sentido na emancipação iluminada, mas do conselho prático. Dirige-se especialmente aos «fodilhões encarniçados», informando-os que perante as acções desmedidas do «fodaz Ribeiro», uma lição positiva haveria que retirar: «Que não são tais porrões ao gosto delas: / Que lhes não pode, enfim, causar recreio / Aquele que passar palmo e meio» (id.: 143).

Nos sonetos, Bocage acentua um pouco mais a transição entre este obsceno satírico e o obsceno pornográfico, movimento que podemos radicar na própria *persona* de Bocage e numa forma de vida propiciadora, que haveria de conduzir à diferenciação oitocentista da boémia letrada, com a qual Elmano mantém uma relação fundacional em Portugal<sup>385</sup>. Esta tendência para a apresentação do “eu” anuncia-se em dois sonetos de teor autobiográfico. O primeiro consiste na versão não censurada do conhecido

---

<sup>385</sup> Leia-se Bourdieu: «Realidade ambígua, a boémia inspira sentimentos ambivalentes, até mesmo entre os seus mais encarniçados defensores. Em primeiro lugar porque desafia as classificações: próxima do “povo” cuja miséria com frequência partilha, está separada dele pela arte de viver que socialmente a define e que, ainda que se oponha de modo ostensivo às convenções e às conveniências burguesas, a situa mais perto da aristocracia ou da grande burguesia do que da pequena burguesia ordeira, sobretudo na ordem das relações entre os sexos onde se experimenta em larga escala todas as formas de transgressão, amor livre, amor venal, amor puro, erotismo, instituindo-os nos seus escritos como modelos» (Bourdieu, 1996: 77).

“Magrão, de olhos azuis, carão moreno”, variando no verso final, agora em registo disfórico; o segundo encena a própria morte, terminando com um terceto-epitáfio: «Aqui dorme Bocage, o putanheiro; / Passou vida folgada e milagrosa: / Comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro» (id.: 72).

A diversidade da galeria humana representada nos sonetos reforça a implicação social destes versos, dirigidos a alvos preferenciais. O clero beneficia de uma vasta galeria, onde se incluem «frades», «fradalhões», «franciscanos», «velhos impotentes», «semi-clérigos». Ao clero dissoluto se dirige também pedindo para se «desentolhar esses conventos», arregimentando devidamente estes «serviçais da preguiça»: «Existam estes lobos carneiros, / Para não arruinar inteiramente / Putas, pívias, cações e alcoviteiros» (id.: 92). Uma moça saudável pode transitar num ápice da costura que «não dá nada» para as mãos de alcoviteira, terminando «menina de muleta» na enfermaria (id.: 102). A tópica anti-fradesca populariza-se em Lobo de Carvalho, um sonetista com certo domínio da forma e uma tendência clara para a infracção e para o objecto.

A prostituição é um dos seus temas mais recorrentes, com variações inéditas sobre a dissolução dos costumes (o fanchonismo acima de todos<sup>386</sup>), a doença (o mal gálico, de modo recorrente), a miséria e todo um submundo urbano que raramente

---

<sup>386</sup> O fanchonismo tende a ser associado à moleza da corte. Num dos seus sonetos, “Contra o fanchonismo, que invadindo esta corte, ameaça convertê-la em outra nova Sodoma”, Lobo de Carvalho metrifica o que entende ser uma chaga:

«Das tartáreas masmorras o Diabo  
Trouxe nos cornos a brutal punheta;  
Jurando aniquilar com manha e treta  
Delícias feminis, por quem me babo;

Corre Lisboa do princípio ao cabo;  
Inspira em corja vil que esquive a greta,  
Que ao gosto singular da mama e teta,  
Hoje a mão substitua, a bimba, o rabo;

Lavra o prazer bastardo; eis Madragoa,  
Eis Taipas, Cotovia em abandono,  
Rara pica nas bordas já se assoa:

E perdeu tanto a voga o pobre cono,  
Que até certo taful viu em Lisboa  
Um gato sodomita, um cão fanchono!» (Carvalho, 1852: 152)

chegou assim descarnado ao verso setecentista. A fixação epocal na figura da prostituta, que o próprio apresenta em contexto urbano monetarizado, com os seus locais e rituais, leva-o a dedicar um soneto ao próprio Nicolau Tolentino, contra a mania de «fazer versos a putas e lacaios». O soneto “Se a lira pulsas e o pandeiro tocas”, termina com o aviso explícito:

«Prossegue, Nicolau, na fácil peta,  
Que os versos teus são fulminantes raios  
Que contra a plebe sacas da gaveta;

O céu te dê à Musa altos ensaios,  
Porque eu te juro que hás-de ser poeta,  
Enquanto houverem putas, e lacaios.»

(Carvalho, 1852: 132)

A universalização da condição de prostituta não deixa de traduzir uma certa ansiedade societária, na qual o poder, a miséria e o dinheiro se cruzam de modo crescente e se prostituem mutuamente. Em Bocage subsitem a pobreza - «Eis puta, que indicava assaz pobreza» - e a ironia cínica perante o «metal» obtido à custa da doença agónica - «Uma empada de gálico à janela (...) Tudo em metal por dois canais ajunta.» (Bocage, 2004-05, VII: 107 e 114). Estamos perante o que Bataille chamou «baixa prostituição», uma forma de degradação máxima da mulher prostituta, a ponto de inviabilizar a própria percepção do acto transgressor (Bataille, 1988: 117). A sua inscrição na linguagem é igualmente variada. Bocage aproveita para retirar da empiria vantagens poéticas, dirigindo-se à sua Nise em termos que denotam a indiferenciação das proibições, como se estivessem em iguais circunstâncias a cortesã que sabe transgredir e a prostituta que sobrevive para além da sociedade que reconhece a proibição:

«Não lamentos, ó Nise, o teu estado;  
Putas tem sido muita gente boa,  
Putíssimas fidalgas tem Lisboa,  
Milhões de vezes putas têm reinado.  
(...)»

Todas no mundo dão a sua greta  
Não fiques pois duvidosa  
Que isto de virgo e honra é tudo peta.»

(Bocage, 2004-2005, VII: 93).

Era também o conjunto desta poesia obscena que o *Jornal Enciclopédico* teria em vista quando escrevia o seguinte, no ano do nascimento de Almeida Garrett: «A Poesia prostituiu muitas vezes o seu talento à impiedade, e às obscenidades mais infames.» (Segundo Caderno, 1799, p. 166). Entre Bocage, a figura que nitidamente protagoniza o obsceno, e Lobo de Carvalho, a heteronomia do poético manifesta-se nesta musa já não tanto mediante uma descida ao estritamente político, mas à materialidade social e corporal, ao universo múltiplo das transgressões, do reprimido e do marginal. Não temos versões robustas da heterotopia libertina francófona; o verso interdito mantém um pacto duplo com a materialidade local e com a tradição expressiva, mas é visível que o amor erótico-libertino das *Cartas de Olinda e Alzira* oculta já alguns compromissos em relação à intimidade do amor burguês, justamente no motivo do «coração sensível» que retomarei a seguir.

### **Erótica das ligações**

Num ensaio clássico, Bataille refere-se à descontinuidade que nos caracteriza enquanto seres históricos e finitos: «Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida» (Bataille, 1988: 14). A reprodução seria uma das formas de o ser disfarçar a descontinuidade; tentativa votada ao fracasso, porque a reprodução origina seres igualmente descontínuos, para os quais a morte é destino comum, continuamente. O erotismo dos corpos, apresentando-se desligado da tarefa imediata da reprodução, é contudo uma outra forma de o ser contraditar a descontinuidade, ligando-se pelo corpo em êxtase. A expressão deste desejo é um acto necessariamente *violento*, porque traduz o desígnio *do* sujeito sobre outro corpo: «O domínio do erotismo é o domínio da

violência, o domínio da violação» (id.: 15). A penetração é um instante simbólico da ligação possessiva. Recordemos a epístola VI, de Alzira a Olinda:

«[...] Fiquei pasmada  
Ao ver do sexo as distintas formas  
Dobrando a extensão. Dobrou meu susto,  
Mormente quando, desviando Alcino  
Meus pés unidos, entre meus joelhos  
Seus joelhos encravou, e com seus dedos  
Procurou dividir da estreita fenda  
Pequenos fechos, sobre os quais, de chofre,  
Assestou o canhão que me assustava.  
Ao medo sucedeu uma dor viva,  
Como se agudo ferro me cravassem...  
Alcino impetuoso, eu lhe pedia  
Que não continuasse a atormentar-me.»

(Bocage, 2004-05, VII: 29)

Recordemos ainda a resposta de Olinda, devolvendo à amiga a mesma cena, não menos impetuosa, enunciada de mulher para mulher, mas ainda (não o esqueçamos) escrita pelo mesmo homem, mantendo a estilística guerreira que desde os primórdios associou a linguagem erótica à linguagem marcial<sup>387</sup>:

«Franqueando co'a mão fácil entrada  
À chamejante lança, que tocava  
O mesmo sítio que invadira o dedo,  
Forcejou para ferir-me com seus golpes,  
Com ímpeto tamanho, com tal raiva,  
Que nem dos gritos meus se comovia,  
Nem podia o meu pranto apiedá-lo;  
C'o forte impulso as movediças carnes

---

<sup>387</sup> «A nossa noção do amor, envolvendo a que temos da mulher, acha-se portanto ligada a uma noção do *sofrimento fecundo* que favorece ou obscuramente legitima, no mais secreto da consciência ocidental, o gosto pela guerra [...]. Desde a antiguidade que os poetas usaram metáforas guerreiras para descrever os efeitos do amor natural. [...] Vemos então [a partir dos sécs. XII e XIII] a linguagem amorosa enriquecer-se de figuras que já não designam apenas os gestos elementares do guerreiro mas são colhidas, duma maneira muito precisa, da arte das batalhas, da tática militar da época. Já se não trata, doravante, duma origem comum mais ou menos obscuramente sentida, mas sim dum minucioso paralelismo» (Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Vega, 1989, pp. 220-221). Em Bocage, esta ligação gera efeitos caricatos, como na seguinte quadra: «A espada do membrudo Ferrabraz / Decerto não metia mais horror: / Esse membro é capaz até de pôr / A amotinada Europa toda em paz» (Bocage, 2004-2005, VII: 73).



Levavam-me às entranhas; da ferida  
Corria sangue, mas sem que pudesse  
Ao ferro assolador achar bainha.»

(id.: 39-40)

As ligações entre os corpos constituem o reprimido na cultura ocidental, contudo são o *telos* da sexualidade e das suas representações artísticas e literárias. A saturação erótica do libertino propõe-nos uma forma especialmente violenta de ligação, num momento que pretendo integrar na transição paradigmática entre duas grandes modalidades históricas de efectuar ligações: o séc. XVIII caracteriza-se pela reconfiguração da conectividade aristocrata e burguesa.

A emergência recente de uma crítica das ligações na era tecnológica tenta compreender um paradoxo contemporâneo: as ligações jamais foram tão visíveis e exuberantes; jamais a ligação entre técnica e afecção foi tão poderosa; e no entanto, a solidão e o desligamento nunca foram tão intensos. Se a experiência é um *continuum* de fragmentos que o ser procura totalizar de algum modo, se o sujeito se realiza (e se humaniza) ligando-se ou constituindo a sua rede de ligações, a potencialidade conectiva do presente contrasta com a ausência de finalidade totalizadora<sup>388</sup>. Ora, o passado apresenta-se como uma sucessão infindável de estratégias de ligação, onde devemos incluir a tradição epistolar das *Cartas*. O século XVIII, em particular, revela uma competição entre modelos diversos, onde podemos identificar ligações admitidas, emergentes, reprimidas e mesmo a utopia da contratualização cívica e/ou pessoal das ligações.

Tendo isto em consideração, o *corpus* textual que venho comentando pode ser conceptualizado como opondo dois tipos de ligações: ligações obscenas vs. ligações sensíveis. A ligação obscena supõe a afirmação soberana do corpo eroticizado, contra a interdição crescente das relações extra-matrimoniais, vocacionadas para o prazer e para a auto-satisfação. Este modelo interdito é masculino e autoritário. O obsceno freirático,

---

<sup>388</sup> O volume intitulado *Crítica das Ligações na Era da Técnica* constitui uma síntese estimulante sobre as ligações na contemporaneidade, explorando as diversas articulações entre a tecnologia, os afectos, os suportes, as redes e as modalidades dessa existência singular que Friedrich Kittler reduz com genialidade ao binómio «on-off» (cf. Miranda e Cruz, 2002).

o obsceno libertino ou mesmo a obscenidade satírica, apresentam-nos ligações interditas, protagonizadas por tipos sociais mais ou menos diversos, oriundos do universo clerical e secular. O declínio (literário, pelo menos) das ligações freiráticas radica na sua crescente repressão institucional e simbólica, conduzindo, no limite, à sua ocultação. As ligações obscenas são portanto comandadas pelo desejo soberano do homem/macho. Em contexto secular, a notável abertura de “A Empresa Nocturna”, num tom que se aproxima do descritivismo urbano, encena a projecção de um *continuum* libidinal sobre todas as coisas. O desejo contamina a percepção, numa multiplicidade de insinuações sensoriais, como se todas as coisas se ligassem à libido itinerante. Não falta ao quadro a dose política que convive frequentemente com o obsceno setecentista. Nos versos que se seguem, o Intendente e o sexo doméstico estão do lado oposto ao predador erótico:

«Era alta a noite e as beiras dos telhados  
Pingando mansamente convidavam  
A gente toda a propagar a espécie;  
Brandas torrentes, que do céu caíam  
Pelas ruas abaixo sussurravam.  
Dormia tudo; e a ronda do Intendente  
Que o grão Torquato rege, o pai das putas,  
Esbirro-mor, Mecenas das tabernas,  
Recolhido se havia aos pátrios lares.»

(Bocage, 2004-05, VII: 65)

A ligação obscena e possessiva não se limita ao encontro “contratualizado” com a prostituta ou com a amante que o espera, ainda nomeada ao modo clássico: «Não podia faltar: Nise formosa, / Pela primeira vez m’estava esperando» (id.: 65). O encontro pode assumir, nas suas versões mais moderadas, a natureza de uma ligação semi-clandestina, ainda assim atacando a “salto”, como sucede no caso da criada que mais adiante conduz o homem à «senhora»:

«Mal a porta emborquei, dentro em mim sinto  
Um fogo activo, que me abrasa todo.  
Eis de Nise a criada, abelha-mestra  
Que à mira estava ali, a mão me aperta,  
Vai-me guiando e diz: “Suba de manso,

Que aí dorme a senhora.” A poucos passos,  
Por acaso ao subir lhe apalpo as coxas...  
Oh cáspite! Que sesso! Era alcatreira,  
Nunca vi cu tão duro, era uma rocha.  
Foi tesão então em mim tão forte  
Que as mãos lhe encosto aos ombros, nela salto,  
Que enfadada dizia: “Olhe o brejeiro!...  
Tire-se lá, que pode ouvir minha ama!...”  
(id.: 66)

A ligação com a criada confirma-a como “anexo” da senhora e confirma o homem como seu senhor. A dualidade escravo-senhor pode definir a ligação autoritária. A erótica bocageana dista bastante do Eros platónico, essa força ou «desejo sem fim» que aspira ao encontro com o Todo<sup>389</sup>. A dialéctica da servidão manifesta-se noutras ocasiões, mas no obsceno bocageano domina a superintendência da «porra», seja em ligação ilícita, seja em oposição ao pudor instituído. Este ímpeto inverte a própria vigilância cristã das ligações obscenas, convocando um Averno de «caralhoz lanceta» irreprimível:

«Tremei, humanos, deste mal profundo,  
Deixai essas lições, sabida peta;  
Foda-se a salvo, coma-se a punheta:  
Eis o prazer da vida mais jucundo;

Se pois devemos guardar castidade,  
Para que nos deu Deus porras leiteiras,  
Senão para foder com liberdade?

Fodam-se, pois, casadas e solteiras,  
E seja isto já; que é curta a idade,  
E as horas de prazer voam ligeiras.»

(id.: 99)

Num outro soneto, o corpo desligado, imposto pela moral cristã, contradiz o «estado natural» de gentil menina, a quem o «estado social» acrescentará proibições.

---

<sup>389</sup> O desígnio do ensaio clássico de Rougemont passa precisamente por acompanhar o destino histórico deste Eros totalizante, no seu trajecto histórico, em direcção ao mito do «amor recíproco infeliz» (cf. Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Vega).

Nestas circunstâncias, até os «lascivos cães» levam vantagem sobre a moça reprimida, pois esta debate-se com um dilema desumano, remotamente platónico: «Põe no altar a vista, a ideia em porra» (id.: 118). Nas ligações obscenas, o desnudamento é ainda a acção «decisiva»: «A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua [...]. Os corpos abrem-se à continuidade através desses comportamentos secretos que nos dão o sentimento da obscenidade» (Bataille, 1988: 16). O desnudamento pode ocorrer em ritmo lento, descobrindo o corpo passo a passo, em desocultação progressiva, como em “A Empresa Nocturna”, onde o homem se despe a si e à amante: «Eu mesmo a fui despindo, e tirando / Quanto cobria seu airoso corpo» (Bocage, 2004-05, VII: 68). Este desnudamento alterna com o frémito das *Cartas*, como sucede na epístola VI, de Alzira a Olinda:

«Suas trementes mãos me despojavam  
Dos nupciais ornatos; e seus beijos,  
Convulsivos esforços que lhe opunha,  
(...)  
Importunos vestidos, que estorvavam  
Seus inflamados beijos de tocarem  
Ocultos atractivos... longe arroja.  
Então aos olhos seus (...)  
Meus peitos, patentes foram.  
Ao voluptuoso tacto palpitante  
Mais e mais se arrijaram, de maneira  
Que os lábios não podiam comprimi-los.  
Meus braços nus, meu colo, eu toda estava  
Coberta de sinais ardentes de beijos.  
(...)  
Co’as forças o pudor desfalecido,  
Deixei faltar seus olhos e seus gestos.  
“Que lindos membros!... Que divinas formas!..  
(De quando em quando, extático, dizia)  
“Ah! que mimosos pés!... Oh Céu!..., que encantos!...  
Que graças aparecem espalhadas!...  
Alzira, eu vejo em ti uma deidade!»

(id.: 27)

As ligações sensíveis apenas se insinuam no Bocage obsceno. O que serve à crítica para lhe condenar a moderação libertina, resulta sobretudo do seu peculiar

enquadramento psico-afectivo. O libertinismo puro não constituiria no seu tempo sequer um “progresso” expressivo, porque o jogo libertino, como o próprio discurso emancipatório da libertinagem política, deixam de fazer sentido à medida que os costumes burgueses se instalam e a própria classe burguesa (suficientemente emancipada) se expressa por outros meios: sentimento, afectividade, intimidade ou domesticidade. Dir-se-á que Sade expulsou o sentimento sem concessões de espécie alguma. Sem dúvida, Sade cumpriu a radicalidade erótica e todo o catálogo pensável para o seu autocomprazimento soberano e cínico: «A consecução do erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis.» (Bataille, 1988: 15). Mas repare-se que o próprio libertino constitui um sinal da crise na passagem das ligações aristocratas para as ligações burguesas, cada uma com a sua linguagem, a sua géstica, a sua enunciação e a sua forma de compensar a descontinuidade fundamental do ser.

No seu instante mais enfático, o Bocage libertino abre apesar de tudo a epístola IV com sensibilidade e ternura:

«Com que satisfação, com que alegria  
Vejo da minha Olinda as ternas letras!  
Retrato da inocência, me afiguras  
O que por mim passou, estranho efeito  
De um coração sensível, não manchado  
Ainda pela mão da iniquidade.»

(id.: 15)

Neumann destaca o facto de Alzira não ser uma libertina experimentada (*blasierte Libertine*), mostrando apenas uma inocência adolescente (Neumann, 2006: 163). Mas apesar do prejuízo acometido ao argumento libertino, a linguagem dos sentimentos não é, em si, regressiva, pelo contrário. As ligações sensíveis podem rastrear-se, por exemplo, desde “O Abraço”, de Anastácio da Cunha, autor de uma lírica muito mais marcada pelo coração sensível que apenas episodicamente aflora nas *Cartas*. A inocência é agora deliberada e os «beijos lascivos» estão fora de questão:

«Oh, glória incompreensível! Quem me dera  
Palavras dignas do que amor me influi!

Ou as tuas, meu Bem! E então dissera  
Quanto num breve abraço amor incluí!

Num breve abraço! Oh céus!, e porquê breve?  
Sois bons, e até à morte não durou?  
Tudo podeis, e a opor-se há quem se atreve  
À vossa mão, que as Almas nos ligou?

Ímpias Leis e costumes dos humanos!  
Que um inocente abraço embaraçais,  
Tão diverso dos gostos vis, mundanos,  
Como de pejo as faces não corais?»

(Cunha, 2001-06, I: 151-152)

Nas ligações sensíveis, como se vê, a lei social oprime em primeiro lugar o coração, não a libido que deseja. A ligação obscena propõe a posse violenta; o homem soberano que habita as personagens masculinas de Sade não retirava prazer da concórdia humana: «Para Sade, sempre que o erotismo se funda num acordo entre duas vontades, desmente o movimento de violência e de morte que em princípio é» (Bataille, 1988: 147). Ora, o sujeito tomado pelo coração sensível, contrariamente, supõe e deseja uma concórdia entre os amantes. A ligação converte-se num evento intersubjectivo, envolvendo também um *pathos* intersubjectivo que se escreve nos versos de Anastácio. Uma leitura dos títulos das suas composições perspectivando apenas a conectividade afectiva é extremamente sugestiva, porque revela a consistência superior da ligação sensível em relação à ligação obscena, dependente da finitude presencial; este exercício confirma também o predomínio da linguagem dos afectos sobre a linguagem funcional e guerreira do sexo: “A Espera Amorosa”; “Suspiros”; “O Presságio”; “Saudades”; “A Despedida”. Esta última inicia com o desligamento enquanto martírio sensível, sofrimento indizível e termina justamente com a distinção entre “separar” (distância física) e “desunir” (sentimento quebrado):

«E inda mais divididos do que estamos?  
E inda para mais longe? Oh, e quão longe!  
Que incerto e duro tempo de Martírio!  
Se Martírio, se Pena, Dor, Tormento

Nomes capazes são, ou sós ou juntos  
Para explicar o quanto, o quanto custa  
O viver separado de quem se ama!

(...)

Sois vós que eu choro agora? Oh, minha, minha...  
Separarem-nos... mas, oh, de desunir-nos  
Capaz jamais será poder algum!  
Juntos ou Separados somos um.»<sup>390</sup>

(id.: 172 e 175)

A ligação sensível sustenta a união na separação porque é parte da internalização emocional do amor burguês em construção, o qual aprofunda a diferença entre o interior e o exterior, entre o físico e o emocional<sup>391</sup>. A própria espacialização e aceleração da modernidade alimentará a separação entre o ser público e o ser privado, bem como a oposição crescente entre o interior e o exterior do sujeito. A metafórica do coração é obsessiva na lírica de Anastácio, e contribui para o confessionalismo que lhe é reconhecido pela crítica (cf. Cunha, 2001-06, I: 67). O homem torna-se, como diria Foucault, um animal confidente e a intimidade entra num processo de diferenciação contínua. Mais do que isso, a era das ligações sensíveis é constitutiva da identidade, porque o sujeito se percepção como um conglomerado de afectos.

---

<sup>390</sup> A sugestão repete-se em “Saudades”: «Não digo bem, tu nos uniste, / (Não há poder algum / Que nos desuna) que, apartados / Ou juntos, somos um!» (id.: 160).

<sup>391</sup> Ainda quando Anástácio se aproxima da ligação corporal, como sucede na tradução do poema de J. Armstrong intitulado “The Economy of Love”, em vez do obsceno, domina a «Vénus Física» de que fala M. L. M. Borralho (in: Cunha, 2001-06, I: 31). A tradução corrobora sobretudo um descritivismo naturista, enunciando com graça os trabalhos do corpo adolescente e o desenvolvimento afirmativo dos «órgãos sensitivos». Quando o assunto convoca a masturbação e o sexo não-procriativo, a composição fecha ainda com ironia:

«Suspende, outra vez digo, antes que cries  
Calosidades, outra vez suspensos  
Na rígida inacção, teus nervos pasmem.  
Pois que podes assim trilhar de balde  
E atormentar os órgãos sensitivos  
E por fim maldizer, mas já mui tarde,  
As horas de tão louca incontinência.  
Ímpio! Desiste já de, dessa sorte,  
O universal primeiro Mandamento,  
Crescei, multiplicai, estar frustando:  
De lançar pelo ar vácuo tuas flores  
E teus frutos extintos dar aos ventos.» (Cunha, 2001-06, II: 185)

O pior que pode suceder às ligações sensíveis, como o amor, mais do que qualquer cataclismo físico ou espacial, é justamente um “Amor não Correspondido”:

«Céus! que fogo subtil meu peito inflama,  
E as faces me incendeia!  
Rói as entranhas solapada chama,  
Salta de veia em veia  
Em giro impetuoso o sangue ardente,  
E o coração o incêndio estranho sente!»

(id.: 190)

No momento em que Bocage escreve ocorreu já uma certa regularização da linguagem, que perdeu a liberdade e a grosseria desregrada do séc. XVII. A linguagem do sexo vai assim perdendo a antiga ‘liberdade’: «Nenhum pedagogo do século XVII teria publicamente aconselhado o seu discípulo, como Erasmo dos seus *Diálogos*, acerca da escolha de uma boa prostituta. E as gargalhadas ruidosas que durante tanto tempo tinham acompanhado, e, ao que parece, em todas as classes sociais, a sexualidade das crianças, extingue-se a pouco e pouco» (Foucault, 1994, I: 31). Trata-se de um processo que mais do que denunciar um aumento da repressão, reflectiria uma alteração do regime dos discursos e da sensibilidade.





## CONCLUSÃO

Como mencionado na Introdução a este trabalho, as quatro versões da metromania não pretendiam totalizar o verso escrito ao longo do período em análise. O próprio *corpus* assumiu desde o início um carácter essencialmente antológico, associado a um propósito demonstrativo. O trabalho procurou sobretudo cumprir o desígnio anunciado no título e produzir sobre a textualidade convocada diversas “inscrições setecentistas”, no sentido em que a crítica *inscreve*, sempre que tenta escapar à tendência para a “amnésia da génese” (P. Bourdieu), captando assim os momentos de emergência e transformação conceptual num determinado território, sem ilusões quanto à estabilidade desse gesto e ainda sem ilusões quanto à capacidade de um conceito, em si mesmo, esgotar um problema ou um espaço de inquirição. Tal não significa, contudo, que a crítica não deva persistir na leitura e usar de uma estratégia argumentativa, desde logo, porque tal procedimento constitui a única alternativa “positiva” à disposição da racionalidade humana.

Hans Blumenberg escreveu um notável ensaio sobre a “não-conceptualidade”, no qual analisa a situação paradoxal de quem se dispõe a apreender o mundo armado de belos conceitos<sup>392</sup>. Lembra-nos sobretudo que não há identidade absoluta entre razão e conceito e que, por este motivo, nenhum conceito deve ser exibido como troféu. A insuficiência de um conceito radica no facto de ele constituir fundamentalmente um esforço contingente para ocupar uma «ausência» ou uma «falha» semântica que a razão identifica e deseja preencher, tapando as fissuras no edifício instável do conhecimento racional. Mas é justamente por causa do desencontro residual entre a totalidade dessa

---

<sup>392</sup> Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

ausência pressentida e a capacidade que o conceito tem para nomear esse espaço, que o crítico (como o historiador ou o filósofo) deve sempre fazer por se imaginar na condição nómada do caçador, evitando a todo o custo o sedentarismo dos conceitos. E no entanto, como lembra Blumenberg, não há outro modo de verbalizar a «ausência» que um sujeito possa pressentir na semântica do mundo, ou seja, não “vamos lá” sem conceitos.

Ao incidir sobre um ciclo de sete décadas, marcado por alterações profundas nas várias dimensões da vida material e cultural, também o trajecto *crítico* aqui proposto manteve um cariz antológico. Um *corpus* antológico origina necessariamente uma antologia crítica, que ainda assim pretendi suplementar, tanto com a abordagem temático-conceptual anunciada desde a abertura, como através da retórica do exemplo, sempre imprecisa, mas essencial à finitude de qualquer discurso. Finitude num sentido múltiplo, já que o nosso Setecentismo letrado nos questiona frequentemente sobre o passado emudecido, sobre a estética e sobre a própria “ética” do esquecimento.

Tratou-se fundamentalmente de perspectivar (e de revisitar) este período, em busca da «força latente» que Almeida Garrett referia ao encerrar o seu *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* (Garrett, 1904, I: 362). O autor das *Viagens* concluía assim uma das leituras fundacionais da segunda metade do século XVIII, quando este era o seu passado imediato e ainda um capital diversamente implicado na sua própria formação como escritor. Nesse texto, o conceito de «força latente» sugere que ao rastrear a poesia necessária ao *Bosquejo*, tendo experienciado ocasionalmente o «triste mister de crítico», o autor das *Viagens* manifesta pelo menos optimismo e sentido prospectivo. A metromania sustentou também ao longo deste trabalho uma pesquisa nómada em torno da «força latente» deste período, igualmente consciente da precariedade que caracteriza cada esforço para ocupar uma «ausência» pressentida.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. ACTIVA

AA. VV.

(1793-1794) *Almanak das Musas, oferecido ao Genio Portuguez*, Lisboa, Of. Filipe José da França.

ALORNA, MARQUESA DE

(1844-1851) *Obras Poeticas*, vols. 6, Lisboa, Imprensa Nacional.

(1941) *Poesias*, Selecção, Prefácio e Notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Tip. do Jornal do Comércio e das Colónias.

(1941a) *Inéditos. Cartas e Outros Escritos*, Selecção, Prefácio e Notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

ALVARENGA, MANUEL INÁCIO DA SILVA

(2003) *O Desertor. Poema Herói-Cômico*, Ed. de Ronald Polito, Notas de Joaci Pereira Furtado e Ronald Polito, São Paulo, Unicamp.

BARBOSA, DOMINGOS CALDAS

(1980) *Viola de Lerenó*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BINGRE, FRANCISCO JOAQUIM

(2000-2006) *Obras de Francisco Joaquim Bingre*, Edição de Vanda Anastácio, vols. 6, Porto, Lello Editores.

BOCAGE, M. M. B.

(1794) *Rimas*, t. I, 2ª ed., Lisboa, Of. de Simão Thaddeo Ferreira [ed. ut.: *Rimas de Bocage*, Edição de Marina da Silva Freitas, Braga, 1966].

(1799) *Rimas*, t. II, Lisboa, Na Of. de Simão Thaddeo Ferreira.

(1969-1973) *Opera Omnia*, Direcção de Hernâni Cidade, vols. 6, Lisboa, Livraria Bertrand.

(2004-2005) *Obra Completa*, Edição de Daniel Pires, vols. I, II e VII, Porto, Edições Caixotim.

BRITO, FERREIRA DE (ED.)

(1990) *Cantigas de Escárnio e Mal-dizer do Marquês de Pombal ou Crónica Rimada da Viradeira*, Edição de Ferreira de Brito, 1ª Parte, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras.

CARVALHO, ANTÓNIO JOAQUIM DE

(1806) *Obras Poeticas, Jocosas, e Sérias*, t. 1., Lisboa, Impressão Regia.

(1807) *Obras Poeticas, Jocosas, e Sérias*, t. 2., Lisboa, Nova Of. de João Rodrigues Neves.

CARVALHO, ANTÓNIO LOBO DE

(1852) *Poesias Joviaes e Satyricas*, Cadix.

CORREIA, NATÁLIA (ED.)

(1999) *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Selecção, Prefácio e Notas de Natália Correia, Lisboa, Antígona-Frenesi.

COSTA, ANTÓNIO PÉRICLES; COSTA, ISABEL MARIA (ED.)

(1964) *Os Melhores Autores da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica do Século XVIII*, Selecção de António Péricles da Costa e de Isabel Maria da Costa, S. Paulo, Edições Planeta.

COSTA, CLÁUDIO MANUEL DA

(2002) *A Poesia dos Inconfidentes. Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, Org. Domicio Proença Filho, Rio da Janeiro, Editora Nova Aguilar.

CUADRADO, PERFECTO E.

(1998) *Poesia portuguesa do século XVIII. Estudo e antologia*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

CRUZ E SILVA, ANTÓNIO DINIS DA

(2000-2003) *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*, Ed. de Maria Luísa Malaquias Urbano, vols. 3, Lisboa, Colibri.

(2006) *O Hissope. Poema Herói-Cómico*, Edição Crítica de Ana María García Martín e Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus.

CUNHA, JOSÉ ANASTÁCIO DA

(1930) *A Obra Poética do Dr. José Anastácio da Cunha. Com Um Estudo sobre o Anglo-Germanismo nos Proto Românticos Portugueses*, Edição de Hernâni Cidade, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

(2001-2006) *Obra Literária*, Edição de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra Marinho, vols. 2, Porto, Campo das Letras.

ELÍSIO, FILINTO

(1998-2001) *Obras Completas de Filinto Elísio*, Edição de Fernando Moreira, Vols. 11, Braga, APPPCDM Distrital de Braga.

FILHO, DOMÍCIO PROENÇA (ORG.)<sup>1</sup>

(2002) *A Poesia dos Inconfidentes. Poesia Completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, Rio da Janeiro, Editora Nova Aguilar.

FONSECA, PEDRO JOSÉ DA

(1785) *Invectiva Contra os Máos Poetas*, Lisboa, Of. de Simão Tadeu Ferreira.

FRANCO, FRANCISCO DE MELO

(1975) *O Reino da Estupidez e a Reforma Pombalina*, Edição de Luís de Albuquerque, Coimbra, Atlântida.

(1995) '*Reino da Estupidez*'. Seguido de '*Novo Reino da Estupidez*', Apresentação de António Callado, São Paulo, Editora Giordano.

GARÇÃO, PEDRO ANTÓNIO CORREIA

(1957-1958) *Obras Completas*, Selecção, Prefácio e Notas por António José Saraiva, vols. 2, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

(1965) *Cantata de Dido e Outros Poemas*, Selecção, Prefácio e Notas de António Correia de A. E. Oliveira, 2ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora.

(s/d) *Poesias Selectas de Pedro Correia Garção*, Prefácio, Notas e Glossário de Augusto C. Pires de Lima, Porto: Domingos Barreira.

(1987) «Qual é e em que consiste o Estilo Sublime?», in: *Borrvalho*, 1987: II, 306-323.

GONZAGA, TOMÁS ANTÓNIO

(2002) *A Poesia dos Inconfidentes. Poesia Completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, Org. Domício Proença Filho, Rio da Janeiro, Editora Nova Aguilar.

JAZENTE, ABADE DE

(1983) *Poesias do Abade de Jazente*, Lisboa, Editorial Comunicação.

(1985) *Poesias*, Edição de Miguel Tamen, Lisboa, IN-CM.

MAFFRE, CLAUDE

(2006) *Poèmes antipombalins*, Montpellier, Université Paul-Valéry/Montpellier III.

MATOS, JOÃO XAVIER DE

(1782-1783) *Rimas*, 3 tms., Lisboa, Regia Of. Typografica.

---

<sup>1</sup> Para facilitar a identificação da obra de cada poeta ao longo deste trabalho, as autorias que constam neste volume foram individualizadas na Bibliografia Activa.

PEIXOTO, INÁCIO JOSÉ DE ALVARENGA

(2002) *A Poesia dos Inconfidentes. Poesia Completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, Org. Domício Proença Filho, Rio da Janeiro, Editora Nova Aguilar.

PIMENTA, ALBERTO (ED.)

(1982) *Musa Anti-Pombalina*, Selecção e Apresentação de Alberto Pimenta, Lisboa, A Regra do Jogo.

QUITA, DOMINGOS DOS REIS

(1999) *Obras Completas*, vols. 2, Edição de de Ana Cristina Fontes, Porto, Campo das Letras.

TOLENTINO [DE ALMEIDA], NICOLAU

(1941) *Sátiras*, Selecção, Prefácio e Notas por Rodrigues Lapa Lisboa, Seara Nova.

(1968) *Obras de Nicolau Tolentino de Almeida*, Prefácio de Alexandre O'Neill, Lisboa, Estúdios Cor.

(1971) *Edition critique et traduction des sonnets de Nicolau Tolentino de Almeida*, vols. 2, Thèse présentée et publiquement soutenue devant l'Université Paul Valéry, pour l'obtention du titre de Docteur du 3e. Cycle, par Claude Maffre, Montpellier.

(1978) *Sátiras e Outros Poemas*, Apresentação Crítica, Selecção, Notas e Sugestões para Análise Literária de Maria da Graça Videira Lopes, Lisboa, Seara Nova.

(1994) *L'Oeuvre satirique de Nicolau Tolentino*, Edição de Claude Maffre, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

TOPA, FRANCISCO JOSÉ DE JESUS

(2001) *Poesia Inédita de Luís António Vernei*, Porto, Edição do Autor.

## 2. PASSIVA

AA.VV.

(1984) *Problems of Enlightenment in Portugal*, Minneapolis-Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatures.

AGAMBEN, GIORGIO

(1977) *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi Editore.

ADAMS, CHRISTINE; CENSER, JACK R.; GRAHAM, LISA JANE (EDS.)

(1997) *Visions and Revisions of 18<sup>th</sup> France*, Pennsylvania, Pennsylvania State University.

ADORNO, THEODOR W.

(1973) *Critica Cultural y Sociedad*, Ediciones Ariel, Barcelona.

(2003) *Poesia Lírica e Sociedade*, Tradução de Maria Antónia Amarante, Coimbra, Angelus Novus.

AGUIAR E SILVA, VITOR MANUEL AGUIAR E

(1962) "Para uma Interpretação do Classicismo", Sep. da *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. I, Coimbra.

(1986) *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

(1995) «Barroco e neoclassicismo na retórica e na poética de Verney», in: *Verney e o Iluminismo em Portugal*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 113-122.

AQUILAR PIÑAL, FRANCISCO (ED.)

(1996) *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Trotta.

AIRES, MATIAS

(1980) *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens e Carta sobre a Fortuna*, Prefácios, Fixação do texto e Notas de Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo, Lisboa, IN-CM.

ALBEROLA, A.; LA PARRA, E. (EDS.)

(1986) *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante*, Diputacion Provincial de Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.

ALLEN, JAMES SMITH

(1997) «The Paratext of Literary Genre in French Intellectual History», in: *Cultura*, Nº IX, pp. 249-263.

ALMEIDA, P. TEODORO DE

(2001) *O Feliz Independente*, Edição de Zulmira C. Santos, Porto, Campo das Letras.

ALVES, JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS

(2000) *A Opinião Pública em Portugal (1780-1820)*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa.

ANASTÁCIO, VANDA

(2003) «Da História Literária e de alguns dos seus Problemas», in: *Brotéria*, vol. 157, pp. 45-58 [ed. ut.: <http://www.vanda-anastacio.at/articles/Historia%20Literaria.pdf>, consulta a 14-8-2007].

(2004) «Perigos do Livro. (Apontamentos acerca do papel atribuído ao livro e à leitura na correspondência da Marquesa de Alorna durante o período de encerramento em Chelas», in: *Românica*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 13, pp. 125-141 [ed. ut.: <http://www.vanda-anastacio.at/articles/OS%20PERIGOS%20DO%20LIVRO.pdf>, consulta a 12-2-2008].

(2005) «Cherchez la femme» (À propos d'une forme de sociabilité littéraire a Lisbonne a la fin du XVIIeme siècle), in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XLIX,



Special issue: *Sociabilités intellectuelles XVI-XX siècles*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian, 2005, pages 93—101 [ed. ut.: <http://www.vanda-anastacio.at/articles/Cherchez%20la%20femme.pdf>, consulta a 12-2-2008].

(2006) «Poesia e sociabilidade: Bocage, a Marquesa de Alorna e a Viscondessa de Balsemão», in: *Zwischen allen Stühlen. Nem greco nem troiano. Die erotischen Dichtungen von Manuel Maria Barbosa du Bocage*, Hamburg, Universität Hamburg - Instituto Camões [ed. ut.: [http://www.vanda-anastacio.at/articles/ALCIPE\\_BOCAGE\\_HAMBURG%5b1%5d.pdf](http://www.vanda-anastacio.at/articles/ALCIPE_BOCAGE_HAMBURG%5b1%5d.pdf), consulta a 12-2-2008].

ANASTÁCIO, VANDA (ORG.)

(2007) *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*, Lisboa, Edições Colibri / Fundação das Casas de Alorna.

ANDERSON, PERRY

(1979) *Lineages of Absolutist State*, London, Verso Editions.

ANDRADE, ANTÓNIO ALBERTO BANHA DE

(1966) *Verney e a Cultura do seu Tempo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

(1980) *Verney e a Projecção da sua Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

(1981-1984) *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários (1759-1771). Contribuição para a História da Pedagogia em Portugal*, vols. 3, Coimbra.

[O] ANÓNIMO. *Journal portugais du XVIIIe siècle (1752-1754)*, Lecture, introduction et notes de Marie-Hélène Piwnik, Paris, FCG – Centro Cultural Português, 1979.

ARAÚJO, AGOSTINHO R. MARQUES

(1991) *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-romântica em Portugal. Temas de Pintura e seu Consumo*, Dissertação de Doutoramento, Porto.

ARAÚJO, ANA CRISTINA (ED.)

(2002) *O Marquês de Pombal e a Universidade de Coimbra*, Coimbra.

ARAÚJO, ANA CRISTINA

(1984) «Ilustração, Pedagogia e Ciência em António Ribeiro Sanches», in: *Revista de História das Ideias*, Nº 6, pp. 377-394.

(1990) «Modalidades de leitura das Luzes no tempo de Pombal», in: *Revista de História*, Porto, Nº10, pp. 105-127.

(1997) *A Morte em Lisboa. Atitudes e Representações, (1700-1800)*, Lisboa, Editorial Notícias.

(2000) «Dirigismo cultural e formação das elites no Pombalismo», in: Ana Cristina Araújo (coord.), *O Marquês de Pombal e a Universidade*, Coimbra, pp. 9-40.

(2003) *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte.

(2006) *O Terramoto de 1755*, Lisboa, CTT.

ARCE, JOAQUÍN

(1981) *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Editorial Alhambra.

ARISTÓTELES

(1990) *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM.

(1992) *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos.

(1998) *Retórica*, Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, IN-CM.

ATTRIDGE, DEREK (ED.)

(1992) *Jacques Derrida. Acts of Literature*, New York and London, Routledge.

AUERBACH, ERICH

(1965) *Literary Language & Its Public in Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Trad. Ralph Manheim, New York, Pantheon.

(2002) «La cour et la ville», in: Luís Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Rio de Janeiro, Livraria Civilização, Vol. 2, pp. 707-747.

BAKHTIN, M. M.

(1981) *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

BALBI, ADRIEN

(1822) *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres États de l'Europe et suivi d'un coupe d'oil sur l'état actuel des Sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémisphères*, vols. 2, Paris, Chez Rey et Gravier Libraires.

BARATA, JOSÉ OLIVEIRA

(1993) «A poética de Manuel de Figueiredo» Sep. de "Humanitas", 45 - 1ª parte da Miscelânea em Honra dos Doutores Walter de Medeiros e Manuel Pulquério, Coimbra, Inst. de Estudos Clássicos, pp. 313-334.

BARRIENTOS, JOAQUÍN ÁLVARES

(2005) *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Editorial Síntesis.

BATAILLE, GEORGES

(1988) *O Erotismo*, Lisboa, Antígona.

(1998) *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Vega.

BATTEUX, CHARLES

(1967) *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints [Facs. da 5ª ed., Paris, Saillant et Desaint, 1774]

BECKFORD, WILLIAM

(1988) *Diário de Willim Beckford em Portugal e Espanha*, Trad. e Posfácio de João Gaspar Simões, 3ª ed., Lisboa, Biblioteca Nacional.

BÉGOUT, BRUCE

(2005) *La Découverte du quotidien*, Paris, Éditions Allia.

BÉNICHOU, PAUL

(2004) *Romantismes français*, vol. I, Paris, Gallimard.

BENJAMIN, WALTER

(1992) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água.

(1999) *The Arcades Project*, Tradução de Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.

BENNETT, TONY

(1998) *Culture. A Reformer's Science*, London, Sage Publications.

BERNARDES, JOSÉ AUGUSTO CARDOSO

(1988) *O Bucolismo Português. A Écloga do Renascimento e Maneirismo*, Coimbra, Almedina.

BERRIO, ANTONIO GARCÍA; CALVO, JAVIER HUERTA

(1999) *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

BOILEAU

(1943) *Arte Poética de Boileau*, Trad. do Conde da Ericeira, Prefácio e Notas de José Pedro Machado, Lisboa, Tipografia Fernandes.

BOMBELLES, MARQUIS

(1979) *Journal d'un Ambassadeur de France au Portugal (1786-1788)*, Publié avec la autorisation du comte Georg Clam-Martinic, Edição de Roger Kann, Paris, Presses Universitaires de France.

BORRALHO, MARIA LUÍSA MALATO DA ROSA ET. AL.

(2005) *Luís António Verney. Percursos para um Verdadeiro Método de Estudar*, Sep. da Revista *Anais da Universidade de Évora*, Nº 13 e 14, Universidade de Évora.

BORRALHO, MARIA LUÍSA MALATO DA ROSA

(1987) *Manuel Figueiredo. Uma Perspectiva do Neoclassicismo Português*, vols. 2, Coimbra, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1995) *Manuel de Figueiredo. Uma Perspectiva do Neoclassicismo Português (1745-1777)*, Lisboa, IN-CM.

(1999) *D. Catarina de Lencastre: 1749-1824. Libreto para uma Autora quase Desconhecida*, vols. 2, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

(2002) «A Utopia Neoclásica. História do Movimento Arcádico», in: *História da Literatura Portuguesa. Da Época Barroca ao Pré-romantismo*, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 263-318.

(2004) «Porque é que a História esqueceu a literatura do século XVIII?» in: *Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras, 2004, Vol. 1, pp. 63-83.

BORRALHO, M. LUÍSA MALATO (ED.)

(2007) *Leituras de Bocage*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BOURDIEU, PIERRE

(1977) «The economics of linguistic exchanges», in: *Social Science Information*, Vol. 16, Nº 6, pp. 645-668.

(1984) *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.

(1989) *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.

(1991) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

(1996) *As Regras da Arte*, Lisboa, Presença.

BRAGA, TEÓFILO

(1901) *Filinto Elísio e os Dissidentes da Arcádia*, Porto, Livraria Chardron.

(1984) *História da Literatura Portuguesa: Os Arcades*, 4º vol., Lisboa, IN-CM.

BRANCO, CAMILO CASTELO

(1986) *Curso de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Labirinto.

BREWER, JOHN

(1997) *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.

BRIGOLA, JOÃO CARLOS

(2003) *Golecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BRITO, A. FERREIRA DE

(1991) *Voltaire na Cultura Portuguesa*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto.

BROICH, ULRICH

(1990) *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, Cambridge, Cambridge University Press.

BRUNNER, OTTO; CONZE, WERNER E KOSELLECK, REINHART (EDS.)

(2004) *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vols. 10, Stuttgart, Klett-Cotta.

BUESCU, HELENA CARVALHÃO

(1995) *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos.

(2005) «Sobreviver à catástrofe: sem tecto, entre ruínas», in: Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro (coords.), *O Grande Terramoto de Lisboa. Ficar Diferente*, Lisboa, Gradiva, pp. 19-75.

BURKE, EDMUND

(1987) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos.

BUTLER, JUDITH; GUILLORY, JOHN; KENDALL, THOMAS (EDS.)

(2000) *What's Left of Theory?*, London, Routledge.

CAILLOIS, ROGER

(1990) *Os Jogos e os Homens*, Lisboa, Cotovia.

CALAFATE, PEDRO

(1994) *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal*, Lisboa, IN-CM.

CALAFATE, PEDRO (DIR.)

(2001) *História do Pensamento Filosófico Português. As Luzes*, Vol. III, Lisboa, Caminho.

CANDIDO, ANTONIO

(2006) *A Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos (1750-1880)*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.

CAPATTI, ALBERTO; MONTANARI, MASSIMO

(2005) *La cucina italiana. Storia de una cultura*, Roma, Editori Laterza.

CARDOSO, JOSÉ LUÍS

(1989) *O Pensamento Económico em Portugal nos Finais do século XVIII (1780-1808)*, Lisboa, Estampa.

CARNERO, GUILLERMO (COOR.)

(1995) *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, 2. vol., Madrid, Espasa Caple.

CARRÈRE, J. B.

(1989) *Panorama de Lisboa no Ano de 1796*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

CARVALHO, ANA A. SEABRA DE

(2003) *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon. Estudos dos Processos Retóricos da Sedução*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTRO, ANÍBAL PINTO DE

- (1973) *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- (1974) «Alguns aspectos da teorização poética do neoclassicismo português», Sep. da Revista *Bracara Augusta*, Vol. (1974) XXVIII, N° 65-66 (77-78), pp. 5-17.
- (1985) «A recepção de Camões no Neoclassicismo», in: *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXXIII, pp. 99-118.
- (1986) «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus conceitos. Sua evolução», in: *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXXI, pp. 505-532.

CASTRO, ANÍBAL PINTO DE ET AL. (ORGS.)

- (2003) *Alcipe e as Luzes*, Lisboa, Edições Colibri / Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

CAZENOBÉ, COLLETE

- (1991) *Le Systeme du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, The Voltaire Foundation.

CERTEAU, MICHEL DE

- (1990) *L'invention du quotidien: arts de faire*, Paris, Gallimard.

CHANTAL, SUZANNE

- (s/d.) *A Vida Quotidiana em Portugal ao Tempo do Terramoto*, Lisboa, Livros do Brasil.

CHARTIER, ROGER

- (1991) *Les origines culturelles de la révolution française*, Paris, Seuil.
- (1997) «La révolution de la lecture au XVIIIème siècle: mythe ou réalité?», in : *Cultura*, n° 9, pp. 265-271.
- (1998) *As Utilizações do Objecto Impresso*, Lisboa, Difel.

CIDADE, HERNÂNI

- (1930) *A Obra Poética do Dr. José Anastácio da Cunha. Com Um Estudo sobre o Anglo-Germanismo nos Proto-Românticos Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- (1980) *Bocage. A Obra e o Homem*, 4ª ed., Lisboa, Arcádia.
- (1986) *Bocage*, Lisboa, Presença.
- (1984) *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2º vol, Coimbra, Coimbra Editora.

COELHO, JACINTO DO PRADO

- (1959) *A Musa Negra de Pina e Melo e as Origens do Pré-romantismo Português*, Lisboa, Classe de Letras.
- (1961) *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática.
- (1970) *Poetas Pré-românticos Portugueses*, Coimbra, Atlântida.
- (1977) *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes.

COHEN, RALPH (ED.)

- (1989) *The Future of Literary Theory*, New York and London, Routledge.

COLE, STEVE E.

(1995) «Evading Politics: The Poverty of Historicizing Romanticism», in: *Studies in Romanticism*, Vol. 34, Nº1, pp. 29-50.

COMPAGNON, ANTOINE

(1998) *Le Démon de la Théorie*, Paris, Seuil.

CONDE, IDALINA

(1994) «Obra e Valor: A Questão da Relevância», in: Melo, Alexandre (ed.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 163-189.

COSTIGAN, ARTHUR WILLIAM

(2007) *Retratos de Portugal. Sociedade e Costumes*, Tradução, Prefácio e Notas de Augusto Reis Machado, Caleidoscópio.

CROWLEY, JOHN E.

(2001) *The Invention of Comfort*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

CULLER, JONATHAN

(2000) «The literary in theory», in: Judith Butler, John Guillory, Kendall Thomas (eds.), *What's Left of Theory?*, New York and London, Routledge, pp. 273-292.

CUNHA, MANUEL FERREIRA DA CUNHA

(2002) *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.

CUNHA, JOSÉ ANASTÁCIO DA

(1966) *Notícias Literárias de Portugal – 1780*, Tradução, Prefácio e Notas de Joel Serrão, Lisboa, Seara Nova.

CUNHA, D. LUIZ DA

(1978) *Testamento Político*, Lisboa, Iniciativas Editoriais.

CUNHA, NORBERTO FERREIRA DA

(2001) *Elites e Académicas na Cultura Portuguesa de Setecentos*, Lisboa, IN-CM.

CUNHA, ZENOBIA C. M

(1992) *O Pré-romantismo Português*, Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

CURTIUS, ERNST ROBERT

(1989) *Literatura europea y Edad Media Latina*, vols. 2, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

DAMROSCH, LEO

(1994) «The Origins of Interdisciplinary Studies», in *Eighteenth-Century Studies*, N°28, pp.17-28.

(1997) «Surveying the Frontier of Culture: Pastoralism in Eighteenth-Century England», in: *Studies in Eighteenth-Century culture*, Vol. 26, pp.7-28.

DAMROSCH, LEO (ED.)

(1992) *The Profession of Eighteenth-Century Literature*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

DANTAS, JÚLIO

(1916) *O Amor em Portugal no Século XVIII*, Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão.

DARMON, JEAN-CHARLES; DELON, MICHEL (DIR.)

(2006) *Histoire de la France littéraire. Classicismes (XVII-XVIII siècle)*, Paris, P.U.F..

DARNTON, ROBERT

(1983) *Bohème littéraire et révolution: le monde des livres au XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard Le Seuil.

(1995) *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*, London/NY, W.W. Norton.

(1999) «Poetry and the Police in Eighteenth-Century Paris», in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 371, pp. 1-22.

DELON, MICHEL (ED.)

(1998) «La recherche aujourd'hui», *Dix-huitième Siècle*, n° 30, Numéro spécial, Paris, PUF.

(2005) *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard.

DE MAN, PAUL

(1984) *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.

(1989) *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70.

(1993) *Blindness & Insight*, London, Routledge.

(1999) *O Ponto de Vista da Cegueira*, Tradução de Miguel Tamen, Angelus Novus & Cotovia, Lisboa.

DERRIDA, JACQUES

(1967) *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

(1972) *La dissémination*, Paris, Les Éditions du Seuil.

(1974) *Glas*, Paris: Galilée.

(1992) «The Law of the Genre», in: Derek Attridge (ed.) *Jacques Derrida. Acts of Literature*, New York and London, Routledge, pp. 221-252.

DEWALD, J.

(1993) *Aristocratic Experience and the Origins of Modern Culture: France 1570-1715*, Berkeley, University of California Press.



- DIAS, JOSÉ SEBASTIÃO DA SILVA  
(1952) «*Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)*», Sep. da *Biblos*, Vol. XXVIII, Coimbra, Coimbra Editora.
- DICKIE, GEORGE  
(2003) *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, A. Machado Libros.
- DIDEROT, DENIS; D'ALEMBERT, JEAN LE ROND (ORGS.)  
(1751-1765) *L' Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société des Gens de lettres*, vols. 17, Paris, Briasson/Durand.  
[ed. ut. <http://quod.lib.umich.edu/d/did/> ]
- DIOGO, AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA  
(1996) «Sobre o Capital Cultural da Burguesia Portuguesa. Do Iluminismo ao Liberalismo», in: *Menos que Um. Uma História Literária por Intermitência*, Braga, APPACDM, pp. 5-24.
- DIOGO, AMÉRICO LINDEZA; SILVESTRE, OSVALDO MANUEL  
(1996) *Rumo ao Português Legítimo. Língua e Literatura (1750-1850)*, Braga, Angelus Novus.
- DOODY, MARGARET A.  
(1985) *The Daring Muse. Augustan Poetry Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DUPONT, FLORENCE  
(1998) *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, La Découverte.
- EAGLETON, TERRY  
(1994) *The Function of Criticism*, London, Verso.  
(2000) «Base and Superstructure Revisited», in: *New Literary History*, Vol. 31, pp. 231-240.
- ELIAS, NORBERT  
(1989) *O Processo Civilizacional*, Lisboa, Dom Quixote.  
(1993) *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Dom Quixote.  
(1995) *A Sociedade de Corte*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa.
- [A] ENCICLOPÉDIA: TEXTOS ESCOLHIDOS, tradução por Luiza Tito de Moraes, 1997, Lisboa: Estampa.
- FAIRER, DAVID  
(2002) *English Poetry of the Eighteenth Century*, London, Longman.

FALCON, FRANCISCO JOSÉ CALAZANS

(1993) *A Época Pombalina. Política Económica e Monarquia Ilustrada*, 2ª ed., São Paulo, Editora Ática.

FERREIRA, ANTONIO

(1957) *Poemas Lusitanos*, Vol. I, Prefácio e Notas de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa.

(1971) *Poemas Lusitanos*, Vol. II, Prefácio e Notas de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa.

FERRAZ, MARIA DE LURDES A.

(1999) «Portuguese Poetics in the Eighteenth Century», in: Tamen, Miguel e Buescu, Helena C. (eds.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York and London, Garland Publishing, pp. 79-92.

FLANDRIN, JEAN-LOUIS; MONTANARI, MASSIMO (DIR.)

(1998-2001) *História da Alimentação*, Tradução de Maria da Graça Pinhão e Catarina Gândara, vols. 2, Lisboa, Terramar.

FONSECA, PEDRO JOSÉ DA

(1765) *Elementos da Poética tirados de Aristoteles, de Horacio, e dos mais celebres Modernos*, Lisboa, Of. de Miguel Manescal da Costa.

FOUCAULT, MICHEL

(1991) *As Palavras e as Coisas*, Tradução de António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70.

(1994) *História da Sexualidade*, vols. 3, Lisboa, Relógio d'Água.

(1995) *O que é um Autor?*, Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais, Lisboa, Vega.

(1997) *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio d'Água.

FRANÇA, JOSÉ AUGUSTO

(1977) *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Livraria Bertrand.

(1984) «Burguesia pombalina, nobreza mariana, fidalguia liberal», in: *Pombal Revisitado*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. I, pp. 19-33.

FREIRE, FRANCISCO JOSÉ

(1751) *Ilustração Critica a huma carta, que hum Filologo de Hespanha escreveo a outro de Lisboa a cerca de certos Elogios lapidares: tratase tambem em summa do livro intitulado "Verdadeiro Methodo de Estudar" [...]*, Lisboa, Na Officina de Miguel Rodrigues.

(1759) *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico [...]*, segunda edição, vols. 2, Of. Patriarcal de Fr. Luiz Ameno.

FROW, JOHN

(1995) *Cultural Studies & Cultural Value*, Oxford, Oxford University Press.

FUMAROLI, MARC

(1994) *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard.

(2002) *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz (or. 1980).

GARRETT, ALMEIDA

(1904) *Obras Completas*, vols. 2, Edição de Teófilo Braga, Lisboa, Empresa da História de Portugal.

GARRIGOU, ALAIN; LACROIX, BERNARD

(2001) *Norbert Elias. A Política e a História*, São Paulo, Editora Perspectiva.

GEERTZ, CLIFFORD

(1989) *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara.

(1993) *Local Knowledge*, London, Fontana Press.

Ginzburg, Carlo

(1989) *A Micro-história e outros Ensaio*s, Lisboa, Difel.

GODZICH, WLAD

(1994) *The Culture of Literacy*, London: Harvard University Press.

GONÇALVES, ADELTO

(2003) *Bocage. O Perfil Perdido*, Lisboa, Caminho.

(2007) «A casa onde nasceu Bocage e outras verdades que não pegam», in: Boralho, 2007: 75-85.

GOODMAN, DENA

(1992) «Public Sphere and Private Life: Towards a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime», in: *History and Theory*, Nº 31, pp. 1-20.

GORANI, GIUSEPPE

(1981) *Portugal. A Corte e o País nos Anos de 1765-1767*, Lisboa, Círculo de Leitores.

GOULEMOT, JEAN M.

(1994) *Ces livres que on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve.

GRACIÁN, BALTASAR

(1960) *Obras completas*, Edição de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar.

GRASSKAMP, WALTER

(1998) «Ist die Moderne eine Epoche?», in: *Merkur*, Nº 594-595, pp. 757-765.

GREENBLATT, STEPHAN

(1999) «The touch of the real», in: Sherry B. Ortner (ed.), *The Fate of Culture. Geertz and Beyond*, Berkeley, University of California Press, pp.14-29.

GRIBAUDI, MAURIZIO

(1998) «Escala, pertinência, configuração», in: Revel, Jacques (org.), *Jogos de Escalas: a experiência da micro-história*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, pp. 121-149.

GROSSBERG, LAWRENCE; NELSON, CARRY; TREICHLER, PAULA (EDS.)

(1992) *Cultural Studies*, London/New York, Routledge.

GUILLORY, JOHN

(1993) *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

GUMBRECHT, HANS ULRICH; PFEIFFER, LUDWIG K. (EDS.)

(1994) *Materialities of Communication*, Stanford, CA - Stanford University Press.

GUMBRECHT, HANS ULRICH

(1998) *Corpo e Forma*, Organização de João Cezar de Castro Rocha, Rio de Janeiro, UERJ.

(1998a) *Modernização dos Sentidos*, Tradução de Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Editora 34.

GUTWIRTH, MADELYN

(1993) «Françaises, encore un effort...», in: Hollier, 1993, pp. 529-537.

HABERMAS, JÜRGEN

(1984) *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.

HAMMOND, BREAN S.

(1997) *Professional Imaginative Writing in England. 1670-1740*, Oxford, Clarendon Press.

HARTMANN, PIERRE

(1997) *Du Sublime (de Boileau à Schiller): suivi de la traduction de 'Über das Erhabene' de Friedrich Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

HAZARD, PAUL

(1948) *Crise de Consciência Européia (1680-1715)*, Lisboa, Edições Cosmos.

HEGEL, G. W. F.

(1993) *Estética*, Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editores.

HESPANHA, ANTÓNIO MANUEL (COORD.)

(1993) *História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)*, , Vol. IV, Lisboa, Círculo de Leitores.

HÖFNER, ECKHARD

(2006) «Anthropologie und Epistemologie der Erotik im XVIII. Jahrhundert: Zur 'Poesia erótica' des Manuel Maria Barbosa du Bocage», in: Neumann, 2006: 79-135.

HOLLIER, DENIS

(1993) *De la littérature française*, Paris, Bordas.

HORÁCIO

(1758) *Arte poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida e illustrada em portuguez por Candido Lusitano*, Lisboa, Na Of. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

(1984) *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito.

HOWARD, MICHAEL

(2000) *The Invention of Peace. Reflections on War and International Order*, London, Profile Books.

HUNT, L. (ED.)

(1989) *The New Cultural History*, Berkeley, Berkeley University Press.

HUNTER, J. PAUL

(1990) *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth Century Fiction*, New York/London, W. Norton & Company.

JACOBS, HELMUT C.

(2001) *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana.

JANEIRA, ANA LUÍSA

(1990) «Modalizações do Saber no Séc. XVIII. Distribuições epistémicas nos espaços académicos Portugueses antes da fundação da Academia Real de Ciências (1799)», in: *Anastácio da Cunha. O Matemático e o Poeta*, Lisboa, IN-CM, pp. 213-238.

*JORNAL ENCICLOPÉDICO dedicado à Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral, com a notícia dos novos descobrimentos em todas as Ciências e Artes, 1779; 1788-1793; 1806*, Lisboa: na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo.

KANT, IMMANUEL

(1995) *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*, Tradução de Artur Mourão, Lisboa, Edições 70.

KENDRICK, WALTER

(1987) *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, NY, Penguin.

KITTLER, FRIEDRICH

(1990) *Discourse Networks, 1800/1900*, Stanford, CA - Stanford University Press.

(1992) «There is no Software», in: *Stanford Literature Review*, Vol. 9, N°1, pp. 81-90.

KNAPP, STEVEN

(1993) *Literary Interest. The Limits of Anti-formalism*, Cambridge MA, Harvard University Press.

KONERSMANN, RALF

(2001) *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig, Reclam.

KOSELLECK, REINHARDT

(1993) *Futuro passado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.

(1999) *Crítica e Crise. Uma Contribuição à Patogênese do Mundo Burguês*, Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco, Rio de Janeiro, EdUERJ/Contraponto.

(2002) *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, Stanford, Stanford University Press.

(2006) *Begriffsgeschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

KRAFT, ELIZABETH

(1993) «Public Nurturance and Private Civility: The Transposition of values in Eighteenth-Century Fiction», in: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 22, 1993, pp. 181-193.

KRAUS, WERNER

(1963) «L'étude des écrivains obscures du siècle des Lumières», in *Studies on Voltaire...*, Vol. 26, pp. 1019-1024.

LACAPRA, DOMINICK

(1985) *History & Criticism*, Ithaca/London, Cornell University Press.

LAUSBERG, HEINRICH

(1993) *Elementos de Retórica Literária*, Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LENTRICCHIA, FRANK; DUBOIS, ANDREW

(2003) *Close Reading. The Reader*. Durham, Duke University Press.

LEVI, GIOVANNI

(1993) «Sobre microhistoria», in: Burke, Peter (ed.) *Formas de Hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 119-143.

LIPKING, LAWRENCE

(1992) «Inventing the Eighteenth Century: A Long View», in: Damrosch, 1992, pp. 7-25.

LONSDALE, ROGER (ED.)

(1987) *The New Oxford Book of Eighteenth-century Verse*, Oxford, Oxford University Press.

LOPES, ÓSCAR; SARAIVA, ANTÓNIO JOSÉ

(s/d) *História da Literatura Portuguesa*, 16ª ed., Porto, Porto Editora.

LOUSADA, MARIA ALEXANDRE

(1995) *Espaços de Sociabilidade em Lisboa. Finais do Século XVIII a 1834*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

LOWE, DONALD M.

(1982) *History of Bourgeois Perception*, Chicago, The University of Chicago Press.

LUHMANN, NIKLAS

(1986) «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», in: Hans Ulrich Gumbrecht e Ludwig Pfeiffer (eds.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main, pp. 620-672.

(1987) *Soziale Systeme. Grundriß einer Allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

(1994) «How Can the Mind Participate in Communication», in: Gumbrecht/Pfeiffer (eds.), 1994, pp. 371-387.

(2000) *Art as a Social System*, Stanford, CA - Stanford University Press.

(2006) *Einführung in die Systemtheorie*, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme Verlag.

LUZÁN, IGNACIO DE

(1956) *La poetica o reglas de la poesia*, con un estudio por Luigi de Filippo, 2 tms., Barcelona, Selecciones Bibliófilas.

MACEDO, JORGE BORGES DE

(s/d) *Estrangeirados - Um Conceito a Rever*, Lisboa, Ed. do Templo. [or. 1974 in: *Bracara Augusta*, Vol. XXVII – Fasc. 65-66, pp. 1-30].

(1982) *A Situação Económica no Tempo de Pombal*, 2ª ed. Lisboa, Moraes.

(1982a) *Problemas de História da Indústria Portuguesa no Século XVIII*, Lisboa, Editorial Querco.

MACEDO, JOSÉ AGOSTINHO DE

(1811) *Motim Literario em forma de soliloquios*, vols. 4 , Lisboa, Impressão Regia.

MACHADO, FERNANDO AUGUSTO

(2000) *Rousseau em Portugal. Da Clandestinidade Setecentista à Legalidade Vintista*, Porto, Campo das Letras.

MACHEREY, PIERRE; BALIBAR, ETIENNE

(1978) «Literature as an Ideological Form: some Marxist Propositions», in: *Oxford Literary Review*, Vol. 3, N° 1, pp.4-12.

MADUREIRA, NUNO LUÍS

(1990) *Lisboa. Luxo e Distinção (1750-1830)*, Lisboa.

(1992) *Cidade: Espaço e Quotidiano. Lisboa 1740-1839*, Lisboa, Livros Horizonte.

(1997) *Mercado e privilégios. A Indústria Portuguesa entre 1750 e 1834*, Lisboa, Editorial Estampa.

MAFFRE, CLAUDE

(1992) «L'édition au Portugal de 1750 à 1810», in: *Quadrant*, Nº 9, pp. 69-84.

(1994) *L'Oeuvre satirique de Nicolau Tolentino*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

(2006) «A cortesia cortesã no século XVIII: o exemplo das dedicatórias», in: *Actas do Colóquio Interdisciplinar Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributos para uma História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta [ed.ut.: <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/etidal/M004.pdf> , 5 de Janeiro de 2008].

(2008) «Les Portugais lisent l'Europe (panorama des traductions au Portugal au XVIIIème siècle)» [ed. ut. : <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/etidal/M002.pdf>, 12 de Fevereiro de 2008].

MALLINSON, JONATHAN (ED.)

(2005) *The Eighteenth Century Now. Boundaries and Perspectives*, Oxford, Voltaire Foundation.

MARQUILHAS, RITA

(2000) *A Faculdade das Letras. Leitura e Escrita em Portugal no Séc. XVII*, Lisboa, IN-CM.

MARSHALL, DAVID

(2005) *The Frame of Art. Fictions of the Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

MARTINS, ANTÓNIO COIMBRA

(1971) «Outro Aretino fui», in: *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle série, t. 32, pp. 29-40.

MARNOTO, RITA

(1995) *A 'Arcádia' de Sannazarro e o Bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras.

MARTINS, JOSÉ CÂNDIDO

(1999) *Para uma Leitura da Poesia de Bocage*, Lisboa, Editorial Presença.

(2000) *Para uma Leitura da Poesia Neoclássica e Pré-romântica*, Lisboa, Editorial Presença.

MARTINS, MARIA TERESA ESTEVES PAYAN

(2001) *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.



MATIAS, ELZE MARIA HENRY VONK

(1988) *As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Diss. de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MAYER, ARNO J.

(1981) *The Persistence of the Old Regime*, New York, Pantheon Books.

MAZA, SARAH

(2003) *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary*, Cambridge/Massachusetts, Harvard UP.

MCKEON, MICHAEL

(1988) *The Origins of the English Novel (1600-1740)*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

(1994) "The Origins of Interdisciplinary Studies", in *Eighteenth-Century Studies*, Nº28.

(2005) *The Secret History of Domesticity. Public, Private, and the Divisions of Knowledge*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.

MELO, FRANCISCO PINA E

(1756) *Triunfo da Religião. Poema Épico-Polémico*, Coimbra.

(2005) *Arte Poética*, Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Estudo Introdutório, Edição e Notas por António Manuel Esteves Joaquim, Lisboa, IN-CM [or. 1765]

*MEMORIAS de Litteratura Portugueza*, Academia Real das Sciencias de Lisboa, Na Officina da mesma Academia, 8 vols., 1792-1814.

MENANT, SYLVAIN

(1981) *La chute d' Icare. La crise de la poésie française 1700-1750*. Genève-Paris, Librairie Droz.

MENELL, STEPHEN

(1985) *All Manners of Food*, Oxford, Blackwell, 1985.

MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME

(1969) *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.

(1975) *A Estética de Levi-Strauss*, Rio de Janeiro, Editora Universidade de Brasília.

MESQUITA, JOSÉ CAETANO

(1760) *Oração sobre a restauração dos estudos das Bellas Letras em Portugal Que no dia 30 de Setembro de M.DCC.LIX. Na presença do muito alto, e muito poderoso Rey Fidelissimo D. José o I. Nosso Senhor disse, traduzida da lingua Latina em vulgar*, Lisboa, Na Of. Antonio Rodrigues Galhardo.

MILLER, J. HILLIS

(1989) «The Function of Literary Theory at the Present Time», in: Cohen, 1989, pp. 102-111.

MIRANDA, JORGE BRAGANÇA DE; CRUZ, MARIA TERESA (EDS.)

(2002) *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos.

MONCADA, L. CABRAL DE

(1941) *Um Iluminista Português no século XVIII: Luís António Verney*, Coimbra.

MOISÉS, MASSAUD

(2000) *As Estéticas Literárias em Portugal. Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Caminho.

MONTANARI, MASSIMO

(2004) *Il cibo come cultura*, Roma, Editori Laterza.

MONTEIRO, NUNO GONÇALO

(1989) *Do Antigo Regime ao Liberalismo. Perspectivas de Síntese (1750-1850)*, Lisboa, Vega.

(1994) «A sensibilidade aristocrática», in: *Actas do Encontro Dos Alvores do Barroco à Agonia do Rococó*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, Junho.

(1997) «Um olhar cosmopolita sobre o crepúsculo do Portugal barroco», in: *Actas do Encontro Dos Alvores do Barroco à Agonia do Rococó*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, Junho.

(1998) *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*, Lisboa, IN-CM.

(2000) *Meu Pai e meu Senhor muito do meu coração. Correspondência do Conde de Assumar para seu Pai, o Marquês de Alorna*, Lisboa.

(2003) *Elites e Poder. Entre o Antigo Regime e o Liberalismo*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

MONTEIRO, OFÉLIA PAIVA

(1963) «No Alvorecer do “Iluminismo” em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da Ericeira», Sep. da *Revista de História Literária de Portugal*, Vol. I, 1962, Coimbra, pp. 191-233.

(1971) *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, vols. 2, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

(1974) *D. Frei Alexandre da Sagrada Família. A sua Espiritualidade e a sua Poética*, Coimbra.

(1995) «Abade de Jazente», in: *Biblos*, vol. I, Lisboa, Verbo, pp. 2-3.

(1997) «Filinto Elísio», in: *Biblos*, vol. II, Lisboa, Verbo, pp. 250-254.

(2007) «Bocage e Filinto: Confluências e Dissonâncias», in: Borralho, 2007, pp. 119-131.

MORATÍN, N. F.

(1977) *Arte de las putas*, Edición a cargo de Manuel Fernández Nieto, Madrid, Ediciones Siro.

MOREIRA, ZENÓBIA COLLARES

(2000) *O Lirismo Pré-Romântico da Viscondessa de Balsemão*, Lisboa, Colibri.

MORIER, HENRI

(1998) *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5ª ed., Paris, P.U.F.

MUNCK, THOMAS

(2000) *The Enlightenment. A Comparative Social History (1721-1794)*, London, Oxford University Press.

MURATORI, LODOVICO ANTONIO

(1766) *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, vols. 2, Venezia, Presso Guglielmo Zerletti [or. 1708].

(1971-72) *Della perfetta poesia italiana*, Ed. Ada Ruschioni, vols. 2, Milano, Marzorati Editore [or. 1706].

NEUMANN, MARTIN (HERSG.)

(2006) *Zwischen allen Stühlen. Manuel Maria de Barbosa du Bocage. Akten des Kolloquiums zum 200. Todesjahr des Dichters. Hamburg, 20-22 Juni 2005*, Bonn, Romanischer Verlag.

NIES, FRITZ

(1978) *Genres mineurs*, Wilhelm Fink Verlag, München.

NUSSBAUM, FELICITY; BROWN, LAURA (EDS.)

(1987) *The New Eighteenth Century*, London, Methuen.

NYS, FLORENCE JACQUELINE

(2005) *As Fontes Francesas das "Cartas de Olinda e Alzira" de Bocage*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.

OLIVEIRA, CUSTÓDIO JOSÉ DE

(1984) *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*, Introdução e Atualização por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM.

OLIVEIRA, FRANCISCO XAVIER DE (CAVALEIRO DE OLIVEIRA)

(1922) *Recreação Periódica*, Prefácio e Tradução de Aquilino Ribeiro, vols. 2, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional. [or. 1751].

ORTNER, SHERRY B. (ED.)

(1999) *The Fate of Culture. Geertz and Beyond*, Berkeley, University of California Press.

PALMA-FERREIRA, JOÃO

(1982) *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

PATTERSON, ANNABEL

(1987) *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

PÉCORA, ALCIR

(2001) *Máquina de Géneros*, São Paulo, EDUSP.

PEREIRA, MARIA HELENA DA ROCHA

(1988) *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, IN-CM.

(2003) *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*, Porto, Edições ASA.

PEREIRA, MIGUEL BAPTISTA

(1990) *Modernidade e Secularização*, Coimbra, Livraria Almedina.

PEREIRA, JOSÉ ESTEVES

(1983) *O Pensamento Político em Portugal no Século XVIII. António Ribeiro dos Santos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(2003) «Alcipe e a ideia de natureza no século XVIII», in: Castro et. al. (coord.), 2003: 373-382.

PEREIRA, PEDRO ANTÓNIO

(1783) *Novo entremez o outeiro ou os poetas afinados*, Lisboa, Na Of. de Domingos Gonçalves.

PIMENTA, ALBERTO

(1967) «O “Barco da Carreira dos Tolos” de José Daniel Rodrigues da Costa. Uma obra “crítica, moral e divertida” dos começos do Séc. XIX», in: *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, N<sup>o</sup>7, Münster/Westfalen, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, pp. 126-144.

PIMENTA, ALBERTO (ED.)

(1982) *Musa Anti-Pombalina*, Selecção e Apresentação de Alberto Pimenta, Lisboa, A Regra do Jogo.

PIMENTEL, ALBERTO

(1885) *A Musa das Revoluções. Memória sobre a Poesia Popular Portuguesa nos Acontecimentos Políticos*, Lisboa, Viúva Bertrand & C<sup>a</sup>.

(1922) *Poemas Herói-Comicos Portugueses (Verbêtes e Apostilas)*, Porto, Renascença Portuguesa.

PIÑAL, FRANCISCO AGUILAR (ED.)

(1996) *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Trotta.

PIRES, MARIA LUCÍLIA GONÇALVES (ED.)

(1991) *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, de Luís António Verney, Lisboa, Presença.

PLAGNOL, MARIE-EMMANUELLE

(1998) «Le cas des mineurs», *Dix-Huitième Siècle*, N<sup>o</sup> 30, pp.87-102.

- POCOCK, J. G. A.  
(1995) *Virtue, Commerce, and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PONTES, MARIA DO ROSÁRIO  
(2002) «Os Prenúncios de Novos Tempos», in: *História da Literatura Portuguesa. Da Época Barroca ao Pré-romantismo*, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 319-504.
- PORTELA, MANUEL  
(2003) *O Comércio da Literatura. Mercado & Representação*, Lisboa, Antígona.
- PRINCE, MICHAEL B.  
(2003) «Mauvais Genres», in: *New Literary History*, Vol. 34, pp. 452-479.
- RAMOS, LUÍS A. DE OLIVEIRA  
(1988) «Sob o signo das «Luzes»», Lisboa, IN-CM.
- RAY, WILLIAM  
(1998) «Rethinking Reading: The Novel and Cultural Stratification», in: *Eighteenth-Century Fiction*, Vol. 10, Nº 2, pp. 151-170.
- REIS, CARLOS; PIRES, MARIA DA NATIVIDADE  
(1993) *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*, vol. V, Lisboa, Verbo.
- RESENDE, MARQUÊS DE  
(1868) *Pintura de um Outeiro Nocturno e um Sarau Musical às Portas de Lisboa no Fim do Século Passado*, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências.
- ROCHE, DANIEL  
(1998) *História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas Sociedades Tradicionais (Séculos XVII-XIX)*, Lisboa, Teorema.
- ROWE, JOHN CARLOS (ED.)  
(1998) *“Culture” and the Problem of the Disciplines*, New York, Columbia University Press.
- RUH, ULRICH  
(1980) *Säkularisierung als Interpretationskategorie. Zur Bedeutung des Christlichen Erbes in der Modernen Geistesgeschichte*, Herder, Freiburg.
- SAID, EDWARD  
(1991) *The World, the Text and the Critic*, London, Vintage.
- SANCHES, ANTÓNIO NUNES RIBEIRO  
(1922) *Cartas Sobre a Educação da Mocidade*, Edição e Prefácio de Maximiano de Lemos, Coimbra, Imprensa da Universidade. [or. 1760].  
(1959-1966) *Obras*, vols. 2, Coimbra, Universidade de Coimbra.

- (1980) *Dificuldades que tem um Reino Velho para emendar-se e outros textos*, Selecção, Apresentação e Notas de Victor de Sá, Lisboa, Livros Horizonte.
- SÁNCHEZ-BLANCO, FRANCISCO  
(1991) *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.  
(1999) *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus.
- SANTOS, J. J. CARVALHÃO  
(1991) *Literatura e Política. Pombalismo e Antipombalismo*, Coimbra, Minerva.
- SANTOS, MARIANA A. MACHADO  
(1947) «Verney e o 'Bom Gosto'», in: *Seara Nova*, Nº 1016-1017, Lisboa, pp. 42-46
- SANTOS, ZULMIRA C.  
(2002) *Literatura e Espiritualidade na Obra de Teodoro de Almeida (1722-1804)*, Diss. de Doutoramento, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J.  
(1989) *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18 Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- SEBOLD, RUSSEL P.  
(2003) *Lírica y Poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra.
- SÉRGIO, ANTÓNIO  
(1977-1981) *Obras Completas. Ensaios*, vols. II, III e V, Lisboa, Sá da Costa.
- SERNA, JORGE ANTÓNIO RUEDAS DE LA  
(1995) *Arcádia. Tradição e Mudança*, São Paulo, Edusp.
- SETH, CATRIONA ET. AL. (EDS.)  
(2000) *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard.
- Sgard, Jean ; Catherine Volpilhac-Augier (eds.)  
(1999) *La notion d'oeuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation.
- SILVA, ANA CRISTINA NOGUEIRA DA; HESPANHA, ANTÓNIO MANUEL  
(1993) «A Identidade Portuguesa», in: *Hespanha*, 1993, pp. 18-37.
- SILVA, INNOCÊNCIO FRANCISCO DA ET. AL.  
(1972-2002) *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vols. 23, Lisboa, Imprensa Nacional.
- SILVA, LUÍS AUGUSTO REBELO DA  
(1909) *Arcádia portuguesa*, 3 vols, Lisboa, Empreza da História de Portugal.

SMITH, JAY M.

(2005) *Nobility Reimagined. The Patriotic Nation in Eighteenth-Century France*, Ithaca/London, Cornell University Press.

SOARES, ANTÓNIO

(1766) *Discurso sobre o Bom e Verdadeiro Gosto na Filosofia*, Lisboa, Of. de Miguel Rodrigues.

STANTON, DOMNA C.

(1993) «Controverses religieuses», in: Hollier, 1993, pp. 345-351.

STEINTRAGER, JAMES A.

(1999) «"Are You there yet?": libertinage and the semantics of the orgasm», in *Differences*, 1999, N° 11, vol. 2, pp. 23-51.

STIERLE, KARLHEINZ

(2002) «Que significa a recepção dos textos ficcionais», in: Luiz Costa Lima (ed.), *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*, São Paulo, Editora Paz e Terra, pp. 119-172.

TAMEN, MIGUEL

(1998) «Phenomenology of the Ghost: Revision in Literary History», in: *New Literary History*, Vol. 29, N°2, pp. 295-304.

(2000) *The Matter of the Facts. On Invention and Interpretation*, Stanford California, Stanford University Press.

TAYLOR, CHARLES

(1989) «Inwardness and the Culture of Modernity», in: Axel Honneth et. al. (eds.) *Zwischenbetrachtungen im Prozess der Aufklärung*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 601-625.

(1997) *As Fontes do Self. A Construção da Identidade Moderna*, São Paulo, Edições Loyola.

TEIXEIRA, IVAN

(1999) *Mecenato Pombalino e Poesia Neo-Clássica*, São Paulo, Edusp.

TINHORÃO, JOSÉ RAMOS

(2004) *Domingos Caldas Barbosa. O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800)*, Lisboa, Caminho.

TOCQUEVILLE, ALEXIS DE

(1989) *O Antigo Regime e a Revolução*, Lisboa, Editorial Fragmentos.

TOPA, FRANCISCO JOSÉ DE JESUS

(1998a) *Quatro Poetas Brasileiros do Período Colonial – Estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga*, Porto, Edição do Autor.

(2000) *A Musa Trovadora – Dispersos e Inéditos de D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz*, Porto Edição do Autor.

(2000a) *Poesia Inédita Reunida do Diplomata Setecentista D. Vicente de Sousa Coutinho*, Porto, Edição do Autor.

(2001a) *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Manuel Inácio de Sousa*, Porto, Edição do Autor.

TOSCANO, MARIA MARGARIDA

(1994) *Racionalidade Comunicativa. Espaço Público e Antecedentes da Emergência de uma Esfera Pública Literária em Portugal*, Diss. de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

TURNER, BRYAN S.

(1989) *Status*, Lisboa, Editorial Estampa.

TURNER, VICTOR

(1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.

(1995) *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*, Berlin/New York, de Gruyter [or. 1969].

VAN GENNEP, ARNOLD

(1960) *The Rites of Passage*, London, Routledge and Kegan Paul, [or. 1908].

VAN PEER, WILLIE

(1998) «Truth Matters: A Critical Exercise in Revisionism», in: *New Literary History*, Vol. 29, Nº2, pp. 329-346.

VAZQUEZ, RAQUEL BELLO

(2005) *Mulher, nobre ilustrada, dramaturga. 'Osmia' de Teresa de Mello Breyner no sistema literário português (1788-1795)*, Santiago de Compostela, Laiovento.

VERNEY, LUÍS ANTÓNIO

(1949-1952) *Verdadeiro Método de Estudar*, Ed. de António Salgado Júnior, vols. 5, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

(1991) *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Política*, Intr. e Notas de Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Editorial Presença.

VIALA, ALAIN

(1985) *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit.

VIALLANEIX, PAUL (ED.)

(1975) *Le préromantisme : hypothèque ou hypothèse?*, Paris, Klincksieck.

VILA, ANNE C.

(1998) *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.



VIRGILIO

(1993) *Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, Trad. de Agostinho da Silva, Lisboa, Círculo de Leitores.

VOVELLE, MICHEL (DIR.)

(1997) *O Homem do Iluminismo*, Lisboa, Editorial Presença.

WAQUET, FRANÇOISE

(1996) «L'Académie de L'Arcadia: de l'*otium literatum* à la réforme des lettres dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle», in: *Le loisir lettré à L'âge classique*, (ed.) Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève, Droz, pp. 287-306

WHITE, HAYDEN

(2003) «Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres», in: *New Literary History*, Vol. 34, pp. 594-615.

WILLIAMS, LINDA

(1989) *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, California, University of California Press.

WILLIAMS, RAYMOND

(1961) *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin.

(1977) «Dominant, Residual, and Emergent», in: *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford UP, pp. 121-127.

(1988) *Keywords*, London, Fontana Press.

(1994) *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London and New York, Verso.

(1995) *The Sociology of Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.

(1997) «Culture is Ordinary» in: *Studies in Culture: An Introductory Reader*, ed. Ann Gray and Jim McGuigan. London, Edward Arnold, pp. 5-14.[or. 1958].

WIRSZUBSKI, CHAIM H.

(1954) «Cicero's *Com Dignitate Otium*: A Reconsideration» in: *The Journal of Roman Studies*, Vol. 44, pp. 1-13.

ZAVALA, IRIS M.

(1978) *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Editorial Ariel.

(1987) *Lectura y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi.

ŽIŽEK, SLAVOJ

(1994) *Mapping Ideology*, London/New York, Verso.