

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Marta Isabel Ricardo Marecos Duarte

**VOZES CONSOANTES, VOZES DISSONANTES.
PINA E MELO E A CULTURA LITERÁRIA DO
SÉCULO XVIII**

SUJEITO AUTORAL, POLÉMICA E POÉTICAS

VOLUME 1

**Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa,
orientada pelos Professores Doutores Paulo Jorge da Silva Pereira
e José Eduardo Franco e apresentada ao Departamento de
Línguas, Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

Dezembro de 2020

Marta Isabel Ricardo Marecos Duarte

VOZES CONSOANTES, VOZES DISSONANTES.

Pina e Melo e a Cultura Literária do século XVIII:
sujeito autoral, polémica e poéticas

VOLUME 1

**Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, orientada
pelos Professores Doutores Paulo Jorge da Silva Pereira e José
Eduardo Franco e apresentada ao Departamento de Línguas,
Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

Bolsa Individual de Doutoramento: FCT
SFRH/BD/101304/2014

Dezembro de 2020

*Portanto, sem se apegar aos frutos das
atividades, deve-se agir por uma questão de
dever, pois, trabalhando sem apego
alcança-se o Supremo*

*Bhagavad Gītā como ele é,
(online Vedabase, Bg. 3.19)*

Trad. e coment. por Sua Divina Graça A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, *Ācārya*-
fundador da
Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer à Universidade de Coimbra, que se revelou, desde o início deste projeto, uma instituição que prima pela hospitalidade, capacidade de adaptação e de resolução de contratempos. Desde o primeiro acolhimento, pelo Professor Doutor Paulo Silva Pereira, supervisor do meu projeto, até aos funcionários que, à distância, acompanharam o processo final de submissão deste trabalho, é notável o serviço atencioso e personalizado de que todos dão mostras. Desde funcionários diversos a docentes, a Universidade é sem dúvida um caso muito singular de “amor à camisola”.

Agradeço, em segundo lugar, a um conjunto de ilustres representantes da Academia, que, direta ou indiretamente, inspiraram, apoiaram ou colaboraram na realização desta dissertação: José Cardoso Bernardes, Marta Teixeira Anacleto, Carlos Reis, Maria Helena Santana, Ivo Castro, José Carlos Lopes de Miranda, Pedro Ruiz Pérez e Ignacio Arellano. Não menos ilustres, os dois orientadores do projeto, o Professor Doutor José Eduardo Franco e o Professor Doutor Paulo Silva Pereira. Ao primeiro agradeço especialmente a inspiração para o início desta caminhada, pelo desafio que me lançou de estudar a reação anti-barroca em Portugal, e todo o apoio que tem dado ao sustento e prossecução do meu trabalho. Ao Doutor Paulo Pereira, tenho a agradecer as pistas decisivas que me forneceu, no momento de estruturação do projeto, abrindo-me possibilidades de pesquisa que se revelaram muito profícuas. Ao Professor Paulo Pereira estou também grata pelas chamadas de atenção quanto a aspetos de “decoro” (formal e estético, e de atenção e respeito por um legado que transcende a minha pequenez enquanto investigadora) para os quais, por vezes, demasiado imersa no conteúdo do trabalho, entre outras limitações que sempre se nos apresentam, nem sempre estou imediatamente desperta. Uma palavra muito especial de agradecimento dirijo também aos Doutores Luísa Malato, Pedro Serra e Isabel Almeida, pelas preciosas indicações que apontaram, no sentido de aperfeiçoar este trabalho.

Quero mencionar um grupo de colegas de trabalho, alguns superiores, que se associaram a este percurso. Graças a alguns deles, tornou-se-me concreto o ofício da investigação e a perambulação pelos arquivos. Outros, refiro pela amizade e simples presença, de maior ou menor proximidade: Alice Gago, Joana Balsa de Pinho, Aida Sampaio Lemos, Ricardo Ventura, Ricardo Ledesma Alonso, Pedro Albuquerque, Porfírio Pinto, Ana Rocha (Salomé), Rui Sousa, Sofia Santos, Patrícia Monteiro, Susana Alves, Paula Carreira, Cristiana Lucas, João Cambado, José Bernardino, Madalena Costa Lima, Leonor Garcia, Carlos Serra, Mariana Gomes da Costa, Patrícia Pereira, Luís Pinheiro, João Loureiro, Florentino Franco.

Menciono igualmente as colegas do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa (2015-2019), Maísa, Bianca e Danuza.

E também expresso a minha gratidão para com um grupo de amigos queridos que me apoiou e acompanhou em diferentes episódios desta empresa: Tânia e Rui Azevedo, Beatriz Miranda e Manuel Costa, Irmã Goreti, Ana Novais. Outros que me dita o coração que mencione apenas pelo primeiro nome: Carlos, Idalina, Nadi e Rui, Sara, Helena e Carlos, Inês e António, Vanessa, Paulinho, Cátia e Paulo, Susana e Paul, Maria João. Voltando a Coimbra, ao Mondego e às suas saudades, a maravilhosa e entusiástica vizinhança: D. Olga, Sr. Zé, Marisa e Pedro, Constança, Sr. Pedro!

Por fim, a quem não poderia deixar de agradecer: pai, mãe, avó, Rita e Jonatan, Bea, primos e tios. Aos meus pais, em particular, António e Alcina, agradeço a confiança em mim, e liberto-vos finalmente desta espera...E a ti, também, Nuki, gerada e nutrida em simultâneo com este trabalho!

Termino por agradecer a Deus, na Pessoa Suprema, Krishna, aos seus devotos e ao meu mestre espiritual, por me mostrarem o propósito verdadeiro da existência. *Hare Kṛṣṇa*.

RESUMO

Com o objetivo de revisitar o séc. XVIII no âmbito da historiografia literária através da obra de Francisco de Pina e Melo, este estudo entronca em dois marcos de análise a que se associam duas facetas distintas do autor: o poeta e o teorizador da literatura. De um lado, propõe-se o estudo da sobrevivência do legado barroco na sua mais significativa obra de poesia (*As Rimas*, 1726); do outro, o estudo do campo da doutrinação estética, em que assume relevo o diálogo com os modernos comentadores europeus da Poética e, na sua esteira, os críticos e intelectuais portugueses de meados de Setecentos.

No intuito de questionar uma leitura sequencial da evolução das correntes estéticas, determinante na projeção de uma ideia de rutura no trânsito da cultura barroca para a da Ilustração (Mendes dos Remédios, Hernâni Cidade, Saraiva e Lopes, etc.), conferimos especial atenção à formação de paradigmas estéticos e de pensamento crítico no âmbito das academias literárias do séc. XVIII, assinalando o debate entre antigos e modernos espelhado na evolução das diferentes perspetivas que em certo momento se sobrepõem. Como tal, afigurou-se-nos relevante indagar acerca da associação do poeta montemorense com a *forma mentis* do *novator*.

Em que argumentos se funda a reação anti-barroca que configura uma inovação no campo literário de meados do séc. XVIII, e de que modo esta é recebida pelos conservadores da velha ordem barroca estabelecida? Como se configuram a poesia e pensamento estético de Pina e Melo no seio do confronto entre códigos fundados sobre noções de estilo divergentes e, simultaneamente, diferentes conceções da herança clássica. De que modo o poeta responde, teoricamente, ao “novo gosto” neoclássico, e como procura adaptar a “simplicidade francesa” e os modelos do arcadismo na sua prática poética? Qual é o resultado desse esforço conciliatório, que coloca no centro das querelas da Ilustração dois tipos de conceção estrutural do poema épico, um assente na alegorese e na *varietas* barroca, e outro fundado nos princípios aristotélicos de verosimilhança e unidade? Nas reações de Melo aos diferentes julgamentos dirigidos às suas obras, é possível delinear a formação de uma consciência autoral, paralela da caracterização que o poeta faz do seu próprio estilo literário, num contexto em que o receio de difamação pessoal surge especialmente em relevo e determina uma idealização tanto do poeta como do crítico. Analisaremos, neste domínio, também a emergência de diferentes tipos de crítica e de público.

O estudo do livro d’*As Rimas* I, II e III permite-nos, por sua vez, entender especificidades do código barroco de influência gongórica em Portugal. Veremos como o tenebrismo fúnebre e a melancolia “negra” na lírica de Melo, a par de outros elementos estruturais, evidenciam a

presença de um subjetivismo que surge associado à construção e projeção de uma imagem autoral marcada. À luz da poesia de Pina e Melo, pode dizer-se que a ênfase dada ao “estilo” e ao seu ornato, na lírica da 1.^a metade do séc. XVIII, se coaduna com a progressiva autonomização do campo literário na Europa moderna, traduzindo um trabalho que tem no horizonte uma singularização do autor, em busca de uma originalidade que lhe garanta um lugar de destaque no Parnaso.

A problemática do autor afigura-se, pois, configuradora de um estudo que se propõe analisar as interações entre sujeito e instituição literária no quadro da sedimentação do pensamento moderno na literatura e cultura portuguesas, colocando em foco o jogo de espelhos patente no diálogo entre Melo e os seus críticos.

ABSTRACT

This study’s objective is to revisit the eighteenth century’s Portuguese literary historiography through the work of Francisco de Pina e Melo by developing two frameworks of analysis that link two distinct aspects of the author: the poet and the literary theorist. From Francisco de Pina e Melo’s work as a poet, we pull his most significant contribution titled *As Rimas*, which was published in 1726 and survives as a prime example of Baroque literature. In exploring his work as a literary theorist, we will dig deep into the field of aesthetic indoctrination, as we review the dialogue of modern European poetics commentators and Portuguese critics which came in the wake of prominent mid-eighteenth century Portuguese intellectuals.

In order to discuss a sequential reading of the evolution of the eighteenth century’s aesthetic movements that promotes the idea of a break in the transition from Baroque culture to that of Enlightenment (Mendes dos Remédios, Hernâni Cidade, Saraiva e Lopes, among others), we will base our inquiry in the form of aesthetic and critical thought paradigms within the literary academies, marking the debate between the old and the new mirrored in the evolution of the different perspectives that for a time overlapped. As such, it seems relevant to inquire into the relation between Pina e Melo and the *novator*’s mindset.

It needs to be understood what the basis for the anti-baroque reaction is and in what terms it innovated the literary field of the mid-eighteenth century. Also, we need to consider how the anti-baroque reaction was received by the conservatives in the old established baroque order and how it shaped Melo’s poetry and aesthetic thought within the midst of confrontation

between codes based on divergent notions of style and different conceptions of the classical heritage. Moreover, we intend to explore how the poet theoretically responded to the “new” classical taste and how he sought to adapt French simplicity and neoclassicism in his poetry. As the poet tries to reconcile these different influences, he creates something different, that can be understood in the context of Enlightenment’s quarrels over the structural conception of epic fiction; one based on the concept of Baroque allegory and Baroque *varietas* concept and the other based on the Aristotelian principles of verisimilitude and unity. As a reader, we can begin to see Melo’s authorial consciousness in reaction to the different criticisms directed at his work, and alongside this reaction to criticism his own characterization of his literary style, which, given the context, appears fearful of personal defamation and places a focus on building an idealized portrait of the poet and the critic. In connection to this, we will also analyze the emergence of different types of critics and audiences in regards to his work.

The study of the book *As Rimas* I, II and III allows us to understand the nature of the Gongoric influence on the Baroque code in Portugal. We will see how funeral gloom and dark melancholy in Melo’s lyric poetry, along with other structural elements, are evidence of a subjectivism, which is connected with the building and projecting of a distinct authorial image. The emphasis given to ornate style and its grand embellishments in the Portuguese lyric poetry in the first half of the eighteenth century, which Melo was a well-known practitioner of, is consistent with the progressive autonomy of the literary field in modern Europe, preparing a path for future works which put the focus on the singularity of the author who was searching for an originality, what would guarantee him a prominent place in Parnassus.

The author’s problem gives shape to a study whose purpose is to examine the interactions between the subject and the literary establishment in the context of the sedimentation of modern thought in Portuguese literature and culture, while placing a special focus on the game of smoke and mirrors which characterized the dialogue between Melo and his critics.



Francisco de Pina e Melo (n. 1695), moço-fidalgo da Casa de Sua Majestade, descendente dos Pinas de Aragão. Gravura assinada por H. de Leth (1726), colada na folha de guarda do manuscrito d'As Rimas de Francisco de Pina de Mello (BNP, cód. 3568, 1726).

ABREVIATURAS

ANTT = Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AT = Arquivo de Tarouca

BA = Biblioteca da Ajuda

BGUC = Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BPE = Biblioteca Pública de Évora

BNP = Biblioteca Nacional de Portugal

BPMP = Biblioteca Pública Municipal do Porto

VME = Verdadeiro Método de Estudar

cód. = códice

fl(s). = fólho(s)

v.g. = verbi gratia

s.p. = sem página

s.l. = sem lugar

s.n. = sem nome

ÍNDICE GERAL

VOL. 1: VOZES CONSOANTES, VOZES DISSONANTES. PINA E MELO E A CULTURA LITERÁRIA DO SÉCULO XVIII: SUJEITO AUTORAL, POLÉMICA E POÉTICAS

INTRODUÇÃO	15
Pina e Melo: esboço de um percurso literário e definição de um <i>corpus</i>	23
Pina e Melo e a “idade de ferro” da literatura portuguesa: Estado da Arte.....	28

I - PARA UMA HISTÓRIA DA CULTURA LITERÁRIA DO SÉCULO XVIII

1. Uma “história”?.....	36
1.1. Depois do positivismo: do estruturalismo à “nova história literária”.....	36
2. Cultura Literária.....	42
2.1. Literatura e Cultura Literária.....	42
2.2. Cultura e Cultura Literária.....	44
2.3. Sistema Literário e Cultura Literária.....	47
2.4. Campo Literário e Cultura Literária.....	50
3. Para uma abordagem da cultura literária entre Barroco e Ilustração.....	52
3.1. Problemática do “sujeito autoral”.....	52
3.2. Periodização: o conceito de “baixo-barroco”.....	54
4. Barroco e Neoclassicismo: Retórica vs. Poética.....	57
4.1. Humanismo e classicismo(s).....	57
4.2. A controvérsia: clareza vs. obscuridade.....	60
4.3. Poéticas do sublime: o problema de uma leitura baseada em antíteses.....	67

II – PANORAMA DO CAMPO LITERÁRIO PORTUGUÊS ENTRE BARROCO E ILUSTRAÇÃO: O LUGAR DE FRANCISCO DE PINA E MELO

Academias literárias da 1.ª metade do séc. XVIII	75
1. Ícones e arquivos do Barroco.....	75
2. Poesia e Instituição: o exercício metaliterário na poesia e discursos académicos.....	80
2.1. Pina e Melo na Academia dos Ocultos: <i>Prática e Louvar a poesia</i>	83
O espírito novator	90
1. Pensamento e História.....	90
1.1. Pina e Melo, <i>novator</i> ?.....	94
2. Reforma do barroco em contexto “pré-ilustrado”: a <i>Nova arte de conceitos</i> e a sua herança.....	98
O debate em torno do “bom gosto” sobre o pano de fundo da <i>Querelle des anciens et des modernes</i>	104
1. Duas concepções da História: imitação dos Antigos e desconstrução da autoridade....	104
2. O “bom gosto” universal e o “gosto” (relativo) da agudeza.....	106

2.1. Pina e Melo e o gosto de “cada nação”: uma visão “simples” do classicismo francês e a inversão do paradoxo Antigos vs. Modernos.....	110
Da República Literária à República do Bom Gosto: homens de letras, modelos institucionais e correntes da crítica.....	119
1. Erudição vs. Juízo crítico: o novo papel do literato.....	120
2. Emergência da crítica literária no <i>Grand Siècle</i>	122
3. Prática da “crítica” no seio da censura.....	124
3.1. A Academia Real da História e a censura em contexto “pré-ilustrado”.....	125
4. Implementação do “sistema da crítica” na Arcádia de Lisboa.....	130
SÍNTESE REFLEXIVA: LEGADO, PURISMO E AUTORIDADE.....	134

III – POLÊMICA ENTRE POÉTICAS

O AUTOR, A OBRA E OS PRECEITOS NAS QUERELAS DA ILUSTRAÇÃO (1746-1766)

Francisco de Pina e Melo e a crítica neoclássica.....	139
1. Um mosaico de polémicas.....	139
2. “Contra um autor ha outro; e contra si mesmo nenhum quer ser”.....	146
2.1. O autor entre zoilos e aristarcos.....	146
2.2. No espelho do autor: imagens do crítico e receios do poeta.....	153
O debate em torno da preceituação da epopeia na querela do <i>Triumpho da Religião</i>...160	
1. A querela do <i>Triumpho da Religião</i>	161
1.1. A tradição da epopeia sob o olhar de Pina e Melo.....	161
1.2. O espectro da épica alegórica de Tasso entre as autoridades (antigas e modernas) do poema épico.....	165
1.3. Voltaire e a “exatidão” francesa.....	172
2. Um poema católico e original: teologia apologética e herói moral.....	179
3. Verdade e Ficção da Fábula.....	187
3.1. Imitação e Verosimilhança.....	190
3.1.1. Verdade e Verosimilhança na(s) fábula(s) do <i>Triumpho</i> : o problema da probabilidade.....	194
4. A fábula do Peregrino: uma alegoria da “luz” natural da Razão como cúpula da formação do homem cristão e fundamento do combate à heresia.....	200
4.1. Do inverosímil no poema.....	212
4.2. Do religioso e do fabuloso na caracterização do herói.....	218
4.3. Da exemplaridade do poema: sagrado vs. romanesco.....	221
5. Da obscuridade do estilo.....	226
5.1. Uso impróprio de adjetivos e epítetos.....	227
5.2. Palavras “novas”.....	229
5.3. Circunlóquios.....	234
❖ Nota conclusiva.....	240
O debate em torno da preceituação da epopeia na querela da <i>Conquista de Goa</i>.....243	
1. Do <i>Triumpho</i> à <i>Conquista</i> : a fábula histórica e o herói bélico.....	243

2. “Da Epopeia”: uma visão universal e mimética do poema épico.....	251
3. Verosímil e maravilhoso na ação épica d’ <i>A Conquista de Goa</i>	257
4. O estilo d’ <i>A Conquista de Goa</i>	265
4.1. Do bucólico e do trágico na epopeia: <i>varietas</i>	265
4.1.1. A posição do sujeito no sistema de representação clássico e a crítica ao bucolismo na obra de Francisco de Pina e Melo.....	270
4.2. A “desigualdade” do estilo entre os extremos viciosos do sublime e do prosaico....	275
4.2.1. Sublime retórico e sublime estético.....	275
4.2.2. A “eloquência espanhola” sob exame.....	277
❖ Nota conclusiva.....	280
SÍNTESE REFLEXIVA: A PENA E A LIMA.....	284

IV – AS RIMAS (1726-1727) DE FRANCISCO DE PINA E MELO: LIVRO E POESIA

As Rimas I, II e III: organização e conceção do livro.....	290
1. O livro de Pina e Melo e o poemário de autor no baixo-barroco.....	290
2. Retórica proemial e imagem autoral.....	295
3. Marginália.....	301
O baixo-barroco na poesia de Pina e Melo (1726-1740): Para uma definição do código poético d’As Rimas.....	305
1. Na esteira de Góngora: rutura do estilo e aproximação ao heroico.....	305
2. Valores pictóricos e visuais.....	309
2.1. Claro-escuro: como Pina e Melo define a estética d’ <i>As Rimas</i>	312
2.2. “Cenotáfio”: sobre o tenebrismo culto d’ <i>As Rimas</i>	316
2.3. Descrição e visualismo nos géneros epidícticos.....	323
3. Poesia “de assunto”.....	330
3.1. O soneto-epigrama ou “assunto académico”.....	330
3.2. Temas e motivos da poesia de assunto n’ <i>As Rimas I</i>	337
3.2.1. Assunto lírico: o jogo com as circunstâncias do amor.....	340
3.2.2. Poesia satírica.....	346
3.2.3. Assunto fúnebre.....	349
3.2.3.1. “Governa a sombra, a luz desaparece”: melancolia fúnebre vs. lirismo melancólico.....	349
3.2.3.2. Entre fastos e horror: o significado da sepultura nas exéquias.....	352
3.2.3.3. Amor e idolatria fúnebre: o tema da exumação do cadáver.....	355
3.2.3.3.1. “À Rainha D. Inês de Castro sendo desenterrada pelo Príncipe D. Pedro” e outros sonetos.....	356
❖ Nota Conclusiva.....	365
Gradações da melancolia: ficção autobiográfica e bucolismo.....	366
1. Os sonetos d’ <i>As Rimas I</i>	366
1.1. Uma história de desamor ou momentos de perambulação poética.....	368
2. Os romances.....	376
2.1. Deusa, ninfa e nume fugidio: a caracterização da amada nos romances.....	376
2.2. Canto e memória: o desencontro amoroso sob o olhar atento da natureza.....	380
3. A melancolia negra n’ <i>As Rimas</i> de Francisco de Pina e Melo.....	388

3.1. “Tudo são fundos horrores por estas rimas”.....	388
3.2. Pina e Melo e o “pré-romantismo”.....	391
3.3. Estâncias fúnebres vs. estâncias amenas.....	398
3.4. Dentro e fora do livro: figuras da melancolia e figurações do autor [nota conclusiva].....	404
SÍNTESE REFLEXIVA: O LETREIRO E O INSTRUMENTO.....	408
CONCLUSÃO	411
BIBLIOGRAFIA	419

VOL. 2: AS RIMAS DE PINA E MELO, PRIMEIRA, SEGUNDA E TERCEIRA PARTE

VOL. 3: FRANCISCO DE PINA E MELO, CORRESPONDÊNCIA E ORAÇÕES ACADÉMICAS (1724-1768)

INTRODUÇÃO

A ideia de estudar a cultura literária setecentista surgiu de um interesse pela perspectiva de confronto entre códigos estéticos no Século das Luzes, que o percurso intelectual e as obras do poeta Francisco de Pina e Melo bem ilustram. A decisão de levar adiante este projeto teve, no entanto, como ponto de partida a descoberta, a título pessoal, de um vasto acervo literário que faz parte dos arquivos materiais e digitais disponíveis. Os métodos de abordagem que optámos por pôr em prática neste empreendimento derivam de um conjunto de exigências tornadas evidentes a partir do conhecimento dos contextos de produção e de receção dos textos do poeta. O seu levantamento e estudo levar-nos-á ao esboço de uma proposta de reconfiguração do panorama dos estudos literários no que ao séc. XVIII diz respeito. A proposta genérica de reformulação dos paradigmas historiográficos assume aqui o enfoque do momento cultural em que se confrontam Barroco e Ilustração, concretizando-se na dilucidação de três prismas centrais: campo literário, poética e livro de poesia.

Este estudo assumirá as balizas temporais que compreendem o tempo de vida do fidalgo montemorense. Ao ponto de partida – 1695 – corresponde a materialização, em Portugal, dos efeitos da mutação cultural desencadeada pela discussão em torno do paradigma epistemológico da ciência moderna. Na Península Ibérica, a extensão do discurso da modernidade aos vários âmbitos do saber é pensada no domínio do confronto entre uma cultura barroca e uma cultura ilustrada (cf. Magallón, 2002). No âmbito luso, esse marco inicial situa-se ao tempo da agremiação das *Conferências discretas e eruditas* (1696), sob proteção do 4.º Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses (cf. Calafate, 2001: 11). Por sua vez, fazemos corresponder o término deste trabalho ao ano de 1768, ano de redação do derradeiro testemunho escrito do poeta que encontrámos, apontando para o seu falecimento em data posterior. Trata-se de uma carta do autor dirigida a Manuel do Cenáculo. Em termos da análise que levamos a efeito, assume, porém, maior relevância o ano de 1766, datação da última publicação e do último manuscrito conhecido redigido por Pina e Melo (*Theatro da Eloquencia e Antipophoras*, respetivamente). Este limite (1766/1768) afigura-se, por conseguinte, expressivo de uma Ilustração com raízes firmes no domínio social, tendo para tal sido já incorporadas as reformas nos campos da pedagogia, das letras, artes e ciências. Ademais, este momento culmina na fundação da Real Mesa Censória, criada por alvará de 5 de abril de 1768 para centralizar e fiscalizar as obras que se pretendem publicar, atuando não apenas na contenção da divulgação de um conjunto de ideologias contrárias ao regime absolutista de D. José, mas igualmente numa espécie de “limpeza” que visa todos os livros em que se conserva

o estilo da eloquência barroca, seguindo os ditames do “bom gosto”. Por outro lado, nesse limiar se situa também um declínio ao nível do funcionamento da Arcádia de Lisboa, pouco depois de uma tentativa de restauração por parte de Cruz e Silva, em 1764, apontada por Teófilo Braga (1899: 231).

Em meados dos anos 60, momento em que se consolida o aparelho crítico da Real Mesa Censória, parece também entroncar a elaboração de um discurso de preceituação em torno dos “afetos” em poesia, que marca um retorno à abordagem aristotélica do “falar figurado” (Livro III da *Retórica*), mediado, agora, pela leitura do *Tratado do Sublime*, de Longino (cf. Fonseca, 1765: 37-38). De facto, vários estudos puseram em relevo o emergir de uma “linguagem da sensibilidade” por volta desse marco, paralela de uma acentuação da expressão da melancolia e de um crescente tom de confissão pessoal, sugestivos do alvorecer do Romantismo (cf. Figueiredo, 1924: 168; Coelho, 1957: 6 e 41; Cidade, 1984: 417 e ss.). Ultrapassando o escopo temporal do presente trabalho, não nos debruçaremos sobre essa emergência. Julgamos, contudo, importante sublinhar que é possível entrever essa estética da sensibilidade, em sintonia com a finalidade poética do *delectare*, já em alguns dos primeiros árcades (v.g. *Obras de Domingos dos Reis Quita*, I, 1766). Uma vez discernida a vertente doutrinal que o neoclassicismo incorporou – em conexão com a agenda política e filosófica do racionalismo iluminista – da poesia arcádica propriamente dita, tornar-se-á mais fácil colocar de lado alguns pontos de vista acerca da literatura setecentista fautores de uma visão ancilosante da poesia. Entres eles, refira-se a ideia de que o “utilitarismo do século” leva a uma acentuação rígida da finalidade poética do *docere*, no seio das produções dessa primeira Arcádia (cf. Costa e Silva, *apud* Coelho, 1957: 7; Castro, 2008 [1973]: 665). Afigura-se-nos, pois, como mais interessante substituir a perspetiva de uma cisão entre classicismo e (pré)romantismo por um questionamento que abranja globalmente o quadro estético da “poesia ilustrada”, assim designado para pôr em relevo a mútua permeabilidade de um conjunto de idiossincrasias em foco nas últimas décadas do séc. XVIII¹.

O objetivo geral deste trabalho consiste, pois, numa revisitação da historiografia literária portuguesa. Em última instância, deverá levar-nos a configurar um modelo de análise alternativo ao herdado da história positivista, que, como é sabido, se alicerça na periodização (Barroco, Neoclassicismo, Pré-Romantismo). Como refere Aguiar e Silva (2002: 428), “na

¹¹ O conceito de “Ilustração”, como se verá no desenrolar deste estudo, é especialmente operativo no domínio da elucidação dos substratos culturais e formações institucionais. Já o termo “neoclássico”, aplicado especificamente à corrente literária setecentista, encontra significação no contexto particular da poética. A designação de “poesia ilustrada” parece-nos, com efeito, útil para traduzir um contexto mais abrangente da dessa prática, alicerçada na preceituação neoclássica mas não se cingindo apenas ao seu impacto.

mesma sincronia e na mesma comunidade cultural coexistem, em conflito latente ou declarado, tempos históricos diversos, sistemas ideológicos distintos, visões do mundo heterogêneas”. No nosso entender, centrar a análise da poesia do séc. XVIII num quadro crítico que reflita a intersecção dos marcos estético e sociológico permitirá, portanto, revalorizar o estudo da mesma, libertando-a de uma apreciação judicativa fortemente enraizada no discurso da historiografia literária do séc. XIX.

Assim, constituiremos como eixo narrativo desta dissertação os contextos e práticas institucionais em torno dos quais se desenrola a atividade literária setecentista, entendida de um modo lato, ou seja, enquanto base da formação de uma “cultura literária”, na qual se interrelacionam a produção e a receção de discursos.

Numa época em que a crítica vem a assumir um papel social de relevo, primeiro crescendo e articulando-se com a instituição da censura, dominante ao longo dos séculos XVI-XVIII, e mais tarde afirmando-se como elemento exclusivo de avaliação do livro, a sujeição da prática da poesia aos ditames da faculdade crítica do “gosto” compassa-se com um certo devir cultural. Evidencia-se neste trânsito entre séculos a emergência de um novo tipo de público, de origem burguesa, cuja educação pela literatura se afigura central. O afloramento da crítica, e de um julgamento especializado sobre os textos, é sugestivo de uma emancipação do literário relativamente aos restantes campos das Humanidades. Em função disso, a apreciação (e o apreço) da literatura passa a ser alvo não só de críticos (ou de uma elite letrada), mas também de um público diversificado. Graças a uma expansão deste último, em estreita relação com a ampliação das possibilidades da imprensa e do mercado, torna-se possível encarar a profissão de escritor em âmbito exterior ao das práticas do clientelismo e do mecenato. Logo, em espaços que não os dos círculos aristocráticos e cortesãos. Dá-se assim um passo decisivo para a autonomia do campo literário, o que virá a propiciar a sua libertação de toda e qualquer tutela religiosa, estatal ou estamental. É neste âmbito que a crítica literária se afirma decisivamente e vem a conhecer o seu apogeu.

No processo rumo a uma maior individualização ao nível da prática da escrita literária, cumpre sublinhar que o séc. XVIII foi a centúria em que se estabeleceu a legislação dos direitos de autor: primeiro em Inglaterra, depois em França. Em Portugal, tal só acontecerá no século seguinte². Como marca distintiva dessa individualização, é de referir a consagração do

²A legislação sobre o exercício literário tem início em Inglaterra, com a promulgação da lei “Estatuto da Rainha Ana”, em 1710. Em França, a “Lettre historique [sur] le commerce de la librairie”, de Diderot, de 1763, assenta o direito de exclusividade e perpetuidade dos privilégios dos livreiros, enquanto compradores da obra ao autor. Em Portugal, Garrett apresenta pela primeira vez, em 1839, um projeto de lei à Câmara dos Deputados que visa a proteção da propriedade autoral. Só em 1851 foi finalmente aprovada e posta em vigor (Santos, 1979: 105-106).

poemário individual na cultura moderna, cujo modelo editorial e de composição remonta a Petrarca. Em estreita associação com esta afirmação, sublinhe-se também o processo de superação de um contexto de produção textual assente na coletividade, mais propriamente nas práticas de transmissão oral através da declamação, que têm na corte o seu máximo expoente (Chartier, 2000: 104; Ruiz Pérez, 2018: 16). O Século das Luzes apresenta-se assim como o culminar de uma ordem cultural que se vem desenhando desde o final da Idade Média e em que se constituem as bases sociais da modernidade. O estatuto moderno da literatura funda-se no seio deste movimento, em consonância com a operatividade que assume a função autor numa sociedade regulada pela instituição estatal (cf. Foucault, 2015 [1969]).

Nesta sociedade secularizada, diluídos os velhos modelos de obediência, cabe, pois, ao crítico, na ótica de uma emergência da esfera pública, a responsabilidade de formar o “gosto” e, através desse gesto, formar a opinião pública. A separação entre esfera pública e esfera privada que se vem desenhando desde finais do séc. XVII, na qual se dilucida uma expansão da primeira, como espaço de intervenção do conjunto dos privados (Habermas, 1991: 25), ilumina uma cisão central na constituição moderna da literatura, a saber, a distinção entre pessoa e autor:

La Crítica se hace cargo ahora de las funciones que Locke había asignado, en su época, a la censura moral, y se torna de este modo altavoz de la opinión pública. Si ya no podía seguir influyendo en las costumbres privadas, *il est du moins incontestable qu'elle décide des actions publiques*, según leemos en el artículo “Critique”, de la *Encyclopédie*. El giro hacia el exterior está consumado, y un buen barómetro de ello lo encontramos en la afirmación de Diderot, el cual sostiene que es preciso distinguir no sólo entre hombre y ciudadano, sino ya dentro de la sociedad crítica entre persona y autor. *L'équité veut qu'on distingue bien la personne de l'opinion, et l'auteur de l'ouvrage; car c'est bien ici qu'on a la preuve complète que les moeurs et les écrits sont deux choses différentes*. La Crítica de la Ilustración ha abandonado el ámbito interior de la sociedad, el campo de la moral privada (Koselleck, 2007: 106).

O confronto que tem lugar nas letras portuguesas entre bom gosto (o novo classicismo de influência francesa) e mau-gosto (o chamado “gongorismo” ou estilo “culto”, de influência espanhola) forja-se no seio da crítica em meados do século XVIII. A antítese “neoclassicismo/barroco” deriva do próprio discurso da reação anti-barroca, ou anti-seiscentista, iniciada por Verney e o grupo de intelectuais sócios da Arcádia de Lisboa. Subjacente ao debate estético, perfila-se, por conseguinte, a afirmação de um novo paradigma cultural, que tem no horizonte a superação do modelo precedente. Na ciência como nas *belles-lettres*, torna-se urgente a instauração de um paradigma de comunicabilidade do conhecimento. Em estreita ligação com o ideal de utilidade pública que aí se afirma (v.g. Gutiérrez de los Ríos, *El hombre práctico*, 1686; Pina e Proença, *Apontamentos para a educação de um menino nobre*,

1724; Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, 1786: 3), o desiderato da claridade revela-se totalmente inconciliável não só com a argumentação silogística da escolástica como com a arte barroca de agudeza e engenho.

Reconhecendo nós, com Greenblatt (2005: 94), que a prática da literatura reflete a sua implicação “en las estructuras institucionales, su utilidad funcional profunda”, estabelecemos assim como ponto de partida deste estudo o discurso institucional através do qual se forjou uma visão acerca do progresso das letras, entre trevas e esplendor, no séc. XVIII português. Em termos globais, no nosso horizonte de trabalho situamos a intenção de reinserir a história literária na historiografia contemporânea, nos termos da abordagem hermenêutica proposta por Mário Valdés San Martín no ensaio “Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria” (2005). Como alternativa à historiografia tradicional, a *história efetiva* (sobre cujos fundamentos é concebida, na esteira de Foucault e da noção de “genealogia”, uma das teorias contemporâneas da História) foca-se na cultura da literatura, ou cultura literária, assentando no pressuposto de uma configuração dialética entre história da produção e história da receção (Valdés San Martín, 2005: 175, nota 56). A problemática do escritor apresenta-se, por conseguinte, como ponto de charneira entre ambas:

La historia literaria tradicional restringe, repite e institucionaliza la escritura del pasado, mientras que la historia literaria efectiva se orienta a informar, situar y contextualizar la literatura del pasado en una cultura literaria. [...] como toda escritura histórica, es un constructo y no la resurrección del pasado. Pero, a diferencia de las otras, la historia efectiva es un constructo basado en la problemática del escritor (*ibidem*: 133-134).

Fazer uma história da produção e da receção pressupõe assim que encaremos a prática literária num sentido lato, ou seja, que nos desloquemos de um paradigma estritamente estético da criação para as margens, para o entorno desse ato de criação, que de modo algum consideramos espúrio de implicações contextuais. Uma consideração que implica que abramos a investigação em literatura ao âmbito do que Greenblatt chamou, por outras palavras, de “poética da cultura”, ao debruçar-se sobre o protótipo de uma história literária, ainda sob o signo da história da cultura letrada, ou do saber, concebido por Bacon (cf. Greenblatt, 2005: 106-107).

Em conformidade, investigaremos os múltiplos aspetos que caracterizam o contexto de produção das obras de Pina Melo, entendidos no dinamismo das interações entre autor e instituição literária. Dado que a nossa linha de investigação se baseia numa conceção dinâmica, que tem no horizonte a vertente “coral” adstrita às interações entre os vários sujeitos produtores de discurso num quadro institucional, procuraremos fazer uma análise da obra de Pina e Melo

tendo como base uma articulação entre “instituições da vida literária” e “instituições literárias” (Viala, 1985: 9-10). Quer isto dizer que os agentes que dão corpo aos quadros sociais em torno dos quais se desenrola o processo de produção e receção da obra – autor, censor, crítico, impressor, mecenas... – serão alvo de reflexão na medida em que à sua ação corresponde um determinado discurso de preceituação codificador das formas e dos géneros literários (as “instituições literárias”). O debate em torno da aplicação das regras da poética no séc. XVIII, tendo como eixo a produção de Pina e Melo, será assim encarado no contexto de uma discussão em que vários outros intervenientes neste processo, para além do autor, têm uma palavra a dizer.

O desenrolar de um quadro multidimensional de uma institucionalização do fenómeno literário levar-nos-á a colocar sob a luz da história a problemática do estudo de um acervo literário que não foi suficientemente atendido – por efeito quer de uma conformação negativa no discurso da crítica anti-barroca, quer, em certa medida, de circunstâncias de natureza material atinentes aos contextos de composição e de reprodução das obras. Em consonância com esta perspetiva, por se articular com as práticas institucionais em que se conforma a criação literária, a leitura e análise de dedicatórias, prólogos, censuras e licenças, entre outros paratextos, permite-nos, pois, assentar o *corpus* basilar de uma história da produção e da receção. Mas igualmente a correspondência e outros papéis publicados, em que assume relevo o discurso acerca do gesto de criação, tendo como pano de fundo a receção de um legado cultural, de um código ou reportório estético. É nesse âmbito de *hors texte* que se insere, por fim, o diálogo com a apreciação dos críticos às obras, surgindo aqui em relevo os mecanismos de promoção pelos quais o autor projeta uma dada imagem no círculo social em que a receção do texto se inscreve. Os traços artísticos de uma obra afiguram-se assim indissociáveis da conformação de uma imagem e/ou consciência autoral, também ela dotada de expressividade, também ela um produto artístico (cf. Bourdieu, 1977: 9).

Inserida no âmbito vasto da produção literária barroca portuguesa (1620-1750)³, a poesia do “barroco tardio”, código que perpassa uma grande parte da obra do poeta, será pois alvo de análise, atendendo às suas relações com um legado literário transecular. A poesia ilustrada não será alvo de aprofundamento neste estudo. Tê-la-emos em consideração na medida em que os últimos textos de Melo refletem uma incorporação da mesma. Prefigurando estudos futuros, procuraremos introduzir aqui a tese de que o poeta foi um dos introdutores do neoclassicismo em Portugal. Teremos pois, sobretudo, em atenção a vertente teórica desta corrente, assim como

³ Barreiras cronológicas que concernem ao Barroco Literário português, segundo Aguiar e Silva (2010: 277). Sensivelmente o que é proposto por Vieira Mendes (1999: 63-64).

o discurso de legitimação das suas práticas de preceituação, à luz da dinâmica de confronto que assume, como contrafação do estilo barroco.

Em síntese, atender ao discurso de teorização e legitimação do neoclassicismo, no qual se preconiza a *imitatio* e verosimilhança clássicas por oposição ao artificialismo verbal da estética barroca, insere-se no plano de elaboração de uma crítica da crítica, que pretendemos pôr em curso de acordo com as abordagens da história cultural. Um dos aspetos centrais da abordagem da poesia de Melo consistirá, por isso, na análise das concomitâncias e efeitos de sobreposição verificados no domínio das tentativas de conciliação próprias de um momento cultural – o da primeira geração de intelectuais ilustrados – que se nos apresenta como profundamente marcado por um ecletismo caleidoscópico. Teremos assim em consideração não só o universo das práticas discursivas da Arcádia, mas também o universo dos discursos de preceituação e legitimação da prática da poesia noutros domínios organizacionais relevantes para a conformação da cultura literária em que Melo se insere.

Por um lado, procuraremos entender, em sentido lato, como se desenvolvem as práticas discursivas na dependência das instituições, iluminando especialmente a dialética entre uma afirmação da individualidade do autor e esse quadro institucional/coletivo em que assume expressão e é alvo de transmutação um legado literário. Não descurando, porém, uma análise da vertente estética (formal), o objetivo último deste trabalho consiste na análise da poesia lírica e épica de Melo. Procuramos assim descrever géneros e formas poéticas, almejando a compreender as múltiplas facetas (temáticas, estilísticas, ornamentais) do código barroco – em mutação – que nela se evidencia.

Convictos de que este constitui um meio de equilibrar a dupla vertente intrínseca (ou imanente, que radica na narração dos modos, géneros e formas literárias) e extrínseca (respeitante às forças múltiplas que causam, governam e se expressam nas obras), indissociáveis no discurso da história literária (Lee Patterson, 2005: 47), teremos, pois, em especial consideração a abordagem da poesia da 1.^a metade do séc. XVIII.

A configuração epistemológica em que situamos este trabalho incorporará, por conseguinte, os contributos de uma crítica de âmbito histórico-sociológico que tem sido decisiva para a recuperação da categoria de “autor” nos estudos literários (Bourdieu, 1992, Viala, 1985, Álvarez Barrientos, 2006), posteriormente às décadas de afirmação da abordagem formalista e estruturalista do texto (Propp, 1928, Wimsatt e Beardsley, 1946, Jakobson, 1960, Barthes, 1960 e 1968).

Assim, depois de uma breve contextualização do *corpus* das obras de Pina e Melo em análise, a que se seguirá um “estado da arte”, que tem como foco a presença do poeta e da sua

época na historiografia literária, faremos uma revisão de questões de natureza teórica e metodológica (I – *Para uma história da cultura literária do século XVIII*). Nesta, assentaremos os alicerces do estudo que se desenvolverá em três partes: a primeira diz respeito à reconstituição do panorama da cultura literária dentro dos limites cronológicos propostos, atendendo ao lugar do poeta montemorense no xadrez do campo literário (II – *Panorama do campo literário português entre Barroco e Ilustração*); na segunda e na terceira, debruçar-nos-emos sobre a sua obra teórica e poética, quer na perspectiva do confronto polémico da voz do autor com as vozes da instituição literária (III – *Polémica entre Poéticas: O autor, a obra e os preceitos nas querelas da Ilustração, 1746-1766*), quer levando a efeito uma abordagem do código poético presente em *As Rimas I, II e III*, ou seja, o essencial da poesia lírica de Melo (IV – *As Rimas (1726-1727) de Francisco de Pina e Melo: livro e poesia*). A análise do texto das epopeias assumirá destaque, principalmente, no debate em torno da Poética, no referido cap. III. Da mesma maneira, ao fazer o exame do livro de poesia, no cap. IV, teremos em vista aspetos de controvérsia e de formação de uma consciência e imagem autorais, sobre os quais incidirá, com maior consistência, o capítulo precedente.

Pretendemos, acima de tudo, lançar bases para futuras discussões acerca de um entendimento do momento crucial de trânsito entre uma cultura barroca e uma cultura ilustrada, tendo em conta as mutações globais que têm lugar no séc. XVIII. A estas mudanças irão responder as reformas sociais, consciente e ativamente: o século das Luzes é produto da (e resulta na) emergência da crítica e do confronto de opiniões. A episteme moderna começa a sedimentar-se nas várias áreas do saber e a ideia da partilha do conhecimento enraíza-se numa sociedade em que a esfera pública, e as suas discussões, ocupam um lugar cimeiro.

Em suma, como veremos, é no seio das interações do autor com um conjunto de agentes e legados literários que assumem protagonismo, figurativo e representativo, as diferentes vozes (consonantes e dissonantes) da cultura literária em que se inserem os textos de Francisco de Pina e Melo.

PINA E MELO: ESBOÇO DE UM PERCURSO LITERÁRIO E DEFINIÇÃO DE UM *CORPUS*

Tal como indica a gravura que apresentamos no início deste trabalho, Francisco de Pina e Melo nasceu a 7 de agosto de 1695. Nenhum documento nos permite assentar de um modo fiável o ano da sua morte em tempo posterior a 1768, data da última carta que encontrámos assinada pelo autor (cf. “Montemor-o-Velho, 11 de abril de 1768”, Melo, *Cartas a Frei Manuel do Cenáculo*, BPE, cód. CXXVII/1-9, n.º 36 (1778 e 1779), fls. 374-376). O seu nascimento em Montemor-o-Velho, indicado por Barbosa de Machado, no t. II da *Biblioteca Lusitana* (1747: 221), local onde residiu a maior parte da vida e onde foi administrador da propriedade familiar, parece suscitar também algumas dúvidas; desde logo porque o próprio Melo, em uma outra carta a Cenáculo, impugna tal afirmação⁴:

Não era necessário que Vossa Reverendíssima tivesse lido o que diz de mim o Abade de Sever, porque a sua grande penetração teria alcançado, que depois de grandes fadigas literárias, de que tirei bem pouco proveito, ou pela minha rudeza, ou porque as ciências que se fundam na opinião, não podem produzir alguma utilidade, reduzi todo o meu estudo à Ética e ao dogma; o que se não acha muito bem explicado na Biblioteca de Diogo Barbosa, pois até me não acertou com a Pátria, pois sendo serrano, me fez camponês; e de umas coisas pudera dizer mais e de outras menos, de feito bastantemente comum em quase todos os Dicionários (“Montemor-o-Velho, 19 de dezembro de 1753”, Melo, 1778 e 1779: fl. 374).

Em termos globais, pode dizer-se que Melo foi um poeta cuja obra se situa no marco transitório entre a cultura barroca e a cultura da Ilustração. Adquire notoriedade depois de publicar em 1727 a coletânea de poesia lírica intitulada de *As Rimas* (partes I, II e III). Pouco depois da impressão da obra, torna-se membro da Academia Real da História Portuguesa. Em seguida, ao longo das décadas de 30 e 40 do séc. XVIII, continua a publicar poesia dentro dos géneros de circunstância, sendo de destacar o conjunto de composições dedicadas a figuras ilustres da nobreza e da realeza⁵. Só na década de 50 voltará, contudo, a publicar obras de

⁴ Como sugerimos no título, esta resenha pretende essencialmente fazer o mapeamento da carreira literária de Pina e Melo, focando as obras centrais sobre as quais incidirá a nossa abordagem. Para um aprofundamento de aspetos da sua biografia, consulte-se o estudo de António Ferrão (1938) e igualmente o estudo introdutório à edição da *Arte Poética*, da responsabilidade de António Esteves Joaquim (2005). Ferrão explora mesmo e apresenta documentação relativa à que terá sido a fase mais “sombria” da vida do poeta, a saber, aquela em que é alvo de devassa da Suprema Junta da Inconfidência, devido a alegadas declarações acerca da sucessão do trono português, envolvendo as pretensões da Coroa espanhola ao mesmo, que resultou na sua prisão na cadeia da Portagem, em Coimbra, nos anos de 1762-1763 (cf. Ferrão, 1938: 32-38 e 131-142). A proximidade de Pina e Melo com alguma da nobreza acusada de participar no atentado contra D. José I, em 3 de setembro de 1758, por exemplo, o Duque de Aveiro, aparece-nos como relevante, para entender o seu envolvimento no processo da Junta.

⁵ São em número considerável as composições que publica em folha volante ao longo da sua carreira: *Epithalamio hendecasyllabo nas felicissimas nupcias do excellentissimo Senhor D. Joseph Miguel Joaõ de Portugal, Conde de Vimioso, e da excellentissima Senhora D. Luiza Xavier de Lorena* (Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1729), *Para o tumulo do Reverendissimo Padre D. Rafael Bluteau* (in *Obsequio Funebre dedicado à saudosa*

relevo. Como exporemos adiante, é factual a sua associação a algumas agremiações literárias, até meados do século, sendo de destacar as duas orações de presidência que profere na Academia dos Ocultos, em 1751, *Prática e Louvar a poesia*.

Em meados do séc. XVIII, Melo pretendeu afirmar-se como autor de poesia épica e de poesia bucólica, aproximando-se da vertente classicista. São dessa época a publicação de duas epopeias, *Triumpho da Religião* (1756), *Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque* (1759), e as quarta e quinta partes d'As Rimas (1755), que, num só volume, constam, respetivamente, das dez églogas que compõem *A Bucolica [...] Repartida em des Eglogas de estylo rustico, em que fallaõ, e condemnaõ, com varias sentenças, e moralidades, os vicios communs, Vaqueiros, Seareiros, Pescadores, Lavradores, Vinhateiros, e Hortoloens; A que se pode chamar Ethica Pastoril*, e de um conjunto de cem *Sonetos bucólicos e patéticos* [50 de cada um]. Nestes, como teremos a oportunidade de apontar, Melo esboça já uma estética que exhibe traços do naturalismo e patetismo neoclássicos.

É no diálogo com o classicismo que enceta a redação de uma *Arte Poética*, publicada em 1765. No início da sua carreira, revela-se ainda em estreita conformidade com as convenções estéticas do barroco hispânico, cujos modelos de imitação são referidos, entre exemplos de

memoria do Rererendissimo P. D. Rafael Bluteau Clerigo Regular, e hum romance endecassillabo a pag. 69 (Lisboa, José Antonio da Sylva, 1734), *Admiraçoens sentidas que pela irremediavel perda da Serenissima Senhora Infante D. Francisca recitou Francisco de Pina e de Mello* (Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1736), *Espelho nupcial. Epitalamio no felicissimo casamento do illustrissimo, e excellentissimo Senhor D. Jayme de Mello, Duque de Cadaval, com a Senhora Princeza Henriqueta, Julia, Gabriela de Lorena* (Lisboa, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1739), *Apologo metrico na jornada, que fez de Tentugal para a corte o illustrissimo, e excellentissimo Senhor D. Jayme de Mello com a illustrissima, e excellentissima Senhora Henriqueta Julia Gabriela de Lorena, Duques do Cadaval, Marquezes de Ferreira, Condes de Tentugal* (Lisboa, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1739), *Gruta das Parcas: Epithalamio nos felicissimos desposorios do illustrissimo, e excellentissimo senhor D. Jozé Mascarenhas, Conde Mordomo môr, com a illustrissima, e excellentissima senhora D. Leonor Thomasia de Lorena, Filha dos illustrissimos, e excellentissimos Senhores Condes de Alvor* (Lisboa, Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1740), *Oração, que pela morte do muito alto, e muito poderoso Rey D. João V da saudosa memoria, recitou Francisco de Pina, e de Mello* (Lisboa, Officina de Joseph da Costa, 1750), *Oração Panegyrica, que no felicissimo dia da plausivel aclamação do muito alto, e poderoso Rey D. Joseph I Nosso Senhor escreveo Francisco de Pina e de Mello* (s.l., s.n., 1750), *Romance phalico, que ao tumulo da Augustissima Rainha de Portugal Marianna de Austria dictava Francisco de Pina e de Mello* (Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1754), *Ecloga ou genethliaco pastoril ao felicissimo nascimento do novo príncipe* (Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1762), *Palacio do Destino ou Epitalamio nas felicissimas nupcias do illustrissimo Senhor Henrique Joseph Adaõ de Carvalho e Mello* (Lisboa, Joam Antonio da Costa, 1765), *Palacio do Sol, ou Panegyrico gratulatorio, que ao muito alto, poderoso Rei da Gran-Bretanha, de Escocia, de Irlanda, etc., etc., etc. E a toda a Nação Britanica dedicou Francisco de Pina, de Sá, e de Mello, Pelo Magnífico socorro, que deraõ a Lisboa na calamidade do Terremoto* (Lisboa, Officina da Joam Antonio da Costa, 1765). Incluem-se também neste género as publicações a propósito do terremoto de 1755, *Juizo sobre o terremoto e Parenesis ao Terremoto do Primeiro de Novembro de 1755*, ambos de 1756. Da estadia em Madrid, regista-se a escrita de *Genethliaco de la Señora Doña Theresa de Jesus, Hija de los Duques de Arcos, y Maqueda* (1721), inserido no livro d' *As Rimas* (1726-1727).

eloquência portugueses e latinos, na elaboração de uma arte de retórica, o *Theatro da Eloquencia, ou Arte de Rhetorica, fundada nos preceitos dos melhores Oradores Gregos, e Latinos*⁶. Contudo, nas décadas de 50 e 60, centra-se na discussão em torno das teses de alguns dos teorizadores mais conhecidos do classicismo francês, como Rapin, Le Bossu, Le Batteux e Voltaire, e segue Luzán, na leitura da poética aristotélica, procurando de alguma forma corresponder a várias perspectivas que se desenham neste oceano estético. É também no âmbito de uma emergência da crítica e da teoria literárias que escreve os prefácios às duas epopeias que publica. O que mais é de assinalar neste período, relativamente à notoriedade do autor, é a sua faceta de polemista, sendo de apontar a sua participação, entre outras, na controvérsia em torno do *Verdadeiro Methodo de Estudar* (1746), de Luís António Verney, a que responde em *Balança Intellectual em que se pesava o Verdadeiro Methodo de Estudar* (1752). Na linha de uma repercussão dessa discussão, publicou outros papéis cujos títulos poremos em foco ao desenhar o mosaico de polémicas que dá forma à participação de Melo nos debates da Ilustração (cf. *infra*, pp. 139 e ss.).

Mencionado na obra do *Barbadinho* como exemplo contemporâneo do mau-gosto poético, devido ao conflito de paradigmas presenciado na esfera intelectual portuguesa em meados do Século das Luzes, em cujo palco se vê ocupar, subitamente, um lugar de protagonista, como autor de poesia de influência culterana, foram vários os confrontos que assumiu com os membros da Arcádia de Lisboa. Melo não só responde a críticas e censuras às suas obras, como reage ao que percebe como rejeição e achincalhamento das mesmas, por parte dos novos legisladores da poesia. Várias cartas que assinou dão conta de um mal-estar nas relações que entretetece com esses críticos, cioso da sua imagem pública e do lugar de “Homero lusitano” que um dia lhe fora atribuído no Parnaso português⁷.

⁶ Publicado em 1766, o *Theatro* terá sido terminado nos anos 40. Indica-o Diogo Barbosa Machado, nas “Licenças do Ordinário” (27 de dezembro de 1764), referindo que fora censor da obra havia mais de 16 anos (Melo, 1766, s.p.).

⁷ Indício do grau de consagração e de profissionalização alcançado pelo poeta em meados do séc. XVIII, a *Collecção das Obras em Verso de Francisco de Pina de Sá e de Mello* (1765), que pretende ser o tomo I de uma coletânea das obras do autor, reunindo a sua última produção, *Arte Poetica, Palacio do Sol, Palacio do Destino* e a *Tradução do Oedipo* de Sófocles, tem inserto um catálogo de obras impressas e manuscritas do fidalgo montemorense. Ambas as listas constam de 29 títulos, cada. À lista de impressas se acrescenta que “se acharão na loja de António da Silva da Costa, mercador de livros, na rua Augusta, na travessa de S. Nicolau”. Trata-se, com efeito, do vendedor das obras de Melo na capital na década de 60. Quanto à lista de textos manuscritos, versa principalmente sobre o âmbito da tratadística, como sugerem os seguintes títulos, cujo paradeiro desconhecemos: *Medicina plagiaría transferida do Norte para o Occidente, Dialogo sobre os Antisigillistas, Pratica de Socrates com Alexandre nos campos Elysios, Epithome da Disciplina Ecclesiastica, Cartas Britanicas*. No domínio do debate em torno da preceptística, sobressaem a *Apologia de Virgilio sobre o Discurso do Padre Feijó de que a Pharsalia era melhor Epopeia que a Eneida* e o *Combate Apologetico sobre a Allegoria, que descobrio Manoel de Faria e Sousa nas Lusíadas de Camoens*. Este último texto é referido e analisado por Esteves Joaquim, no já mencionado estudo de 2005 (cf. pp. 27 e ss.). Segundo o estudioso, terá pertencido à coleção camoniana da BGUC. Apesar dos nossos esforços junto desta instituição, não conseguimos localizá-lo na atualidade, pelo que remetemos

O gosto de intervir em assuntos polémicos na sociedade das Luzes, e de tornar pública a sua opinião acerca de temas tão atuais como as teses da escolástica ou o ensino dos Jesuítas, é, com efeito, perceptível desde a participação na polémica em torno do *Verdadeiro Methodo de Estudar*. Faz-se sentir também na publicação dos dois discursos acerca do terremoto de 1755. Neste domínio, assim como no de outras controvérsias em que participou, ficaram-nos registos de papéis da autoria de anónimos contemporâneos reagindo à sua elaboração, e dando origem a subseqüentes defesas, quer por parte de Melo quer de alguns seus partidários. Neste debate, diferentes imagens do crítico e modos de crítica se salientam, entre aristarcos e zoilos. A argumentação elaborada pelo autor, em resposta aos seus ataques, espelha, com efeito, esses diferentes modos de discurso.

Por fim, dando conta da trajetória da sua carreira de escritor, a sua correspondência com intelectuais portugueses, entre 1724 e 1768, é expressiva de duas etapas/gerações distintas da Ilustração portuguesa e, simultaneamente, dois momentos de uma emancipação do campo literário relativamente a um vasto conjunto de saberes a que esteve associado, na cultura letrada, desde a Antiguidade. Divide-se essa correspondência em duas partes, os anos de 1724-1741 (D. Manuel Caetano de Sousa, D. António Caetano de Sousa e Francisco Xavier de Meneses), cujo conjunto de cartas se encontra totalmente agrupado no ms. 55 da BNP, e os anos de 1748-1768 (Luís António Verney, José Xavier de Valadares e Sousa, António Nunes Ribeiro Sanches, Sebastião José de C. e Melo, Conde de Oeiras, Fr. Manuel do Cenáculo, Beneficiado João Baptista de Castro, Manuel de Figueiredo, entre outros).

Em dois volumes apensos a este trabalho (*Apêndice I e Apêndice II*), publicamos não só a transcrição do manuscrito original d'*As Rimas*, de 1726, como também as duas orações abrangidas no arquivo que contém a produção da Academia dos Ocultos (BNP, AT, cód. 307, vol. n.º 4, 1751), além da correspondência inédita do poeta. A sua recolha em vários arquivos portugueses (ANTT, BNP, BGUC, BA, BPMP e BPE) constituiu um marco importante do trabalho neste projeto. À exceção da *Carta ao S.º D. J. M.* (Montemor-o-Velho, 22 de janeiro de 1755) e da *Carta ao S.º L. A. V.* (Montemor-o-Velho, a 26 de julho de 1754), a maioria das cartas de Pina e Melo encontra-se manuscrita. Incluímos, ainda, no conjunto publicado, a troca de correspondência com Manuel de Figueiredo, publicada no séc. XIX (1815, *Theatro de Manoel de Figueiredo*), e pomos de parte a correspondência com Ribeiro Sanches, que se

para as considerações de Joaquim. No plano da poesia, destacamos nesta lista, além de dois genérfacos e dois epitalâmios, os títulos do *Romance de Acis a Galathea* e de *Phyllis, e Demophoonte, Poema Dramatico* (cf. Melo, 1765: s. p.).

encontra distribuída nas publicações novecentistas assinadas por António Ferrão⁸. Assinalamos, ademais, que, dentre os textos manuscritos inéditos que encontramos, alguns deles não tendo sido até ao momento alvo de referência pela crítica, o único que não publicamos aqui, pela sua extensão, é o manuscrito intitulado *Antipophoras da Repulsa que novamente escreverão, contra a critica da critica, e defesa da defesa, e contra o Triumpho da Religião os criticos transtaganos* [1766], pertencente ao fundo da Real Mesa Censória do ANTT, decisivo para que se compreenda o desenrolar de argumentos em torno da epopeia do *Triumpho*, ao longo de mais de uma década⁹.

⁸ As cartas de Sanches e Melo podem ler-se nas obras *Ribeiro Sanches e Soares de Barros* (1936) e *O Poeta, Crítico e Moralista Francisco de Pina e Melo* (1938).

⁹ Urge apontar que somamos ao conjunto de textos inéditos de Pina e Melo uma dissertação de Correia Garção proferida em 1755 perante o auditório da Academia dos Ocultos (“Qual é e em que consiste o estilo sublime”). Inserido no Arquivo de Tarouca da BNP, por se tratar de um discurso (inédito) relevante para a teorização em torno do sublime, a que dedicaremos espaço, igualmente, neste trabalho, julgámos oportuno publicá-lo aqui.

PINA E MELO E A “IDADE DE FERRO” DA LITERATURA PORTUGUESA: ESTADO DA ARTE

De acordo com uma concepção de decadência e corrupção do gosto herdada da exegese literária humanista, a época em que se insere, maioritariamente, a produção poética de Francisco de Pina e Melo, e cuja incidência na sua obra lhe mereceu o duplo gume do louvor e da difamação, recebe, ainda no domínio da crítica iluminista, a designação de “idade de ferro” das letras portuguesas, objetivando-se posteriormente na constituição da história literária oitocentista¹⁰.

Deve-se a Teófilo Braga uma das primeiras considerações acerca da cultura poética da 1.^a metade do séc. XVIII. Fá-lo em *História da Literatura Portuguesa – A Arcádia Lusitana – Garção, Quita, Figueiredo, Diniz* (1899), reconhecendo o carácter secundário que aí assume o retrato deste período. Interessa-lhe, sobretudo, como parte do trajeto para chegar ao momento central do século XVIII: a poesia da Arcádia. Assim, no ponto inicial da obra, sob o título “As academias literárias na 1.^a metade do séc. XVIII”, consigna “uma rapida noticia d’essas quatro Academias que mereceram a protecção de D. João V, os Escolhidos, Applicados, Anonymos e Occultos”, sendo que, como declara, “as suas relações evolutivamente nos conduzem para o conhecimento das condições em que se estabeleceu a Arcadia Lusitana” (Braga, 1899: 66). As cerca de 20 páginas dedicadas a esta notícia incluem uma aproximação ao cultismo (“estilo seiscentista”) nos termos da crítica verneiana (cf. *ibidem*: 98 e ss.).

É necessário frisar o importante levantamento de fontes, paralelamente à referência a autores e homens de letras setecentistas, levado a cabo por Teófilo. Porém, é um facto que o autor reduz a produção literária da 1.^a metade do século, em grande medida, ao âmbito “pervertido” da poesia circunstancial em que a lírica seiscentista desembocara. Nas palavras de Braga, os “litteratos eram obscuros academicos reunidos para imitarem frivolamente os canones rhetoricos da decadencia romana” e “o poeta era um ente miseravel, que se admittia á mesa da creadagem das casas fidalgas, sempre prompto a pedir esmola em verso, metrificando sobre

¹⁰ No “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, após a terceira época literária, em que nota o aflorar da “bastardia” de um defeito que se estende à poesia portuguesa por influência de Góngora e de Marino (“Principia a corromper-se o gosto e a declinar a lingua – começo até ao fim do XVII”), Garrett verifica uma quarta época, a que atribui a total aniquilação da literatura portuguesa (“idade de ferro: aniquila-se a litteratura, corrompe-se inteiramente a língua – fins do XVII até meados do XVIII”) (cf. Garrett, 1826, pp. xxviii e xxxiii). O começo da primeira situa-a ao tempo de Vasco Mouzinho de Quevedo, ilustrando uma percepção, da parte da crítica anti-barroca portuguesa, que alia o nacionalismo – isto é, uma visão sobre a pureza da língua e da literatura portuguesas – à noção de bom gosto.

todos os sucessos que interessavam á realeza ou á aristocracia, emfim uma como continuação dos bobos dos palacios feudaes” (*ibidem*: 89)¹¹.

Se a *História da Literatura Portuguesa* de Mendes dos Remédios estabelecia, ainda com base na linha da crítica anti-barroca, uma exclusão da literatura da 1.^a metade do séc. XVIII do seu âmbito de análise¹², outras Histórias mais recentes, não evidenciando esse matiz ideológico, continuam a construir-se sobre semelhante base “narrativa”. Em consonância, os autores da 1.^a metade do séc. XVIII, cujo estilo poético foi desde cedo entendido como a cauda do barroco de Seiscentos, não são alvo de aprofundamento¹³. Como reconheciam Lopes e Saraiva (2005: 475), a dificuldade de “proceder a um balanço seguro acerca da poesia barroca portuguesa” prende-se com uma carência no domínio da edição e pesquisa. Apesar de o seu contributo ainda não ter gerado frutos no domínio historiográfico, devem ser postos em relevo alguns trabalhos que nas últimas décadas têm procurado colmatar a ausência de edições e de estudos críticos, no que concerne ao código poético que atravessa os séculos XVII-XVIII. Assim, destacamos como

¹¹ A imagem burlesca do poeta-bobo não é, de todo, extemporânea. Uma parte considerável da produção setecentista académica, na sua vertente panegírica, como afirma Bègue, tem como objetivo “provocar el placer y la risa de su dedicatario o del auditorio”, sendo compreensível no âmbito da sociabilidade cortesã. Segundo o crítico francês, na escrita de tonalidade jocosséria, situada no limite entre o burlesco e o respeito necessário ao decoro, encontra-se uma das chaves da poesia da 2.^a metade do séc. XVII e 1.^a metade do séc. XVIII (Bègue, 2010: 51).

¹² Repare-se que Mendes dos Remédios dedica o quarto capítulo da sua *História da Literatura Portuguesa desde as origens até à actualidade* (1921, 5.^a ed.) à “Escola seiscentista ou Gongórica”, sendo de notar, na antologia de poemas no final, as presenças de Rodrigues Lobo, Francisco Manuel de Melo, o já referido Vasco Mouzinho de Quevedo Castelo Branco, António Sousa de Macedo, Brás Garcia de Mascarenhas, Fr. Bernardo de Brito, Fr. Luís de Sousa, Jacinto Freire de Andrade, Padre António Vieira e Padre Manuel Bernardes. São mencionados também aspetos relativos às instituições da censura e ao movimento académico. O capítulo seguinte intitula-se, por seu turno, “Escola Francêsa ou Arcádica (séc. XVIII)”. Inicia-se com o seguinte excerto, a que o autor apõe nota reveladora da leitura dos *Annaes das Sciencias e Letras* (1858) e da *Historia de Portugal de Rebelo da Silva* (1860): “O Século XVIII. Caracteres gerais. A primeira metade do seculo XVIII pouca diferença tem do último período do precedente século. A affectação e o mau gosto agravaram-se. Muitos escritores deixaram-se desvairar pelo grande engenho de Vieira copiando-lhe o mau e desprezando o que nêle havia de bom. Usavam aquelas excrecências de estilo, escreve Rebello da Silva, como os sinais, os donaires e os riçados altos se trajavam nos atavios cortesãos, desfigurando a fisionomia e as mais esbeltas proporções. [...] e por isso naquêle século, propenso ás agudezas e argúcias de téses e argumentos nebulosos, intrincados e sofistas, ninguém se eximiu inteiramente ao contagio” (Remédios, 1921: 419).

¹³ A título de exemplo, atentemos no modelo da *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva. A 5.^a Época, “Século das Luzes”, enceta com a temática que concerne à “herança do classicismo francês”, iniciando-se assim a consideração da literatura setecentista no marco arcádico. O Século das Luzes não corresponde, nesta ótica, à totalidade setecentista, mas apenas ao que se estabeleceu como presença indiscutível das “luzes” em Portugal, isto é, o momento que corresponde à sua oficialização, através da instauração do regime despótico de D. José. Para trás fica a 4.^a época, “Época Barroca”. Em três dos capítulos na sequência, “Poesia cultista e conceptista”, “Tentativas teatrais”, “Prosa doutrinal e religiosa” e “Historiografia sob a Restauração e D. João IV”, colhem-se, pois, algumas menções a autores cuja produção se insere no âmbito vasto de 1650-1750: Violante do Céu, Jerónimo Baía, Maria do Céu, António José da Silva, António da Fonseca Soares (Fr. António das Chagas), Padre Manuel Bernardes, D. Luís Xavier de Meneses, Francisco Leitão Ferreira, António Caetano de Sousa, Diogo Barbosa de Machado e Rafael Bluteau. No domínio da poesia, além dos textos reunidos nos dois volumes que coligem as produções dos certames poéticos da *Academia dos Singulares* (1692 e 1696) e dos cancioneiros *Fénix Renascida* (1716-1728) e *Postilhão de Apolo* (1761-62), são referidos de passagem os nomes de Francisco de Vasconcelos Coutinho, Cristóvão Alão Morais, Manuel Pinheiro Arnaut, Manuel Gomes da Palma e António Lopes da Veiga (cf. Lopes e Saraiva, 2005: 474-475).

significativos a antologia *Poetas do período barroco*, de Maria Lucília Gonçalves Pires (1985), que colige a poesia de um conjunto de autores pouco conhecidos, terminando em Francisco de Pina e Melo¹⁴. Coordenada por Pires e Carvalho, a edição de *Obras Métricas* de Francisco Manuel de Melo (2006) constitui um importante marco para a fixação das chaves estéticas e institucionais da poesia barroca lusa. São por isso de destacar, como configuradores do código estético que se prolonga até meados de Setecentos, os vários estudos críticos apensos à coletânea. É importante mencionar igualmente a *Edição crítica da obra poética* de Gregório de Matos, por Francisco Topa (1999); a edição de *Obras poéticas de António Barbosa Bacelar (1610-1663)*, por Mafalda Ferin Cunha (2007); assim como a dissertação de doutoramento de Cidália Dinis, em que a autora leva a cabo a edição crítica e estudo da obra de Francisco de Vasconcelos Coutinho (2012). Determinantes são também as recentes edições de *Postilhão de Apolo*, tese de doutoramento de Filipe Antonio Fernández Diez (2015), e, coordenada por Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura e Anabela Leal de Barros, a recente edição de *Fénix Renascida* (2017)¹⁵. Não podemos também deixar de mencionar os textos críticos e edições trazidos a lume por Ana Hatherly, que de um modo geral abarcam composições e poetas secundarizados na história literária (1990, 1992 e 1997). No âmbito dos estudos brasileiros, é igualmente de mencionar a publicação de antologias, como a que reúne a poesia da *Fénix* e do *Postilhão*, de Alcir Pécora (2002), assim como o estudo de João Adolfo Hansen sobre Gregório de Matos (2004).

Cabe ainda referir dois eventos recentemente organizados. Em primeiro lugar, o congresso internacional “Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo”, que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em setembro de 2018; organizado pelo Centro de Literatura Portuguesa, em colaboração com o Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), da Universidad de Navarra, e de que resultou a publicação de um volume com o mesmo título, em 2019. Em segundo lugar, o evento “Seiscentistas Quatrocentões. Para uma revisão da Literatura Barroca Luso-brasileira”, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, organizado pelo CITCEM, tendo reunido, em

¹⁴ Entre outros, refiram-se aqueles cuja expressividade pertence ao domínio “entre séculos”: André Nunes da Silva, Manuel Botelho de Oliveira, Tomás Pinto Brandão, Francisco de Vasconcelos Coutinho e, os mais estudados, António Fonseca Soares (cf. Pontes, 1953), Sórora Maria do Céu e Sórora Madalena da Glória (cf. Hatherly, 1990, e Morujão, 2013).

¹⁵ Soma-se a estas edições de textos de poesia a edição de alguns textos fundamentais para configurar o pensamento estético do séc. XVIII em Portugal – *Nova arte de conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, *Novo Método de Estudar*, de Luís António Verney, e *Arte Poética*, de Francisco José Freire. Publicados sob a direção de José Eduardo Franco e Carlos Fiolhais, fazem parte da coleção “Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa” (2018-2019), contando com estudos de Belarmino Pereira, Adelino Cardoso e Micaela Ramón, respetivamente.

dezembro de 2019, um grupo de especialistas de ambos os lados do Atlântico, a pretexto de uma revisitação da poesia barroca.

Relevante no mapeamento do contexto de transição da poética barroca para a do neoclassicismo, assinalamos também a obra de Maria Luísa Malato da Rosa Borralho, *Manuel de Figueiredo, Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*. Pelo seu percurso e afiliações institucionais, a obra do poeta e dramaturgo Manuel de Figueiredo ilustra, como a de Pina e Melo, com quem se correspondeu e a quem pediu aconselhamento em matéria de criação poética, o confronto entre uma “geração limiar que, inspiradora das vontades da Arcádia Lusitana, é por vezes incompreendida pelos seus membros mais jovens, ao procurar conciliar o racionalismo cosmopolita com o casticismo ibérico” (Borralho, 1995: 97).

Por fim, pelo pioneirismo revelado no levantamento de fontes, elaboração de sínteses e perspetivas críticas em torno do confronto entre Barroco e Neoclassicismo em Portugal (que perscrutaremos oportunamente), referimos os já citados estudos da autoria de Ofélia Paiva Monteiro, *No alvorecer do “Iluminismo” em Portugal, D. Francisco Xavier de Meneses 4.º Conde da Ericeira* (1965[1963]) e Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo* (2008[1973]). Arriscamos dizer que, na ausência destes dois contributos, o nosso projeto de dissertação seria inconcebível.

Quanto ao estudo da obra de Pina e Melo, em particular, Teófilo Braga, na sua abordagem da literatura do período joanino, desenvolve também uma reflexão de teor biográfico em torno da figura. Ao inserir o poeta no quadro de emergência do classicismo francês em Portugal, converge com uma perspetiva que tinha já sido enunciada por Costa e Silva, na Introdução ao tomo I do *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* (1850). É interessante notar que a designação de “escola francesa”, em que Silva insere Pina e Melo e D. Francisco Xavier de Meneses – e que faz diferir do Arcadismo, ao contrário do que sucede, por exemplo, na *História* de Mendes dos Remédios (cf. *supra*, nota 12) – reúne, no fundo, um misto de traços comuns a “classicismo” e a “pré-romantismo”, segundo a catalogação feita posteriormente: “Linguagem moderna, mas pura, pouca erudição, pouca imaginação, e menos invensão ainda [do que na escola arcádica], elegancia contínua, estylo claro, e simples, e optima versificação, eis aqui as prendas mais notaveis dos Poetas da eschola Franceza, entre os quaes não tem igual Bocage” (Costa e Silva, 1850: 10).

Iniciada no reinado de D. João V, a “escola francesa” prolonga-se até ao reinado de D. João VI, tendo florescido no reinado de D. Maria I (*ibidem*: 9). Pela tentativa de assimilação de um ideal de eloquência mais simples, que começa a delinear-se desde o final do século anterior (cf. *infra*, pp. 98 e ss.), Melo figura pois entre os arautos de uma linha estética que assume

convergências no final do séc. XVIII. O seguinte excerto deixa entrever, contudo, as dificuldades tocantes ao seu entendimento e catalogação, pondo a nu o problema da linearidade cronológica:

tomei a resolução de classificar os Poetas Portuguezes pelas suas respectivas escholas, e apesar de que isso traga consigo alguns saltos na chronologia, por exemplo, João Xavier de Mattos, posto que florescesse em tempo muito proximo a nós, não póde deixar de ser indicado na eschola Italiana, visto que a imitação de Camões, e dos quinhentistas, está nelle tão pronunciada. Do mesmo modo o Conde da Ericeira, e Francisco de Pina e Mello devem ser incluídos na eschola Franceza, por isso que foram os primeiros que entre nós imitaram, bem que de longe, o modo de poetar daquellas nações (Silva, 1850: 10).

Em síntese, o paradigma de imitação destacado por Costa e Silva indicia a proximidade de Melo e Meneses com o classicismo francês. Essa proximidade deve ser encarada, em primeiro lugar, no quadro de um experimentalismo poético, que se traduz nas primeiras tentativas de assimilar um código literário emergente. Em segundo lugar, a reação às influências que chegam de além-Pirenéus deve ser lida à luz do “drama” das aspirações pessoais, que ambos os poetas revelam em discursos paratextuais. Braga, no entanto, designa o classicismo de Melo e Meneses de classicismo de “segunda-mão”, dado o persistente predomínio do estilo gongórico nos seus textos. Por essa razão, os dois autores fazem parte do grupo que Teófilo insere na categoria periodológica da “pseudo-escola francesa”, noção que espelha, por sua vez, o horizonte “pré-ilustrado” que caracteriza a sua trajetória poética e intelectual (cf. Braga, 1899: 108-109).

As considerações de Teófilo Braga secundam as de Costa e Silva, distando as suas obras de cerca de 50 anos. Importa recordar, entre ambos, as referências de Inocêncio Francisco da Silva a Pina e Melo, no tomo III do *Diccionario bibliographico portuguez* (1859). Discordando de Costa e Silva quanto à ideia de que o poeta foi fundador da “escola francesa”¹⁶, o historiador salienta, porém, a novidade na obra de Melo, como resultado de uma tentativa de fundir tendências díspares:

Educado na eschola hespanhola, as suas primeiras poesias offerecem um caracter assás pronunciado de gongorismo; porém a leitura e estudo dos poetas francezes crearam n’elle o desejo de imital-os até certo ponto, pretendendo inaugurar entre nós um gosto novo, ou para melhor dizer uma especie de systema mixto, que por então ganhou poucos proselytos, e foi em breve suplantado com a erecção da Arcadia (Silva, 1859: III, 33).

¹⁶ Para justificar porque não considera Melo fundador da “escola francesa”, Inocêncio remete para o texto de uma carta que o poeta dirigiu a Manuel de Figueiredo, significativo de uma reação ao pouco acolhimento que as suas composições granjeiam entre os árcades. Cf. “Montemor-o-Velho, 25 de junho de 1759”, Melo, *apud Theatro de Manoel de Figueiredo*, 1815: 76.

Teófilo Braga não chega a analisar as obras poéticas de Pina e Melo, inserindo a referência ao autor no debate teórico que dá a tônica à polémica com os árcades. Depois do autor da *História da Literatura*, nas obras que se apresentam dentro deste horizonte histórico (Fidelino de Figueiredo, 1916; Hernâni Cidade, 1984 (7.^a ed.); e Lopes e Saraiva, 2005), as referências ao poeta montemorense situam-se igualmente nesse âmbito da polémica, em que se consolida a imagem de epítome do mau-gosto, que a Arcádia procura banir do Parnaso literário português¹⁷.

Em unísono com as abordagens de que foi alvo no séc. XX, centradas em aspetos particulares da sua produção, ora poética ora teórica, o estudo da obra de Pina e Melo torna evidentes os múltiplos estratos e paradigmas culturais com que se defronta o estudioso do séc. XVIII. Por conseguinte, a análise da *Arte Poética* permite olhá-lo à luz de uma receção do neoclassicismo (Aguiar e Silva, 1962: 141-148; Joaquim, 2005). Já o estudo da poesia d’*As Rimas* – o único levado a efeito até ao momento – permite relacionar Melo com as origens do pré-romantismo (Prado Coelho, *A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português*, 1959) (cf. *infra*, pp. 391 e ss.). Por sua vez, o confronto da *Arte Poética* com a arte de retórica, *Theatro da Eloquencia*, permite encará-lo como eclético (Castro, 2008: 643-644), atribuição pertinente, tendo em conta uma possível associação ao perfil intelectual do *novator*. Face a este quadro, aludindo à necessidade de agir com precaução crítica na classificação do grupo de poetas ativos entre finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, Rita Marnoto faz breve referência ao “caso” de Pina e Melo. Afirma, pois, que do conjunto de interrogativos suscitados pela consideração de perspetivas múltiplas em torno da sua obra “resulta a necessidade de uma revisão de fronteiras periodológicas que investigue o modo como se processa a evolução do Neoclassicismo para o Romantismo, não só no campo do lirismo, mas nos vários domínios genológicos” (Marnoto, 2010: 17)¹⁸.

¹⁷ Recorde-se que, pela melancolia e obscuridade do estilo e dureza do consoante, Pina e Melo mereceu o epíteto de “corvo do Mondego” (cf. Garção, “Epístola I”, 1957: 199, vv. 17-21), sendo a sua imagem de poeta barroco alvo de sucessivas desfigurações, na poesia lírica dos árcades (v.g. Silva, 2000: 105, soneto XXXI).

¹⁸ Resumindo o essencial das perspetivas expostas, Aguiar e Silva traçou da seguinte maneira o panorama complexo do ecletismo setecentista: “O século XVIII, sob o ponto de vista da periodologia literária, constitui uma época extremamente complicada, pois nele confluem correntes barrocas retardatárias e correntes neoclássicas ou arcádicas; nele se desenvolve o chamado estilo rococó e nele irrompe o pré-romantismo. Para tornar este quadro ainda mais complexo, verifica-se que são frequentes, e por vezes muito pronunciadas, as assincronias entre os estádios de desenvolvimento das diversas literaturas europeias. // Época de crise, de desagregação e de renovação dos valores estético-literários, caracterizado por uma natural tendência para o eclectismo, o século XVIII não apresenta qualquer estilo que tenha exercido um domínio homogêneo e prolongado. Acontece, por exemplo, que um escritor se pode integrar simultaneamente no neoclassicismo e no pré-romantismo – o caso de Bocage é muito elucidativo –, ou pode acontecer que um poeta tenha iniciado a sua carreira dentro dos moldes do barroco tardio e

Reiteramos, em consonância, a nossa sugestão quanto à designação de “poesia ilustrada”, como adequada para recobrir o conjunto de tendências em vigor nas décadas finais do Século das Luzes. Modelada pela influência do classicismo francês, ela assume um carácter programático e universalista, no confronto com as variantes poéticas do casticismo ibérico.

que tenha aderido depois ao credo neoclássico, apresentando ainda, em conjugação com estes elementos, uma forte coloração pré-romântica (é o caso expressivo de João Xavier de Matos)” (Silva, 2002: 531).

I - PARA UMA HISTÓRIA DA CULTURA LITERÁRIA DO SÉCULO XVIII

1. Uma “história”?

A história literária, na origem, diz respeito ao universo das práticas de organização e ordenação de um legado literário e cultural como forma de o tornar inteligível e universalmente aceite, não só enquanto objeto de estudo mas também como agente ideológico. O seu devir na cultura ocidental associa-se estreitamente às contingências de uma institucionalização de um conjunto de textos que formam parte, em primeiro lugar, dos arquivos existentes. A delimitação dos mesmos é condicionada em maior ou menor grau por noções territoriais como as de “região”, “nação”, “língua” e “civilização”. Com a desmaterialização progressiva e ampla divulgação do livro/documento a que hoje assistimos, apresenta-se como inalienável uma abertura e diluição das fronteiras que se lhes podem associar, fator, por sua vez, determinante na elaboração de eventuais “novas histórias”.

A síntese que apresentamos em seguida tem como propósito expor os alicerces teóricos da perspectiva de análise em curso neste trabalho. Assim, tentaremos fazer uma súmula de algumas mudanças decisivas nos estudos literários contemporâneos, as quais tornaram possível, em primeiro lugar, uma superação do modelo positivista da história literária, em segundo lugar, um regresso à história literária através de uma abordagem culturalista, cuja formulação tem na discussão foucaultiana do postulado da verdade o ponto de partida para uma revisão.

1.1. Depois do positivismo: do estruturalismo à “nova história literária”

Procurando reagir aos excessos da historiografia literária romântica e positivista, que redundavam numa secundarização do fenómeno estético em favor da autoridade da História, a crítica formalista e estruturalista contribuiu decisivamente para o abrandar de uma abordagem historicista da literatura. Nas décadas de 80 e 90 do séc. XX, vários críticos foram unânimes quanto a uma consideração do ocaso e esgotamento deste modelo enquanto formação discursiva (cf. Wellek, 1983, e Jauss, 1993, *apud* Cunha, 2004: 1)¹⁹. Apesar da proposta de separação entre o literário e o histórico em que assenta a teoria formalista, pretendendo uma exclusão da possibilidade de escrever história literária extrínseca, a história literária, dentro destes termos, permaneceu. Como refere Lee Paterson (2005: 54-55), “El resultado fueron obras que intentaban describir textos literarios en relación con sus ‘antecedentes’. Por una parte había una

¹⁹ Não pretendendo fazer uma história da história literária em Portugal, tendo apenas como finalidade salientar algumas alternativas aos caminhos trilhados no passado, remetemos para relevantes contributos que dão conta desse panorama: Bernardes (1997) e Carlos Cunha (2002, 2004 e 2011).

relación de las obras mayores de un periodo; por otra, por lo general torpemente amontoadas al principio de la relación, había observaciones precipitadas acerca de las corrientes intelectuales y sociales”.

Entre as críticas apontadas por *new critics* e formalistas à história literária oitocentista, é de sublinhar o problema da configuração do sentido do texto na contraluz da biografia do autor e do propósito de fazer um retrato da época²⁰. Abstraindo da questão específica da “literariedade”, perfila-se neste âmbito a problemática da constituição do sentido em ciências sociais e humanas, que, segundo o positivismo, se fundava no “sujeito universal do conhecimento”²¹.

A “viragem linguística” operada no seio da escola estruturalista, a que se associam os nomes de Saussure, Lévi-Strauss, Jonhatan Culler e, no seu seguimento, Barthes, Foucault e Derrida, teve como efeito decisivo um deslocamento do sentido do conhecimento do sujeito do discurso para a própria discursividade. De um modo geral, tal como refer John E. Toews (1987: 889), paralelamente a uma reformulação do problema texto-contexto, “the most obvious consequence of the linguistic turn in intellectual history has been a focus on ‘discourse’ as an organizing term for conceptualizing and practicing the history of meaning”.

Como é sabido, a conceção formalista nutre-se da noção de autorreferencialidade do discurso exposta por Toews. Basta lembrar a teoria de Jakobson (1960: 356) acerca da função poética da linguagem. Foi, contudo, no domínio do estruturalismo e do pós-estruturalismo que se delinearam novas possibilidades interpretativas, através da abertura de um campo de investigação no qual a crítica do discurso, em articulação com as vertentes institucional e prática, assume centralidade. É precisamente neste âmbito que se insere uma reformulação do problema texto-contexto.

²⁰ Expressivas desse propósito, derivado da história literária lansoniana, recordem-se as palavras de Teófilo Braga e de Mendes dos Remédios, em prefácios a obras que assinaram: “Só se avaliam bem as obras dos poetas e escriptores pela sua vida; mas esta nunca será bem comprehendida sem o conhecimento do meio social, da epoca dentro da qual se desenvolveram, ou em que foram comprimidos. [...] A litteratura torna-se um documento historico da epoca, e a vida dos escriptores um eloquente protesto” (Braga, 1901: 7); “Estudar a história da literatura [...] não é [...] senão uma face e uma parte da história geral, [...] talvez aquel[a] que melhor [...] traduz o génio e os costumes duma nação, o espírito, o caracter e as tendências duma sociedade” (Remédios, 1921: 1).

²¹ O pensamento moderno que dá origem à história tradicional constitui o homem duplamente como sujeito universal de conhecimento e objeto de saber. Como Foucault nos dá a ver, a noção hegeliana da história enquanto reflexo da consciência humana teve consequências ao nível da metodologia seguida pelos historiadores. O estabelecimento de uma fórmula narrativa assente no princípio da continuidade constitui um dos problemas identificados pelo filósofo: “Si l’histoire de la pensée pouvait demeurer le lieu des continuités ininterrompues, si elle nouait sans cesse des enchaînements que nulle analyse ne saurait défaire sans abstraction, ni elle tramait, tout autour de ce que les hommes disent et font, d’obscures synthèses qui anticipent sur lui, le préparent, et le conduisent indéfiniment vers son avenir, – elle serait pour la souveraineté de la conscience un abri privilégié. **L’histoire continue, c’est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet**: la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu” (Foucault, 1969: 21-22). [sublinhados nossos]

A emergência da história cultural, a partir dos anos 70 do séc. XX, foi decisiva para um retorno da história literária, a que não é alheio um regresso à consideração da figura do autor, igualmente sob pressupostos que não os do positivismo. A possibilidade deste retorno tem-se desenrolado num âmbito interdisciplinar, traduzindo o esbatimento das fronteiras entre estudos literários e sociologia, estudos artísticos e estudos culturais²².

A teorização no âmbito da nova história cultural tem, portanto, como ponto de partida o trabalho iniciado por Foucault em *Archéologie du Savoir* (1969), ainda sob o lastro estruturalista, e foi importante para fazer uma crítica das epistemologias em curso na história tradicional e contemporânea. Pretendendo superar a história teleológica ou racionalista, que tende a dissolver o acontecimento singular numa continuidade ideal, Foucault, a partir da conceção nietzschiana de *wirkliche Historie* – “história real”, no Prefácio a *Genealogia da moral*, de 1887 –, propõe assim um novo conceito de história: a “história efetiva” (Foucault, 1971: 159). Esta distingue-se pelo seu não-essencialismo: não há uma constância, isto é, um sentido último, intimamente conectado à noção de princípio (na qual a teleologia encontra o seu precedente), e que configure o sentido final deduzível do encadeamento dos factos.

A crítica das noções de origem, causalidade e continuidade leva assim o filósofo a aprofundar a noção de história efetiva de modo a introduzir um novo olhar na prática de análise em ciências sociais, assente, por sua vez, na noção de descontinuidade. Exige-se do genealogista a capacidade de deixar entrar em jogo as fissuras e as margens, dissociar-se de si mesmo e apagar a unidade do ser humano que se supõe portador soberano do seu passado (*ibidem*: 159). Em última instância, este trabalho pressupõe que se entenda o acontecimento como força aleatória que emerge no seio das transformações das relações de dominação, fazendo-o surgir “dans ce qu’il peut avoir d’unique et d’aigu”²³. A articulação entre as práticas

²² Referimos alguns títulos relevantes no que respeita à teorização do retorno ao autor nos estudos literários contemporâneos, segundo abordagens diversas. Vejam-se, pois, Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, *Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, 1973; Seán Burke, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, 1992; Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, 1995; Helena Buescu, *Em busca do autor perdido*, 1998; Steven Bernas, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, 2001; Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur (XVI^e-XVIII^e siècle)*, 2015. Paralelamente, os estudos em torno do processo de individualização na sociedade da época moderna contribuíram para uma reapreciação do problema do sujeito literário e autoral: Richard Van Dülmen, *El descubrimiento del individuo 1500-1800*, 1997; Antonio Sánchez Trigueros, *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, 2013. Consultar bibliografia final, para conhecimento destas referências na íntegra.

²³ Por acontecimento, deve entender-se “non pas une décision, un traité, un règne, ou une bataille, mais un rapport de forces qui s'inverse, un pouvoir confisqué, un vocabulaire repris et retourné contre ses utilisateurs, une domination qui s'affaiblit, se détend, s'empoisonne elle-même, une autre qui fait son entrée, masquée. Les forces qui sont en jeu dans l'histoire n'obéissent ni à une destination ni à une mécanique, mais bien au hasard de la lutte” (Foucault, 1971: 161).

discursivas e não discursivas, aspeto basilar nesta proposta de análise, pretende, pois, dar conta desse jogo de dominações.

Desta maneira, introduz-se a análise da vertente performativa que subjaz à enunciação dos discursos no seio do contexto institucional em que figuram. Por outras palavras, procura-se fazer uma interpretação das perspetivas (discursivas) acerca de um dado evento ou ordem de factos. Em causa está, sobretudo, uma desconstrução do discurso associado a uma hegemonia cultural, exercício que deve centrar-se na observação dos modos pelos quais a produção discursiva de uma determinada época é lida e interpretada, ou seja, filtrada, de modo a convergir com a doutrina veiculada pelos regimes dominantes. Em vez de procurar determinar o que terá motivado o discurso, a história cultural tem, por conseguinte, como desafio determinar como as regras de formação das quais procede o discurso podem estar unidas a sistemas não discursivos.

Visando uma articulação entre os discursos e regimes de práticas sociais, que ecoam no conjunto de instituições (cf. Chartier, 2000: 24), no âmbito da elaboração de uma história das Luzes, por exemplo, a aplicação deste método requer que o historiador distinga a filosofia emancipadora veiculada nesse tempo e os dispositivos do poder que se fundaram nela para exercer um determinado tipo de controlo social (*ibidem*: 27). Os regimes de práticas constituem, portanto, a objetivação desse controlo. No entanto, operar a distinção em causa implica compreender que esses regimes são dotados de uma lógica e razão próprias, não se podendo reduzir àqueles mesmos discursos que serviram para os legitimar²⁴.

Do exposto, podemos concluir do contributo desta perspetiva para uma reformulação da categoria “texto” em ciências humanas. Colocada lado a lado com a noção de “discurso”, são compreensíveis as possibilidades, mas também as limitações, que a perspetiva neohistoricista imprime na análise da literatura. Impondo uma cisão teórica entre o que é do domínio estritamente cultural (práticas sociais e discursivas incluídas) e a ordem do estético, propriamente dito, assinala-se uma secundarização do último em abordagens que se inclinam sobre uma desconstrução de sistemas discursivos associados ao poder²⁵.

Já no âmbito sociológico da “practical theory”, na esteira da abordagem foucaultiana, mas inserindo-se no domínio de um retorno ao “humanismo” antropológico, que durante décadas

²⁴ Como refere Chartier (2000: 38), “La irreductibilidad de las prácticas a los discursos, su articulación pero no su condición homóloga, puede considerarse como la distinción fundamental para toda la historia cultural, invitada de este modo a evitar un uso incontrolado de la categoría ‘texto’, demasiado utilizada para designar prácticas cuyos procedimientos no obedecen en nada al ‘orden del discurso’”.

²⁵ Leia-se o ensaio de A. Patterson (2005: 72-73) a propósito dos excessos do historicismo selvagem nos estudos literários.

ficara aparentemente arredado das preocupações dos estudos sociais (cf. Ortner, 2005), no preâmbulo de *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Pierre Bourdieu faz uma síntese daquela que parece ser a raiz do confronto entre os dois paradigmas hermenêuticos que fizeram escola na crítica novecentista: um paradigma essencialista, que procura chegar ao inefável através de uma busca da singularidade e verdade absoluta da obra de arte (Bourdieu, 1992: 9-10); e um paradigma realista, em que se inscrevem os que procuram reconstruir a realidade social, suscetível de ser captada no sensível e no concreto da existência quotidiana (*ibidem*: 13). Aparentemente, a intensificação da experiência artística, vivida através de uma demanda e interesse puro pela forma, leva a confrontar a ideia de uma redução da necessidade histórica, ditando assim, por extensão, um alheamento das contingências da gênese da própria arte. Pelo contrário, a afirmação da importância de estudar o campo literário e a sua gênese social – visando a crença que o sustém, o jogo de linguagem que nele se produz, os interesses e apostas, materiais ou simbólicos, que nele se engendram – tem como base o questionamento da existência da própria obra de arte, englobando um ponto de vista simultaneamente histórico e trans-histórico. Desta maneira, a consideração dos meandros sociológicos do fenómeno literário encerra possibilidades relevantes no domínio da conformação estética e formal da obra. A teorização acerca da noção de “campo” afigura-se pois fundamental para estabelecer um elo entre a história cultural e a (nova) história literária, resultando ambas de uma tentativa de superação do paradigma estruturalista²⁶.

Seguindo esse intuito de superação, a proposta alternativa de elaboração de uma história comparada das culturas literárias levada a efeito por Mario Valdés San Martín constitui-se sob o signo da história efetiva. Fazendo uma objeção do sentido da história crítica de Foucault, Valdés debruça-se sobre a problemática da representação histórica que o conceito de sucessão de epistemes separadas (ou descontínuas) levanta. Como Valdés nos dá a ver, a chave para essa problemática encontra-se na postulação ricoeuriana do nexó filosófico entre a temporalidade humana e o discurso narrativo (Ricoeur, *Temps et récit*, 1983).

Segundo Valdés, as seleções *a priori* plasmadas nas cronologias canónicas não podem sobrepor-se ao registo histórico. Por outro lado, o “*impasse*” contemporâneo da história literária deve-se à incapacidade de examinar os fenómenos da história como fenómenos que mudam com o tempo: “La literatura es un sistema dinámico y la historia literaria se ha comportado

²⁶ A noção de “campo”, desenvolvida por Pierre Bourdieu, é importante como configuradora de um estudo que pretende traçar os liames que conformam a produção de bens artísticos num contexto institucional. Importa recordar que a sua formulação começou por ter lugar no artigo “Champ intellectuel et projet créateur”, *Les Temps modernes*, n.º 246, 1966, pp. 865-906.

como un sistema fijo” (Valdés, 2005: 189-190). Rejeitando a história literária como mera desconstrução dos sistemas do passado e, por outro lado, como reconstrução do paradigma ideológico presente, Valdés estabelece como seu propósito “el estudio del apogeo y el declive de los diversos contextos discursivos en los que la literatura se produce y se reproduce” (*ibidem*: 191). A história literária efetiva configura, assim, “un sistema abierto de investigación que rescata numerosos sistemas cerrados y los contextualiza”. Por essa razão, para conceber este sistema efetivo e aberto, a pretensão de um “modelo o estructura racional *a priori*” deve ser abandonada, de modo a oferecer, no seu lugar, “una explicación racional para eventos contingentes tales como las interferencias disruptivas [...]. Surgirá un modelo final, pero sólo como constructo de una respuesta teórica a los problemas de la explicación histórica” (*ibidem*: 136).

A questão da narratividade, tendo no horizonte a formulação de um modelo de inteligibilidade dos fenômenos, constitui um dos grandes desafios à concepção de uma história literária. Começa por sê-lo, desde logo, no domínio da teorização, e no modo como se propõe a articulação entre documentos e provas. Assim, perante a oposição entre continuidade da história (enquanto memória individual e coletiva) e descontinuidade da história documental, que na ótica de Foucault poderia ser resolvida através da postulação da descontinuidade das séries epistémicas, um problema subsiste. Como afirma Valdés, na esteira de Ricoeur e de Le Goff (*Storia e memoria*, 1977), a história documental, em vez de se afastar da memória coletiva, contribui para a sua expansão, impondo a crítica de determinados textos (cf. Valdés, 2005: 205). Neste sentido, é importante reiterar que a constituição de uma história da literatura assume dependência relativamente a um conjunto de práticas institucionais. A noção de arquivo força-nos ao questionamento da articulação entre discursos e regimes de práticas, sendo que ambos, nos seus mecanismos de estruturação, refletem a associação fundamental entre ordem do tempo e ordem do discurso. Nessa articulação se plasmam, por conseguinte, as dificuldades implícitas no cruzamento de configurações culturais e territoriais, com reflexos na formação do cânone. O conceito ricoeuriano de fontes nodulares da cultura²⁷ afigura-se operativo na resposta a estes desafios, desde logo ao da narrativização, enquanto processo que espelha um intento de mediação de tempo e discurso. Não nos interessa desenvolver aqui este conceito, porém, julgamos apropriado colocar em relevo uma possibilidade de interseção, através das fontes nodulares, de noções conceptuais em torno das quais se funda uma alternativa quer ao modelo baseado no nexa teleológico da história tradicional quer à noção de descontinuidade presente

²⁷ São quatro os tipos de nódulos culturais, sendo que em cada par se descreve uma relação dialética recíproca: temporal e topográfico; institucional e figurativo (cf. Valdés, 2005: 137).

nas séries epistémicas de Foucault. Subordinada a narração aos *topoi* temporais, espaciais, figurativos e institucionais, através deste modelo, fundado numa espécie de cartografia histórica experimental, torna-se possível operar uma conciliação das vertentes extrínseca e intrínseca da História Literária²⁸.

2. Cultura Literária

2.1. Literatura e Cultura Literária

Em *Culture littéraire* (2009), Alain Viala, em jeito de manifesto pelos estudos literários, dirige-se aos estudantes e estudiosos da literatura, procurando pôr em relevo alguns aspetos essenciais deste objeto. Sem se preocupar em definir “cultura literária”, é interessante notar que o autor tem no horizonte, em primeiro lugar, uma definição de “literário”, na qual procura atender aos traços fundamentais dos discursos assim denominados.

A constatação de uma instabilidade no domínio das definições de literatura e de literário, desde a formulação de Madame de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800) – o conjunto das produções do espírito, incluindo a filosofia²⁹ – leva Viala a centrar-se no plano do discurso. Conclui, pois, acerca do literário como aplicando-se aos discursos aptos à comunicação em diferido, cujo destinatário é aleatório e que captam o seu público através de um prazer de ordem estética (cf. Viala, 2009: 43). Parece-nos desenhar-se, aqui, um conceito genérico de “cultura literária”, sendo que a definição de “literário” que

²⁸ Valdés situa, como tal, a história efetiva muito mais no terreno da física experimental do que no das ciências sociais, de cujo paradigma organizacional o seu modelo se afasta. Atente-se, pois, nas suas palavras acerca deste assunto e note-se como integra na conformação dos nodos culturais a problemática da interferência de um evento na composição de uma cultura literária: “Los modelos de las ciencias sociales se han utilizado con algún éxito en la historia literaria, especialmente por parte de los colegas brasileños de la escuela de Antonio Candido en Sao Paulo, pero ellos reducen, si no desestiman, la consideración del espacio de experiencia. [...] Nuestra explicación teórica de los problemas de la historia literaria consiste en tomar las interferencias como puntos de ramificación de la historia, en un sistema abierto que explica los múltiples brotes y ramas que salen de los nudos culturales. Se puede observar que el desarrollo cultural que brota de un nudo equivale a las disrupciones que alteran la composición de una cultura literaria. La base epistemológica para la historia efectiva es el proceso de explicación que avanza hacia la comprensión de las tensiones, rupturas y recuperaciones, así como hacia la transformación, del mundo cultural” (Valdés, 2005: 137).

²⁹ Como afirma Staël, “les progrès de la littérature, c’est à dire le perfectionnement de l’art de penser et de s’exprimer son nécessaires à l’établissement et à la conservation de la liberté” (Staël, 1800, 23). Como se sabe, esta noção de “liberdade”, em conexão com a de “expressão”, muito deve à reflexão kantiana em torno da “estética” na *Crítica do Juízo*. Como recorda Sánchez Trigueros, com “Kant se consuma el proceso de constitución del concepto ideológico de sujeto, que crea con la imaginación en libertad un objeto lingüístico bello, expresivo de sí”. Pelo potencial de libertação da imaginação (de preceitos e de modelos) que encerra, o filósofo atribuiu à poesia o grau mais alto na hierarquia artística (Sánchez Trigueros, 2013: 37). Os fundamentos do Romantismo estabelecem-se, assim, no seio da conceção moderna de literatura, baseada na perceção estética e na liberdade imaginativa humana.

elabora «permet [...] de ne pas isoler **les oeuvres**, y compris ‘reconnues’ de **l’ensemble des discours et pratiques où elles prennent place**. Il permet également, soit dit en passant, d’employer un même terme pour désigner **des personnes et le domaine à l’étude** duquel elles s’adonnent: les «littéraires» sont tous ceux qui étudient, enseignent et nourrissent la culture littéraire» [sublinhados nossos] (*ibidem*: 44).

Em suma, do conjunto de matérias do livro, o leitor deduz facilmente em que consiste “cultura literária” segundo Viala, sendo que uma noção de “cultura”, neste caso, parece ter como implícita a ideia de “cultivo” das disciplinas inseridas no âmbito das chamadas faculdades de letras. A perspectiva de Viala não se distancia muito da definição proposta por J. A. Bernardes, no artigo “Cultura literária e formação de professores”, a saber: “hoje como no passado, parece fácil identificar a **cultura literária** como soma de conhecimentos, compromissos e afectos normalmente capitalizados a partir do convívio com os livros e aquilo que os envolve em termos de enquadramento contextual”. Acrescente-se que o professor assinala, ademais, aquelas que considera como as cinco componentes essenciais da cultura literária: a Língua, a Retórica, a História (ou contextos referenciais), as Ideias e a Estética (Bernardes, 2010: 39 e 40).

Ante o desafio de definir cultura literária, coloca-se-nos, antes de mais, o problema da existência de uma cultura letrada encarada sob o ponto de vista de noções como as de memória, património e “tradição”. É esta última que está em causa, se concebermos a literatura de acordo com uma visão universalizante de cânone, isto é, enquanto “corpus de textos selecionados, reconhecidos e erigidos em modelos” (Viala, 2009: 74), inalienável de um trabalho de reprodução e de preservação por parte do homem. Por outro lado, a perspectiva puramente estética redundava numa atenção exclusivista sobre a já aludida “literariedade” dos discursos.

Note-se que “cultura literária” surge, de acordo com esta conceção, como objeto transitivo do literário, isto é, como “coisa” a que os “literatos” se dedicam, e que forma o tal conjunto de obras reconhecidas, assim como o conjunto de discursos e práticas onde essas obras surgem ou são tidas como objeto de discussão e reflexão. Ora, à luz de uma dialética da história da produção e da receção, em que se configura o estudo da “cultura literária” delineado pelas abordagens hermenêutica e semiótica, o termo “cultura” exige igualmente uma especificação, pois que ele encerra a possibilidade de transitar de uma abordagem objetificante (a soma dos saberes, das obras reconhecidas, dos discursos e práticas em que essas obras são configuradas) para a de uma abordagem que tem como eixo uma lógica de sistema. Aqui, assume prevalência o ponto de vista do *modus operandi*, que pode variar consoante o tempo e o lugar. Cultura literária seria assim entendida sob o prisma das comunidades em que ganha forma particular o

conjunto de saberes em causa. Trata-se de uma perspetiva não universal, que tende a ver a cultura literária como algo sujeito a variação, mas em que tem lugar igualmente a definição de “literário” formulada por Viala. É, pois, sobre este matiz eminentemente particularizante que se torna legítimo falar da “cultura literária do séc. XVIII”.

2.2. Cultura e Cultura Literária

Poderá uma indagação acerca da definição de “cultura” contribuir com dados relevantes, tratando-se de definir o conceito de “cultura literária”? Até que ponto as conceções de “cultura” que advogamos determinam uma abordagem da literatura?

Não pretendendo constituir o literário como representativo de um tempo artístico, nem a cultura como globalmente representativa de um contexto social, o conceito de cultura literária afigura-se-nos útil para configurar uma noção de “literatura” como materialidade (produto cultural) em constante mutação, compreensível no domínio dos usos e sentidos conferidos por uma dada comunidade. Como afirma Valdés, “La obra existe bajo el supuesto de que es leída y discutida por lectores reales dentro de comunidades reales” (Valdés San Martín, 2005: 131). O conceito dialógico da verdade histórico-literária repousa no movimento entre autor e obra, que na sua perspetiva deve, portanto, ser “completamente contrastado en el contexto de la comunidad del autor” (*ibidem*: 126). A história literária alicerça-se sobre as colunas da história intelectual e da história cultural, dado que a literatura dá corpo a ideias. Contudo, a literatura também representa comunidades, razão pela qual o efeito social da imaginação pode ser considerado um evento aleatório, mas não casual (*ibidem*: 189).

Por essa razão, a noção de “obras reconhecidas”, referida por Viala, deve ser problematizada. À luz da comunidade de leitores setecentistas, perfilam-se padrões de gosto que não se encontram diretamente refletidos na elaboração de um cânone da literatura portuguesa, tal como o que se nos apresenta nas histórias da literatura de Braga e Remédios. Tendo em atenção a(s) comunidade(s) de leitores do séc. XVIII em Portugal, Francisco de Pina e Melo destaca-se pelo facto de ter publicado um número considerável de textos literários, ou de ter participado ativamente nos acontecimentos culturais (de cariz literário) promovidos pelos principais agentes divulgadores de uma cultura literária no séc. XVIII: as academias. Tal como outros autores, assume, pois, relevo entre um conjunto de outras figuras cuja obra, se não foi alvo de canonização, foi certamente alvo de reconhecimento, coetaneamente e *a posteriori*,

passando a figurar no conjunto das obras que formam o património literário da língua e da literatura portuguesas³⁰.

Falando de “comunidades”, atentemos por ora no ponto de interseção entre prática literária e “cultura” em sentido lato. Como refere Greenblatt, a prática artística desenrolou-se desde cedo em paralelo com a noção de “cultivo”, que, como dizíamos acima, subjaz a uma das facetas da definição de “cultura”. Essa noção de cultivo pressupõe, com efeito, a ideia de uma interiorização e prática de um código de maneiras. Por essa razão, “Art is an important agent [...] in the transmission of culture. It is one of the ways in which the roles by which men and women are expected to pattern their lives are communicated and passed from generation to generation” (Greenblatt, 1995: 228). Por sua vez, o texto literário pode funcionar como código que mimetiza a cultura enquanto conjunto de crenças e práticas que funcionam como um sistema de controlo: “a set of limits within which social behavior must be contained, a repertoire of models to which individuals must conform” (*ibidem*: 225). É nesta medida que Greenblatt considera que a análise cultural não consiste numa análise extrínseca, oposta a uma análise interna das obras de arte. A configuração do conceito de cultura como estrutura de regras (“system of constraints”), a que se associa a reprodução de um repertório de modelos, permite-nos assim lançar uma ponte para refletir acerca das interações entre cultura e literatura.

Ao já referido contexto de produção e de receção dos “discursos literários”, em foco na abordagem culturalista em que se alicerça a nova história literária, dizem respeito os factos e ocorrências que perfazem uma história das “instituições da vida literária”. Por sua vez, é na dependência destes organismos que são gerados todos os discursos em que a criação literária surge como problema, sendo alvo de comentário e de codificação. É, com efeito, nessas instituições que se configuram as práticas normalizadoras e codificadoras da produção e receção das obras. Como parte de um sistema cultural mais lato, essas práticas assentam num conjunto de crenças e valores, tendentes à conservação e ao estabelecido. Contudo, perfazendo uma rede de relações em que tem lugar a negociação em torno do intercâmbio de ideias e de bens³¹, essa reprodução envolve, necessariamente, também, a mudança. A “vida literária” –

³⁰ Parece-nos apropriado sublinhar que, de um modo geral, a elevação de obras e autores setecentistas ao estatuto de “canónicos” não chega a acontecer. De maneiras diferentes, vários textos contemporâneos refletem uma secundarização quer de barrocos quer de neoclássicos, quer também dos chamados pré-românticos (cf. Quental, 1871: 15-16; Silva, 2010: 277-279; *Programa e Metas Curriculares de Português – Ensino Secundário*, 2014). Uma contínua reavaliação e fixação do cânone processa-se de acordo com dominantes culturais e estéticas, é certo, mas, no caso da literatura portuguesa dos séculos XVII e XVIII, verifica-se também, amiúde, um esforço crítico no sentido de gerir o acúmulo do legado literário procedente de várias épocas.

³¹ Veja-se a noção desenvolvida por Greenblatt (1995: 229-230), para o sentido particular de “cultura”, ao qual se associa a formação de narrativas e mitos que ilustram o referido sistema de regras: “A culture is a particular network of negotiations for the exchange of material, goods, ideas, and – through institutions like enslavement, adoption, or marriage – people. Anthropologists are centrally concerned with a culture’s kinship system – its

note-se que, com o emprego do termo “vida”, a noção de “literário” estende-se até às fronteiras das práticas em comunidade – pode ser entendida, segundo esta perspetiva, “as a semi-independent socio-cultural system obeying its own laws” (Even-Zohar, 1990: 23).

2.3. Sistema Literário e Cultura Literária

A passagem de uma análise “literatológica”, isto é, exclusivamente aplicada ao “texto”, para uma análise “culturológica” (Even-Zohar, 1990) decorre de um passo importante efetuado na crítica das últimas décadas do séc. XX, no rescaldo da extensão do *linguistic turn* às ciências humanas.

Para um franquear das fronteiras entre literatura e cultura, no que diz respeito aos estudos literários, foi decisivo o repensar do literário nos termos da sua função, e reconhecimento enquanto tal, numa sociedade ou comunidade interpretativa em que se configuram os recetores das obras: “the text is no longer the only and not necessarily for all purposes the most important, facet, or even product of this system” (Even-Zohar, 1990: 34).

De acordo com esta perspetiva, a aproximação semiótica de Even-Zohar ao “sistema literário” funda-se numa abordagem funcional que tem como eixo a operatividade dos sistemas. Trata-se, com efeito, de uma análise das relações que permitem detetar leis que governam a diversidade e complexidade de um fenómeno, em vez do mero registo e classificação dos fenómenos como elementos separados³². A noção de polissistema constitui, assim, o conceito configurador dessa abordagem, que pretende substituir a noção de análise como coleção mecanicista de dados.

conception of family relationships, its prohibition of certain couplings, its marriage rules – and with narratives – its myths, folktales, and sacred stories. The two concerns are linked, for a culture’s narratives, like its kinship arrangements, are crucial indices of the prevailing codes governing human mobility and constraint. Great writers are precisely masters of these codes, specialists in cultural exchange. The works they create are structures for the accumulation, transformation, representation, and communication of social energies and practices”. Tal como o próprio sugere, esta conceção é devedora da teorização no campo da antropologia. É, por isso, de sublinhar o seu interesse pelo trabalho de Clifford Geertz (cf. Ortner (org.), 1997).

³² Para melhor esclarecer esta mudança de perspetiva, atente-se nas palavras de Even-Zohar (1990: 10): “I will refer to the respective programs as ‘the theory of static systems’ vs. ‘the theory of dynamic systems.’ The theory of static systems has wrongly been identified as the exclusive “functional” or “structural” approach, and is usually referred to as the teachings of Saussure. In Saussure’s own writings and in subsequent works in his tradition, the system is conceived of as a static (‘synchronic’) net of relations, in which the value of each item is a function of the specific relation into which it enters. While the function of elements, as well as the rules governing them, are thus detected, there is hardly any way to account for changes and variations. The factor of time-succession (‘diachrony’) has thus been eliminated from the ‘system’ and ruled to lie beyond the scope of functional hypotheses. It has therefore been declared to be extra-systemic, and, since it was exclusively identified with the historical aspect of systems, the latter has been virtually banished from the realm of linguistics. The advantages of introducing the concept of system to replace the mechanistic collection of data are evident”.

A noção de cultura literária sobre a qual fundamos o presente estudo converge com a perspetiva relacional que subjaz à descrição do sistema literário de Zohar. Encontra, assim, uma definição no conjunto dos “macro-fatores” envolvidos no funcionamento deste sistema. Recordemos que o autor adapta o esquema de comunicação e linguagem criado por Jakobson (1960), derivando daí o (poli)sistema literário. A nomenclatura de Zohar incorpora, pois, os seguintes termos: Instituição, Reportório, Produtor, Consumidor, Mercado e Produto.

Estes elementos constituem, portanto, os vários pontos que se interseitam no funcionamento do sistema literário. Em que medida se pode fazer corresponder diretamente a esse sistema a análise de uma cultura literária? Pode uma cultura literária ser considerada um subproduto do sistema literário, ou, pelo contrário, o sistema literário depende da existência de uma cultura literária em sentido complexo, como sistema com leis e códigos próprios de funcionamento, os quais têm um vasto alcance no domínio das práticas criativas de uma comunidade?

De facto, da interação entre os vários elementos presentes no esquema de Even-Zohar é possível deduzir uma aliança entre contexto institucional, códigos e modelos de realidade, que entendemos poder definir uma conceção dinâmica (entre constrição e mutação) de cultura literária; operativa no quadro de uma análise particularizante.

De modo a estabelecer o escopo da nossa análise, afigura-se-nos central reproduzir, em primeiro lugar, a sua definição de “instituição literária”:

The ‘institution’ consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also remunerates and reprimands producers and agents. A part of official culture, it also determinates who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time.

In specific terms, the institution includes at least a part of the producers, ‘critics’ (in whatever form), publishing houses, periodicals, clubs, groups of writers, government bodies (like ministerial offices and academies), educational institutions (schools of whatever level, including universities), the mass media in all its facets, and more (Even-Zohar, 1990: 37).

Como o autor nota, embora a instituição literária não seja unificada, certo é que qualquer decisão tomada, por qualquer agente do sistema, depende da legitimação e restrição efetuada por secções particulares da instituição. Desta maneira, a própria natureza da produção, assim como o seu consumo, são ambos governados por esta (*ibidem*: 38).

Em segundo lugar, como estratégia de aprofundamento, a nossa definição de cultura literária pretende atender igualmente à vertente de reprodução de modelos e de princípios assinalável ao literário, em paralelo com o que se passa no plano da herança cultural, segundo

as reflexões de Greenblatt que expusemos no ponto anterior. Para tal, a noção de “reportório”, problematizada por Even-Zohar, constitui uma interessante chave de entendimento.

Como refere o autor de “Polysystem studies”, reportório “designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product. These rules and materials are thus indispensable for any procedure of production and consumption. The larger the community which makes and uses given products, the larger must be the agreement about such repertoire” (Even-Zohar, 1990: 39). De acordo com uma abordagem formalista do texto literário, incidindo sobre o domínio da *langue* e do discurso, o reportório literário diz respeito unicamente às regras e itens em que se baseia a produção e compreensão do texto. Porém, se as manifestações da literatura forem consideradas em níveis que não apenas o textual, o reportório literário pode ser concebido como o conjunto de reportórios específicos convergentes com cada um desses níveis. Assim, um reportório “may be the shared knowledge necessary for producing (and understanding) a ‘text,’ as well as producing (and understanding) various other products of the literary system” (*ibidem*: 40). Deste modo, são reconhecíveis como reportórios literários não apenas o universo dos signos literários que constituem o conjunto de materiais à disposição de um escritor na consecução da obra, mas também os códigos em que se perfilam, de acordo com uma expectativa social, os comportamentos do escritor, do leitor e do agente literário.

Sintomaticamente, na consideração da categoria “produto” do sistema literário, a abordagem semiótica ou culturoológica privilegia, tal como acontece no plano do reportório, os *modelos da realidade*, como o mais poderoso produto da literatura.

Estes modelos dizem respeito ao poder simbólico do literário sobre o imaginário de uma comunidade – aproximamo-nos assim da já referida noção de nódulos figurativos da cultura. Associando-se a um *modus operandi* social, denotam os procedimentos coletivos de inculcação de um sistema de regras, assim como a sua interiorização por parte dos indivíduos, como bem espelha a teoria do *habitus* de Bourdieu³³. O carácter representativo de uma obra (ou das figuras

³³ Formulada no ensaio “L’ habitus et l’espace des styles de vie”, in *La distinction*, 189-230 (Paris, Minuit, 1979), a teoria do *habitus* de Bourdieu, como refere Zohar, sustenta a hipótese de que os modelos incorporados pelo indivíduo ou um grupo de indivíduos não correspondem a esquemas genéticos ou universais, mas sim a esquemas ou disposições que se adquirem através da experiência, dependendo do tempo e do espaço: “This repertoire of models acquired and adopted (as well as adapted) by individuals and groups in a given milieu, and under the constraints of the prevailing system relations dominating this milieu, is labelled *habitus*. It is ‘a system of internalized embodied schemes which, having been constituted in the course of collective history, are acquired in the course of individual history and function in their *practical* states, *for practice* (and not for the sake of pure knowledge)” (Bourdieu, 1979, *apud* Even-Zohar, 1990: 42-43). Na esteira do filósofo francês, Ortner (2005: 40) define *habitus* como “a system of dispositions that incline actors to act, think, and feel in ways consistent with the limits of the structure”. Pela iluminação das interações entre o individual e o coletivo, no tocante à adoção dos sistemas de regras prevalentes numa comunidade, a teoria do *habitus* afigura-se, pois, relevante no domínio da abordagem sociológica da categoria de “autor”.

e códigos de conduta que nela surgem representados), de uma instituição e de um escritor podem associar-se a um efeito no domínio social e artístico. Em causa está, por exemplo, o relevo que assumem gestos e formas de figuração e autofiguração como veículo de tendências estéticas e de correntes ideológicas. Por essa razão, o capital simbólico adstrito a obra e escritor não só dialoga com as entrelinhas de um texto como lhe confere, e deriva do texto, um valor social.

Como exemplo daquilo a que nos referimos, tenha-se em atenção as considerações de Bourdieu acerca da figura de “artista maldito” cultivada por Baudelaire. A candidatura do autor de *Les fleurs du mal* à Academia Francesa funda-se num gesto de rutura com o poder dominante, constituindo um repto à ordem literária estabelecida (conservadores e subversivos incluídos). Como afirma o filósofo, o “atentado simbólico” em que consiste a candidatura de Baudelaire “pone en tela de juicio, y desafía, las estructuras mentales, las categorías de percepción y de apreciación que, al estar ajustadas a las estructuras sociales mediante una congruencia tan profunda que quedan al margen de los ataques de la crítica aparentemente más radical, son fuente de una sumisión inconsciente e inmediata al orden cultural” (Bourdieu, 1992: 100).

Enquanto exemplo de “modelo de realidade”, a projeção de uma personagem ou imagem de escritor num dado meio cultural ou literário pode, por conseguinte, ser representativa não só da instauração de um paradigma estético mas também de um estilo de vida, por si só expressivo de um código de conduta. A sua promoção, especialmente no espaço das práticas e discursos contíguos ao “texto”, pode assim traduzir-se em efeitos relevantes, tanto no plano ideológico como no comercial.

2.4. Campo Literário e Cultura Literária

A reflexão acerca da “instituição literária” assume necessária relação com a teorização de Bourdieu acerca da noção de “campo”, relevante no contexto da *practical theory*. Este autor dá-nos a ver o campo de produção (intelectual, artístico ou literário) como sistema de relações em cujas lutas se entretecem poder criador e celebração da obra. O artista, ele próprio, surge nesta conceção como produto, sendo que o estabelecimento do valor de uma obra e do seu autor depende da existência de “univers de croyance” (os próprios campos de produção de bens culturais) em torno dos quais giram celebrantes e “crentes”.

Segundo Bourdieu, a lógica da “crença”, que preside ao reconhecimento do valor de uma obra, tem como princípio uma ideologia carismática, baseada na denegação das práticas

ordinárias da economia e dos mecanismos institucionais de “autorização” e legitimação dos bens culturais. A subsunção destas práticas na lógica carismática da criação artística, processo que se dilucida claramente no contexto oitocentista estudado pelo autor, associa-se a um gesto de afirmação do capital simbólico da obra de arte. Graças ao poder do carisma, torna-se possível o funcionamento do campo de produção, uma vez que a sua lei fundamental é continuamente lembrada e reafirmada pelos “nouveaux entrants”, cujo principal interesse é a própria denegação do interesse (cf. Bourdieu, 1977: 10). O carisma orienta assim “le regard vers le *producteur apparent*, peintre, compositeur, écrivain, bref, vers l’*auteur*”, interdisant de demander ce qui autorise l’auteur, ce qui fait l’autorité dont l’auteur s’autorise”; “L’efficacité quasi-magique de la signature n’est autre chose que le pouvoir, reconnu à certains, de mobiliser l’énergie symbolique produite par le fonctionnement de tout le champ, c’est-à-dire la foi dans le jeu et ses enjeux que produit le jeu lui-même” (*ibidem*: 5 e 9).

Segundo a lógica de forças do campo, o valor de uma obra de arte engendra-se no seio das lutas inumeráveis por fundar o valor de uma ou outra obra em particular³⁴. A recuperação ou a conservação de uma tradição literária por parte da cultura oficial “for a longer period of time”, como referia Zohar, assenta, portanto, na construção de um universo de crença segundo o qual as instâncias de consagração e de autorização não são imediatamente reconhecíveis.

No nosso entender, a aplicação da lógica da luta de forças em que consiste o “campo” ao contexto da cultura literária e intelectual em que se insere a produção literária de Pina e Melo demonstra ser particularmente elucidativa. Trata-se, pois, de um quadro cultural em mutação, o da Ilustração portuguesa, em que se verifica a emergência dos chamados “nouveaux entrants”, mais concretamente uma classe intelectual de origem burguesa cuja eminência se objetiva por intermédio de uma inversão de forças. O “arrivismo” dos jovens poetas árcades, traduzindo-se num discurso entusiasta (“crente”), de defesa de um regresso às origens clássicas da poesia, assim como às fontes puras da língua e da literatura portuguesas, constitui-se como motor de transformação social, correspondendo, porém, e assumindo-se como devedor do reformismo cultural estabelecido por D. José I. Opõe-se por isso ao conservadorismo, e aparente conformismo, de uma elite social afim ao tradicionalismo aristocrático, definidor da cultura oficial do reinado de D. João V. É na esfera cultural desse tradicionalismo, que do ponto de

³⁴ O conceito de “campo” de Bourdieu incide sobretudo nos mecanismos de funcionamento da instituição literária, abarcando toda a vasta rede de agentes envolvidos no processo de produção e transmissão da obra enquanto bem artístico e cultural: “le principe de l’efficacité de tous les actes de consécration n’est autre que le champ lui-même, lieu de l’énergie sociale accumulée que les agents et les institutions contribuent à reproduire par les luttes par lesquels ils essaient de se l’appropriier et dans lesquels ils engagent ce qu’ils en ont acquis par les luttes antérieures” (Bourdieu, 1977: 7).

vista literário se firmara tanto nas práticas académicas como na prática da censura de obras impressas, durante a 1.^a metade do séc. XVIII, que se reproduz um código determinado. No caso, o conjunto de tendências estéticas próprias da poesia de um barroco tardio.

No seio do confronto de paradigmas em que se deslinda o criticismo e o clima de polémica em meados de Setecentos, a figura do escritor Pina e Melo assume voz particular num conjunto de textos que secundam a sua produção poética (prefácios e comentários às obras, cartas e outros papéis em defesa das mesmas). Aqui, o questionamento dos preceitos literários mescla-se com uma necessidade aguda de legitimar a sua posição enquanto autor no campo literário português. Bourdieu identificava como *habitus* dos “dominants” “les stratégies, essentiellement défensives” que “visent toutes à conserver la position occupée, donc à perpétuer le *statu quo* en durant et en faisant durer les principes qui fondent la domination. [...] l’excellence consiste à être ce que l’ont est, sans ostentation ni emphase” (Bourdieu, 1977: 12). Porém, na instabilidade que caracteriza este momento de rutura com a ordem anterior, a dualidade ao nível das posturas que definem a hierarquia de dominantes e dominados assume certa indefinição. Situando-se Melo numa posição de fronteira, não é possível fazer corresponder claramente ao antagonismo entre antigos e modernos as estratégias que Bourdieu atribui a dominantes e dominados. O mais interessante, no âmbito do nosso estudo, será, com efeito, anotar as estratégias de legitimação autoral deduzidas do quadro de aculturação e acomodação ideológica que aqui se desenha.

Pelo que temos vindo a dizer, compreende-se que no horizonte da noção de cultura literária englobamos os conceitos, em certa medida contíguos, de campo e instituição literária. É certo que, no contexto do Século das Luzes, em Portugal, o grau de autonomia do campo literário dista ainda da configuração do artista e da obra observada por Bourdieu para o caso da França da 2.^a metade do séc. XIX. Neste último caso, assinala-se pois o protagonismo assumido pela figura do escritor moderno, enquanto personagem social “sin precedentes”, “profesional de jornada completa, dedicado a su tarea de una manera total y exclusiva, indiferente a las exigencias de la política y a los mandamientos perentorios de la moral y que no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte” (Bourdieu, 1992: 121).

Na França de Baudelaire e Flaubert, a reivindicação do ideal estético de “arte pela arte” baseia-se quer numa denegação do poder da crítica estabelecida quer da lógica do mercado sobre a criação. Como sintoma de autonomia, o escritor passa a depender quase exclusivamente do êxito comercial das suas obras para sobreviver. Por oposição, na França do *Grand Siècle* (o século de Louis XIV, 1638-1715), sucesso financeiro e juízo dos pares confundem-se de tal forma, que “los más consagrados entre los hombres de letras, particularmente los poetas y los sabios, eran los que más se beneficiaban de pensiones y prebendas” (*ibidem*: 175-176).

Foi, com efeito, em meados do séc. XIX francês que a literatura se impôs como valor social eminente. Contudo, como demonstra a análise de Viala, em *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, no séc. XVII perfaz-se uma etapa crucial desse processo de autonomia, formando-se aí os quadros sociais da prática (academias, direitos de autor e mecenato) em paralelo com a codificação das formas e dos gêneros literários (cf. Viala, 1985: 9-10).

3. Para uma abordagem da cultura literária entre Barroco e Ilustração

3.1. Problemática do “sujeito autoral”

Partindo do exposto, faremos incidir sobre o estudo da “cultura literária do século XVIII” uma ótica prismática. A cultura literária, em sentido genérico, ilustra, como vimos, uma soma de saberes identificáveis no quadro institucional das disciplinas lecionadas na escola, englobando quer uma visão patrimonial quer uma visão puramente estética do literário. A nossa proposta, alicerçando-se numa abordagem sociológica, encara a cultura literária como subconjunto de um sistema cultural. Tal significa que aquela, como este, segundo uma perspectiva antropológica, se baseiam num conjunto de códigos, reportórios e crenças refletidos nas práticas discursivas. Como reflexo da interação entre o agente humano e os referidos códigos e regras, projetam-se nos discursos uma posição e atitude determinadas, que encontram explicação na formação de uma consciência autoral.

Na nossa ótica, a representação do escritor, no seu envolvimento com “instituições da vida literária” e “instituições literárias” (Viala, 1985: 9-10), plasmando as tensões entre a imposição de um ou mais códigos e a afirmação de um *habitus* individual, constitui o elemento agregador da rede de relações em que consiste a cultura literária. Por esta razão, o conceito de cultura literária que visamos engloba não só o literário como materialidade tangível (acervo de uma cultura escrita à disposição da criatividade artística de uma comunidade), mas também a rede de relações que encontra uma conceptualização apropriada na designação de “campo literário”, decisiva para que se compreenda um conjunto de movimentos associados à emergência da modernidade.

A literatura em sentido moderno começa a constituir-se sobre o fundamento da subjetividade, desde logo inscrito no gesto discriminatório de atribuição das obras a um nome próprio, sujeito dotado de singularidade, que se situa fora do texto e o antecede. Em suma, a literatura erige-se, no domínio das línguas vulgares, sobre uma “unidade primeira, sólida e

fundamental, que é a do autor e da obra” (Foucault, 2015: 33). A função autor, cuja emergência o autor de *Surveiller et punir* observou no domínio das práticas de vigilância associadas ao reforço do poder estatal, não deve, contudo, ser confundida com a realidade fenomenológica do escritor como indivíduo singular (cf. Chartier, 2000: 90). Por outro lado, difere dos sujeitos literários que assumem uma função operatória no processo de leitura, em que podemos inserir o que Couturier (1995) designa de “figure de l’auteur”, assim como as categorias narratológicas de “autor implícito” (Booth, 1983: 73-74) e “autor textual” (cf. Aguiar e Silva, 2002: 225-227), a que se opõe a designação de “autor empírico”, o indivíduo histórico que escreve a obra.

Desde a 2.^a metade do séc. XVI, paralelamente ao horizonte dos tratados em torno da Poética, vêm ganhando forma, com todo o peso de uma superestrutura ideológica com forte carácter normativo, as várias práticas de julgamento inseridas no domínio do controlo e vigilância estatal e eclesiástica (cf. Ruiz Pérez, 2000: 352). Estas englobam não só a censura como os índices de livros proibidos, que com as suas “listas de exclusiones acostumbra[n] al lector a la existencia y aceptación de unos filtros, de unos elementos de juicio y valoración que, interpuestos entre el texto y su propia recepción, condicionan ésta, orientándola o avalándola con un principio de autoridad, que se desplaza de este modo del espacio del creador al del crítico o juez” (*ibidem*). Segundo Ruiz Pérez, no decurso dessa transferência do espaço do criador para o do juiz entrevê-se o aflorar de uma (auto)consciência dos autores a respeito da sua ocupação. Esta resulta, portanto, da consciência da existência de um *corpus* de obras que suscita reações divergentes.

O estudo da figura autoral na vertente histórico-sociológica, que nos interessa aqui, visa a formação de uma consciência autoral que assume simbolismo representativo na projeção de uma imagem do escritor enquanto ator social, e se patenteia na organização e produção da obra, assim como na afirmação da legitimidade e singularidade da mesma. Essa construção resulta, por seu turno, da adoção de um conjunto de práticas por parte do autor. Refletindo a necessidade de se mover entre instâncias de aprovação e rejeição da obra (v.g. censura, crítica e mercado), estas práticas desenham-se na retórica dos preliminares do livro, na simbologia associada à autorrepresentação pictórica e por escrito, ou na conceção da exegese dos textos pelo próprio autor. Interessa-nos recordar que, no âmbito da conformação do sujeito autoral nas margens do livro, o espaço do prólogo constitui, desde cedo, um lugar de auto-comentário que permite um diálogo entre autor e público, sintetizando aspetos definidores da sua posição no campo literário como chave interpretativa dos princípios estéticos que norteiam a composição daquele.

Assim, neste estudo, elementos da biografia do poeta serão trazidos à superfície na medida em que se desdobram das relações entre o autor e os seus pares e críticos. Esses

elementos biográficos são sujeitos à ordem das práticas discursivas que circundam a criação poética, firmando-se quer nos limites do livro quer no contexto performativo associado ao coletivo institucional. Na dialética entre autor e crítico, que marca decisivamente o contexto literário em meados de Setecentos, desenrola-se também o processo de reivindicação do papel do sujeito. Fundado na afirmação de pontos de vista culturais antagônicos, essa reivindicação espelha a conformação do discurso da crítica em conexão com uma adesão a diferentes marcos institucionais ligados ao Poder.

3.2. Periodização: o conceito de “baixo-barroco”

Lançando as bases de um projeto de estudo da poesia entre 1650 e 1750³⁵, Pedro Ruiz Pérez refere-se a este momento como período “obscuro” da literatura espanhola, notando que as suas peculiaridades não foram alvo de revisão nos estudos literários contemporâneos. Por detrás do retrato histórico-literário de uma época em que Sor Juana Inés de la Cruz aparece como eixo central entre os ecos de um espaço vazio, descobre-se uma continuidade essencial no tempo que medeia entre a edição de *Parnaso español* de Quevedo e a morte de Eugenio Gerardo Lobo: “sobre la pervivencia de estilemas barrocos exacerbados por el habitual curso de la imitación se impone un dominante prosaísmo” (Ruiz Pérez, 2013: 1-2). O autor apela para uma superação do modelo formalista como forma de introduzir o questionamento do período e, assim, contornar uma aparente carência de afinidade do leitor contemporâneo com o texto poético de então. Fundamentalmente, está em causa uma carência de interpretação que toca à produção de um conjunto vasto de autores. A sua obscuridade acentua-se diante das duas faces luminosas que correspondem a uma institucionalização da literatura dos séculos XVII-XVIII espanhol: “Siglo de Oro” e Ilustração.

O caso português é muito similar: continuidade com a estética dos eixos principais do período “indiscutivelmente barroco”³⁶; persistência dos códigos culturais e estéticos barrocos ao tempo de emergência do Iluminismo; alicerçamento da poética neoclássica na crítica à obscuridade, cuja origem se faz remontar ao “gongorismo”, estendido a toda a Península

³⁵ Pedro Ruiz Pérez coordena atualmente um projeto de investigação, sob a tutela da Universidade de Córdoba, intitulado PHEBO (Poesía hispánica en el Bajo Barroco). Entre outras vertentes, são relevantes os seus contributos no domínio editorial. Cf. <http://www.uco.es/phebo/es>.

³⁶ No caso espanhol, Góngora, Quevedo e os Argensola; no caso português, Francisco Manuel de Melo e Padre António Vieira. Note-se que Vieira Mendes distingue dois momentos do Barroco português, cada um com dois nomes principais. Como refere, “The late baroque [1.ª metade do séc. XVIII] is likewise centred on two literary figures, one in the religious sphere and the other in the world of theater [...]: Padre Manuel Bernardes (1644-1710) and António José da Silva (1705-39). As with Vieira and Dom Francisco [para a primeira época do barroco, 1621-1700], this pair likewise exemplifies the kind of literature at the time (Mendes, 1999: 65).

durante o século de Seiscentos. De sublinhar que o castelhano, que já se impunha como língua de cultura no tempo que antecede a ocupação filipina, continua a assumir um lugar de destaque, enquanto língua veicular da poesia, após o restabelecimento da autonomia portuguesa. O espectro da influência de Góngora, e do concetismo em geral, esclarece muito bem essa permanência no séc. XVIII. Torna-se, contudo, problemática uma redução da última poesia barroca a essa influência (ou ao que se entende, de forma sintética, ser essa influência), sendo que mascara o surgimento de novas abordagens do real e da linguagem, por exemplo, no domínio da poesia satírica academicista. Assim, olhando ao contexto particular das décadas em que Pina e Melo desenvolve a sua atividade literária enquanto poeta (1726-1759), urge destringer especificidades no lirismo do último barroco face ao contexto geral do barroco hispânico dos séculos XVII-XVIII. Reportamo-nos à prevalência, nas formas poéticas, de um barroquismo extreme, composto de imagens e elementos retóricos fossilizados, que, veremos, pode ou não ser mais do que a expressão esgotada do próprio gongorismo tornado oficial nas práticas académicas. Os seus vícios podem atribuir-se (e foram atribuídos pela crítica ilustrada) não só a um desejo de desnaturalizar a expressão sob o pretensiosismo erudito da aura dos “cultos”, como também ao jugo da regra dos consoantes.

Na abordagem da literatura deste tempo, uma das dificuldades com que se defronta o crítico consiste, pois, nos obstáculos colocados por uma valoração depreciativa, que constrangem uma tradução efetiva do fenómeno artístico, resultando em inércia do ponto de vista de um questionamento para lá das atribuições judicativas (cf. Ruiz Pérez, 2013: 7). Segundo Pérez, as categorias comuns utilizadas para designar esta fase ora introduzem uma conotação pejorativa (“barroquismo”), ora encerram uma notação potencialmente anacrónica (“pós-barroco”), ora impõem uma estreita e oclusiva limitação temporal (“barroco tardio”).

Assim, tentando inserir num marco crítico e histórico o estudo deste momento, que vem a abarcar de permeio a “época dos *novatores*”, cuja abordagem denuncia semelhantes problemas de configuração, face ao panorama periodológico setecentista³⁷, o crítico espanhol

³⁷ Em *Construyendo la modernidad: la cultura española en el Tiempo de los Novatores (1675-1725)*, Jesús Pérez Magallón traz à colação duas expressões em que se justapõem dois pontos de vista que é possível assumir ao considerar o momento de germinação de uma cultura ilustrada no seio da cultura barroca: “Ilustração barroca” e “Barroco ilustrado”. Assim, procurando configurar a análise deste momento habitualmente visto como de “crise” e de “transição” (cf. Monteiro, 1965, 47 e 93; Cidade, 1929; Hazard, 1935), em que assumem relevo os *novatores*, ou seja, os introdutores da *novidade*, cujo discurso lança as bases de sedimentação da modernidade, anunciada desde os centros intelectuais europeus, Magallón atenta no problema contido no quiasma aí espelhado, tendo em consideração a abordagem levada a cabo por José Caso González. Como se pode constatar, a oposição em causa traduz, antes de mais, uma dificuldade no domínio do estabelecimento de um ponto de partida para o estudo deste momento histórico: “ ‘el problema está en saber cuándo comienza realmente la crisis de la cultura barroca y cuáles son las novedades estilísticas que se empiezan a aportar [...] Todas las transiciones son lentas, y la que ocurre entre

opta pela designação de “bajo barroco”, por ilustrar um processo histórico desenrolado ao longo de várias etapas (do nascimento ao ocaso), à semelhança do que sucede com as indicações de baixa e alta Idade Média. Afigura-se, além do mais, relevante, na abordagem desse processo, situar o período “baixo-barroco” no domínio de

un movimiento de amplio desarrollo, que se inicia cuando el humanismo renacentista encuentra sus primeras fronteras (la contrarreforma, las contradicciones del imperio y del incipiente capitalismo, las diversas formas de escepticismo, la desconfianza de lo natural como valor...) y se extiende hasta que la ilustración consolida su programa de modernidad, justamente en diálogo con el legado barroco” (*ibidem*: 8).

Acorde com o desígnio de historiar um período omitido na historiografia literária, importa reiterar que o presente estudo se centrará nos interstícios das fronteiras periodológicas estabelecidas pela história literária tradicional, procurando desconstruir não só as continuidades supostas entre correntes estéticas, como também as ruturas e separações introduzidas no domínio dos paradigmas ideológicos verificáveis “entre séculos”, “entre reinados” e “entre culturas”. Segundo esta perspetiva, julgamos possível operar uma síntese das contradições e quiasmas a que Magallón aludia (cf. nota 37). Dado o perfil multifacetado do questionamento em torno de Barroco *vs.* Ilustração, a estrutura global deste trabalho não corresponderá, de modo rotundo, ao molde da linearidade cronológica. Terá, sim, como substrato a dupla vertente *a)* das gerações e modelos de intelectuais, a que se faz corresponder a lógica evolutiva da história das instituições, compreendendo um conjunto de “textos” à margem dessa lógica, e *b)* do devir da carreira de Francisco de Pina e Melo (poeta e homem de letras). Estas duas esferas, demonstrá-lo-emos, articulam-se perfeitamente no quadro que configura o aparecimento da instituição da crítica literária em Portugal.

Para levarmos a efeito o estudo do “baixo-barroco” em Portugal, de que Pina e Melo é um direto representante, urge, por isso, estabelecer, na esteira de Ruiz Pérez e de Alain Bègue (2010), a quem se deve, por sua vez, a designação “entre siglos”, um olhar à margem das usuais fragmentações: periodológicas, mas também no domínio de uma separação entre autores “maiores” e “menores”. A consideração da complexidade dos discursos inseridos neste marco contribuirá para uma revalorização desta época da poesia portuguesa. De modo mais abrangente, pensar numa história da cultura da literatura portuguesa do séc. XVIII leva-nos a repensar o horizonte de continuidades que é possível estabelecer no âmbito de uma periodização

1680 y 1725 dura medio siglo. ¿Dónde incluir ese medio siglo? ¿Con el XVII, como epígono del Barroco, o con el XVIII, como anuncio de cambios?” (Caso González, 1983, *apud* Magallón, 2002: 42).

de longa duração, em torno das idiossincrasias relativas ao período dos séculos XVI-XVIII. Marcado por uma profusão de leituras e reinterpretações em torno da herança clássica, é significativo o facto de se aliarem aqui a diferentes vagas de receção do legado literário humanista os vários fatores que determinam o processo de emergência da modernidade. Neste movimento, o problema da conformação da consciência autoral no seio das tensões do “campo literário” assume um veio de indagação com repercussões históricas muito importantes; e, como tal, fecundo para a pesquisa em torno da literatura desta época.

4. Barroco e Neoclassicismo: Retórica vs. Poética?

4.1. Humanismo e classicismo(s)

A corrente literária que se impõe na Península Ibérica a partir dos anos 30 do séc. XVIII, habitualmente designada de “neoclassicismo”³⁸, pode ser considerada uma súpula ou compêndio do classicismo de todos os tempos, tendo como modelos fundamentais os “clássicos” da antiguidade grega e latina e os “clássicos” portugueses, espanhóis, italianos e franceses dos séculos XVI e XVII (Checa Beltrán, 1998: 19). A propósito do revivalismo de que se reveste o neoclassicismo, recorde-se que foi o “grande desejo” de ver renascidos em Portugal a “aurea simplicidade, bom gosto, e delicadeza” presentes nos escritos dos poetas do séc. XVI que moveu a formação, em setembro de 1756, da Arcádia de Lisboa (*Estatutos da Arcádia de Lisboa*, 1820: 133). Assim o indica o projeto para o estabelecimento desta academia, cujo lema, *inutilia truncat*, ilustra eficazmente o desígnio em que se baseia a empresa dos árcades, socorrendo-se da crítica sistemática como meio para alcançar o “bom gosto”. Restaurar as belas-letas, as artes e as ciências em Portugal supunha desterrar mais de um século de

³⁸ As *Notas e Aparato* de Ignácio Garcês Ferreira à *Lusíada. Poema Epico de Luis de Camões* (1731) e *La poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies* (1737), de Ignacio de Luzán, constituem os marcos fundacionais da estética neoclássica, em Portugal e em Espanha, respetivamente. A última é considerada a bíblia do neoclassicismo teórico espanhol (cf. Checa Beltrán, 1998: 19). Os apontamentos de Ferreira à epopeia camoniana ilustram um primeiro intento de configuração da crítica ao gosto barroco, tendo como base a narrativa histórica que traça as causas da degeneração da eloquência portuguesa desde as últimas décadas do séc. XVI. Neste sentido, propõe a noção de “bom gosto” que vem sendo formulada desde a 2.ª metade do séc. XVII, em França, e surge concebida nas obras de Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706) e *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708). Muratori é, de resto, também um importante intermediário na obra de Luzán, cujas conceções acerca da Poética aristotélica terão eco, por sua vez, na elaboração da primeira arte poética portuguesa, da autoria de Francisco José Freire (1748). Juntamente com o *Exame critico de hũa sylva poetica feita à morte da Serenissima Senhora Infanta de Portugal, a Senhora D. Francisca* (1739), de José Xavier de Valadares e Sousa, o texto de Freire e as *Notas* de Garcês constituem, portanto, os primeiros ensaios de teorização neoclássica em Portugal. Somam-se-lhes as cartas VI e VII do *VME*, cuja vertente discursiva e crítica julgamos enquadrar-se mais acertadamente no domínio da polémica, em parte devido ao tom de vitupério que lhe dá forma.

“barbaridade” e de “estranha desordem nas escolas que em poucos anos perdeu a Poesia portuguesa seu antigo génio” (Garção, “Oração VI”, 1982[1759]: 202). Como refere Correia Garção, a nobre simplicidade, a pureza da frase, a verosimilhança dos pensamentos, o maravilhoso das ideias e energia das figuras, “tudo foi tratado com desprezo” (*ibidem*). A instauração do “sistema da crítica” no âmbito neoclássico tem assim como alvo principal o “estilo empolado” (“florido”, “afetado”) que, no seu entender, caracteriza as formas de eloquência predominantes no séc. XVII. Sobre a demissão desse estilo – que a história literária denominou de “barroco”³⁹ – se fundará a teorização do bom gosto (“banir da Poesia portuguesa o inútil adorno de palavras empoladas, conceitos estudados, frequentes antíteses, metáforas exorbitantes e hipérboles sem modo”, *idem*, Oração IV, 1982[1759]: 185).

A chamada “idade”, ou “idades” clássicas da literatura, conceito formado no âmbito da história literária lansoniana, corresponde a diferentes períodos⁴⁰ e aponta para um conjunto de dominantes, no plano da poética e da retórica, que foram alvo da preocupação de teorizadores, conformando um programa de recuperação e renovação das artes da eloquência e da poesia. Esse programa tem como fundamento um ideal de pureza, da língua e da literatura, reportando-se a uma idade dourada das letras, que tem como paralelo um tempo mais recuado, seja o século de Augusto (n. 63 a. C. – m. 14 d. C.), seja o tempo feliz de Camões⁴¹. Por essa razão, a

³⁹ Lembramos, de passagem, a definição de “barroco”, enquanto conceito epocal, elaborada por Eugenio d’Ors (reunião de artistas em Pontigny, 1932; *Lo Barroco*, 1934). De acordo com a sua teoria das “constantes históricas”, nota que a sensibilidade da Contrarreforma traz consigo “uma espécie de crença na naturalidade do sobrenatural, na identificação da natureza com o espírito, crenças opostas, até certo ponto, ao dualismo intelectualista pauliniano e agostiniano (Ors, 1990: 86). Para o autor, o barroco seria, por conseguinte, uma constante ativa em qualquer época, tendo como especificidade o panteísmo e o dinamismo. Delineia-se, assim, uma das perspetivas de entendimento do período histórico cujas balizas se situam entre o final do séc. XVI e meados do séc. XVIII, a saber, aquela que se baseia na ideia de um contraste com as formas sóbrias do racionalismo clássico. Sem pretender desenvolver aqui as diversas leituras em curso desde finais do séc. XIX, e que concernem, também, às relações entre a literatura e a história da arte, no que diz respeito à continuidade e evolução do estilo (Wölfflin, 1915), será útil, em jeito de súmula, observar que, do ponto de vista da circunscrição espaço-temporal do referido momento, tendo em atenção o contexto ibérico e italiano, o barroco foi, pois, encarado como a arte da Contrarreforma, assinalando-se o impacto da ideologia católica na produção artística e cultural (cf. Hatzfeld, 1973; Pécora, 2016).

⁴⁰ Sobre a abordagem do conceito de “idades” do classicismo e do chamado classicismo francês, correspondente ao século de Louis le Grand, leiam-se as obras de Gustave Lanson (1920: 16, 19 e 296) e de René Bray (1966: 364). Curtius, em *Europäischeliteratur und Lateinisches Mittelalter* (3.ª ed., Berna, Munique, 1961), procurando compreender o que há de comum nas obras dos artistas chamados clássicos, concluía que as “épocas em que floresce este tipo de arte clássica são de curta duração e constituem um ‘classicismo ideal’. São períodos de apogeu que se elevam dentro do ‘classicismo normal’, o qual compreende ‘todos os autores e épocas que escrevem de forma correcta, clara, metódica, sem representarem valores supremos humanos e artísticos. Este *classicismo* pode ser ensinado e imitado” (Iriarte, 1965: 7). Por sua vez, a distinção entre classicismo e maneirismo, relevante nos estudos literários até há, pelo menos, duas décadas, permite estabelecer dois polos opostos na dialética temporal que se delineia entre as várias idades clássicas, desde a Antiguidade. Faz-se assim corresponder ao classicismo o estilo natural e regular, típico do aticismo, enquanto ao maneirismo e ao barroco se associa o artificialismo e irregularidade do estilo asiático (cf. *ibidem*: 11).

⁴¹ No *Aparato* que antecede a edição de 1731 d’*Os Lusíadas*, Garcês Ferreira opõe a “felicidade” do tempo de Camões à noção de tempo degenerado, sendo que no primeiro se situa a “sincera, e perfeita Poesia”, e no segundo o “grande contagio” que caracteriza o gongorismo e o marinismo. Enquanto a naturalidade e a simplicidade se acordam com uma expressão sincera, dando preponderância à expressão do pensamento (*res*), o “pessimo gosto”,

afirmação do classicismo na França do séc. XVII constitui um humanismo “au sens où on le dit pour les écrivains du siècle précédent” (Zuber, 1997: 28).

Relacionando-se com um movimento de recuperação do conhecimento e fontes textuais da Antiguidade, que se materializa no domínio de uma intervenção cívica, com efeitos no plano da constituição das línguas e literaturas nacionais, o humanismo apresenta-se assim como o conceito definidor de, e que permite abarcar, sucessivos momentos em que as letras e humanidades se uniram numa missão de aperfeiçoamento do homem e da sociedade. Colocar em paralelo clássicos portugueses, espanhóis, franceses e italianos torna, no entanto, problemática a consideração dos vários momentos que, nesta escala, se sobrepõem. Há um classicismo no séc. XVI, a que corresponde o humanismo renascentista, distinto do classicismo que surge em França no séc. XVII. A distinção pode ser pensada, desde logo, em função do momento de maior modernização – tendo em conta os avanços tecnológicos e científicos, a par da introdução da razão crítica como método de análise nas ciências humanas⁴². Estes fatores associam-se a um processo de secularização que acompanha a mundanização da cultura. A afirmação da imprensa, do estatuto autoral e a emergência de um público à margem dos velhos centros e elites aristocráticas e eclesiásticas (o público de “honnêts gens” que se soma ao dos antigos sábios e doutos de estro humanista e onde começam a assumir destaque as mulheres), desempenham, pois, um papel transformador nesse domínio. Por todos estes motivos, o *Grand Siècle* constitui um momento crucial de releitura da herança greco-latina. A sistematização de um conjunto de regras tendo como base a preceituação clássica, subordinando a praxis poética, de antigos e modernos, ao juízo crítico, traduz-se num ponto de partida cujo ápice se situa no séc. XVIII, no momento de afirmação do racionalismo iluminista.

Neste orbe europeu em que se alinha a teoria e a prática poética ao longo de três séculos, o estabelecimento da imitação quer como princípio de representação (imitação da natureza) quer como catalisador dos modelos de conhecimento (imitação dos antigos) repousa na defesa de uma noção universal e objetiva da preceituação. Esta ganha forma, como já aludimos, no

que se confaz muito com o génio das nações ibéricas, surge marcado pelo predomínio do artifício da palavra (*verba*). Isto significa que, em vez da mensagem do poema, ganham relevo as “frases demasiadamente estudadas, os termos affectados, as maneiras com prolixidade compassadas, as expressões extraordinárias, os conceitos falsos, os equívocos argutos; e o jogo de palavras: defeitos, de que o Camões não he muito criminado: mercè à filicidade do seo tempo; pois ainda não tinha inundado a Europa este grande contagio, que sobreveio depoes à sincera, e perfeita Poesia” (Ferreira, 1731: 54). Garcês nota, como prova da afinidade das nações ibéricas com o mau-gosto, o facto de este permanecer na Península numa altura em que já fora totalmente desterrado da Itália e da França (*ibidem*: 54-55).

⁴² Como observa Castro (2008: 452), atendendo à reação anti-barroca em Portugal, esta consiste de modo geral num remontar “às ideias do Renascimento acerca da criação estética para, adaptando-as ao racionalismo setecentista, lançar os fundamentos da teoria do neoclassicismo”.

cerne da defesa programática do equilíbrio e do belo proporcionado, aliados à claridade da expressão, cujo paralelo contrário é a aparente dispersão (*varietas*) e relativismo ao nível do gosto atribuídos à arte da agudeza e engenho. O império das regras, isto é, da “arte”, vem assim a opor-se ao génio “indomado” que, procurando surpreender com a palavra peregrina, se afasta da naturalidade, perdendo-se no “vício” dos artifícios verbais. A arte, segundo a perspetiva neoclássica, deve conformar-se com esse princípio de naturalidade, cuja impressão (a “impression de naturel” de Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit*, 1687, *apud* Zuber, 1997: 39) o artista deve veicular na conceção da obra, ocultando para tal o seu artifício e atendo-se à propriedade da “coisa”, “matéria” ou “pensamento”.

4.2. A controvérsia: claridade vs. obscuridade

Os “modernos” classicistas portugueses irão, pois, alicerçar a censura do concetismo e da poesia de influência gongórica tendo como espelho o progresso e decadência das letras latinas. Nisto, atualizam um percurso já realizado em França, a partir da reforma levada a efeito por Malherbe⁴³, que no plano da poética se consuma em Boileau e em Pérrault, para referir dois nomes que se opõem na *Querelle des anciens et des modernes* e que são responsáveis pelo enfoque sobre o campo da poética que a preceituação literária irá assumir então. Neste percurso, aos “faux brillants” opõe-se um ideal de linguagem transparente e eficaz, passível de ser entendida pelo cidadão comum.

Na proposta de um equilíbrio entre natureza e arte, o neoclassicismo encontra a chave para uma rejeição dos obscurecedores brilhos do sublime retórico, totalmente opostos à conceção aticista da eloquência⁴⁴. A noção de bom gosto formada em França resulta, portanto, de uma sobreposição entre o ideal de elegância subjacente ao aticismo ciceroniano e a afirmação de um ideal de galanteria, marcado pela noção de “plaisir”, em estreita conexão com a abertura do literário a espaços de sociabilidade como os salões; e a um público cujo interesse

⁴³ Recorde-se que o gramático François de Malherbe (1555-1628) foi o introdutor do culto da claridade em França, contra as teorias da Pléiade e os vícios da obscuridade. Operando uma rutura com o séc. XVI, a reforma que levou a cabo esteve na base do movimento de depuração da língua moderna, e visava igualmente as matérias do verso, do estilo e da poesia dos seus predecessores (cf. Bray, 1966: 7-8).

⁴⁴ Temos, neste caso, em consideração a distinção estabelecida no âmbito da retórica (consoante os tratados de Demétrio Falereo e de Dionísio Halicarnasso) entre os três estilos “por ordem às sentenças”: simples, medíocre e sublime. No domínio da ordem das palavras, ou ornato da elocução, descrevem-se por sua vez quatro outros tipos de estilo: lacónico, ático, ródio e asiático. Uma sùmula e explicação dos mesmos encontra-se na obra *Elementos da invençam, e locuçam retorica, ou principios da eloquencia*, do ilustrado António Pereira de Figueiredo (1759: 86-88).

o escritor passará a levar em consideração no momento de criar (cf. Perrault, 1688: 32-33, 35; Zuber, 1997: 35-36).

Articulando-se com a teorização do sublime poético (ou estético), o debate em torno da oposição entre claridade e obscuridade constitui o ponto axial das querelas em torno do velho gosto barroco em meados do séc. XVIII português. A crítica dos vícios da eloquência barroca (afetação, escuridade, metáforas, equívocos e antíteses, hipérbolos e paronomásias, no elenco de Francisco José Freire em *Ilustração crítica*, 1750) constitui, em suma, o ponto de partida de uma nova reflexão acerca da poesia.

A leitura do *Traité du Sublime*, tradução de Boileau (1674) do texto atribuído pela tradição a Longino (séc. I d.C.), afigura-se determinante na operação de um trânsito desde uma visão retoricista/oratória da arte para uma conceção iminente poética/estética no campo da poesia. A aplicação de “regras” (propriamente da arte poética), assim como uma atenção sobre o “pensamento” ou mensagem veiculada no poema, passam, pois, a assumir preponderância neste contexto programático. No texto de Longino reúnem-se as pistas necessárias para uma superação fundamentada de uma poética barroca do sublime, cujo entendimento o filão classicista alicerça numa teoria da expressão assente nas figuras da retórica.

il faut bien se donner de garde d’y prendre pour Sublime une certaine apparence de grandeur bastie ordinairement sur de grands mots assemblez au hazard, & qui n’est, à la bien examiner, qu’une vaine enflûre de paroles plus digne en effet de mépris que d’admiration. Car tout ce qui est véritablement Sublime a cela de propre, quand on l’écout, qu’il esleve l’ame (Longino, in Boileau, 1674: 14).

O conceito de sublime funda-se, como adverte Boileau, no prefácio ao tratado (*ibidem*: “Préface”, s. p.), não no que “les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire & ce merueilleux qui frappe dans le Discours”. Distingue-se assim o estilo (retórico) sublime, que procura sempre as grandes palavras, dando frequentemente origem à inchação de termos e ao florido em excesso, do “véritable sublime” de que falava Longino (*ibidem*: 13). Este pode, com efeito, encontrar-se na formulação de um só pensamento, veiculado por escassas palavras.

Em grande medida, o ataque à produção poética e ao funcionamento da arte da oratória nas instituições barrocas concerne aos excessos do esquadramento e do empolado. Na melhor das hipóteses, esta tendência impede o natural, ou o verdadeiro sublime dos pensamentos, de se manifestar no verso⁴⁵. No pior cenário, a abundância de palavras surge aos

⁴⁵ Atenda-se ao fragmento das *Maximas sobre a Arte Oratoria* de Francisco José Freire, em que o autor apela à noção de descuido ou negligência natural na pintura poética: “Passemos por hum jardim, no qual não se offereça

teorizadores classicistas como um corpo sórdido e mirrado coberto de precioso vestido: “Aquelle, que poem todo o seu cuidado em dar a todas as cousas hum ar de grandeza, revestindo-as de palavras magnificas, e pomposas, faz com que quem o lê, ou ouve, entre na suspeita, de que elle com aquelles desperdicios quiz encobrir a baixeza de seus pensamentos” (Freire, 1759: 25-26).

No domínio dos tratados e artes poéticas, desenha-se, desta maneira, uma reflexão sobre o carácter da poesia e a sua finalidade que define bem o labor classicista. Neste sentido, a *Arte Poética* de Freire vinha colmatar uma ausência nas letras portuguesas, que as artes métricas e versificatórias existentes não satisfaziam: “tratar do que é poético” (“Prólogo” à *Arte Poética*, Freire, 2019: 52).

Cândido Lusitano estabelece um paralelo entre poesia e filosofia, esforçando-se por colocar em relevo o perfil moral da primeira, como capaz de ser útil à República, ao contrário do que afirmava Platão, na obra com o mesmo título. Em sintonia com Le Bossu no *Traité du poème épique* (1708: 8), que por sua vez partia de Aristóteles e do confronto que o Estagirita leva a efeito entre História e Poesia, afirma, pois, que a poesia é uma “filosofia moral vestida com mais pompa e galhardia” (Freire, 2019: 86). Deste modo, reitera a noção de *utile dulci*, fundamental na poética horaciana (cf. *ibidem*: 87), e sublinha o potencial de morigeração dos costumes subjacente à ficção. Opõe-se, por conseguinte, a uma outra das principais vozes da Ilustração portuguesa, Verney, que, no *Verdadeiro Método de Estudar*, enfatizara como fim da poesia o deleite, deixando entrever uma visão menor do poético, a de mero entretenimento. Concebia, pois, esta arte como “nada mais [...] que uma eloquência mais ornada” (Verney, 2018: 254)⁴⁶.

Sob a defesa primacial da claridade e da verdade no domínio da *elocutio*, a crítica à obscuridade do chamado “estilo dos cultos” alicerça-se, como referimos, nos preceitos da prosa

aos olhos outra cousa, se não o que fez a industria do jardineiro, ou do artifice. Por bello que seja, não estaremos nelle muito tempo, sem que nos enfastie. Não podemos soffrer a Arte, huma vez, que opprimio a Natureza. Quizeramos ver nelle humas como negligencias, em que se dêsse a conhecer o natural, e simples, e não o affectado, e pomposo. Hum grande torno de agua entornado, como a acaso, por huma cascata, quanto mais recreya os olhos, do que os brincos de hum repuxo? Estes, como obra clara da arte, logo saciaõ o gosto; aquelle, como imitação da natureza, que affecta huma certa negligencia, visto muitas vezes, sempre agrada, e chama pelos olhos de todos” (Freire, 1759: 44-45).

⁴⁶ Certamente influenciado pela visão depreciativa que formou da poesia coeva, excessivamente centrada no formalismo dos processos retóricos – ainda que mal desempenhada, como refere, em função de um desrespeito pelo princípio do decoro (Verney, 2018: 275) –, Verney subjugava a arte poética à arte retórica. Como tal, faz sobressair a sua qualidade de “mover os ânimos”. O modo como aborda o “segredo” da poesia heróica é assaz expressivo da atribuição de uma importância menor ao “poético”. Além de afirmar que apenas um bom retórico pode compor um bom poema épico, o *Barbadinho* limita-se a pôr em foco a capacidade de captação da curiosidade do leitor por parte do poeta, negligenciando a referência ao didatismo que é próprio deste género (*ibidem*: 274-275).

e tratados de Cícero e Quintiliano. A partir da teorização no domínio do humanismo italiano, é possível delinear uma corrente da retórica que foi alvo de diferentes enfoques ao longo dos séculos XVI-XVIII, assente em dois elementos essenciais. Por um lado, a recuperação do tema da “corrupção da eloquência”, caro ao autor de *Institutio Oratoria*. Por outro, a reabilitação de Cícero⁴⁷.

Como sustenta Quintiliano (35-96 d.C.), no Livro VIII de *Institutio Oratoria*, a elocução (*phrasis*, para os gregos), enquanto virtude de declarar àquele que nos ouve todos os nossos pensamentos, funda-se num princípio de utilidade, sendo que, para que não caia numa retórica ociosa, esta é a parte da oratória que “más depende de los preceptos y la que no puede lograrse sin arte”. Os preceitos, a imitação e o exercício⁴⁸ afiguram-se pois fundamentais para evitar os vícios do estilo e a afetação, que deitam a perder o discurso. Graças aos preceitos e ao estudo é possível evitar os extremos do estilo asiático (pela falta de juízo e de moderação no dizer) e do árido (pela ausência de vigor, mesmo quando não falta uma boa invenção e disposição no discurso), os quais denunciam o mau orador (Quintiliano, 2004: 24).

Quintiliano alerta, desta maneira, para a importância de cuidar mais dos pensamentos (*res*) do que das palavras e do ornato (*verba*), que não devem de modo algum ancilosar aqueles. Pelo contrário, o ornato deve ser disposto de modo a conceder força, autoridade, magnificência e brilho ao dizer⁴⁹. A virtude e força das palavras consiste, em suma, na sua correspondência com as coisas, pelo que a claridade advém, principalmente, da propriedade das palavras; mas também da boa ordem, do ser comedido nas cláusulas e de uma adequação justa à matéria, “que ni falte ni sobre nada” (*ibidem*: 36). Para o autor latino, as regras da elocução têm como finalidade quer uma aprovação do discurso por parte dos sábios quer a inteligibilidade por parte de ignorantes (*ibidem*).

⁴⁷ Tenha-se em atenção as palavras de Fumaroli sobre este assunto: “Retrouver le texte original des auteurs latins, du temps où Rome était la maîtresse du monde, et imiter la prose du plus grand d’entre eux, Cicéron, telle apparaît à l’humanisme italien la tâche régénératrice par excellence, la leçon que la «Renaissance» administre à l’Europe barbare” (Fumaroli, 2002: 77).

⁴⁸ Segundo a lição de Francisco José Freire, em *Maximas*, para formar o orador verdadeiro é necessário atender a esses três aspetos. Define os preceitos como “leys irrefragaveis, fundadas sobre a natureza, sobre a razão, e sobre a experiencia”, enquanto o exercício coaduna-se com o “trabalho do estudo” a que os engenhosos querem fugir. Em terceiro lugar, a imitação dos bons mestres e exemplos, que juntamente com a arte, que regula com perfeição o juízo, permite formar o perfeito orador (Freire, 1759: 9 e 11-12).

⁴⁹ Atente-se na apologia de uma preponderância da *res* sobre a *verba*: “antes quiero responder, o por mejor decir, desvanecer desde el principio la opinión de los que sin cuidarse de los pensamientos (que son como el alma de un discurso) se envejecen en el estudio de una vana algarabía de palabras que usan para dar hermosura a su razonamiento. Las palabras hermosean, es cierto, un discurso; pero esto ha de ser con naturalidad, no con afetación. [...] Digo, pues, que en las palabras debe ponerse cuidado, pero los pensamientos singular esmero” (Quintiliano, 2004: 25).

Entre os vícios que obstam à claridade, Quintiliano enumera as palavras que não se usam habitualmente (v.g., arcaísmos e cultismos), e que compactuam com o desejo do orador de afetar erudição. Um dos problemas que atribui a este tipo de palavras relaciona-se com o facto de, na maioria das vezes, o seu significado necessitar de interpretação. O mesmo se passa com os equívocos. Por último, lista vários outros exemplos no domínio da linguagem e da extensão do discurso; que não deve ser tão comprido que leve a perder-se o sentido da oração, nem tão pesado em função do transtorno das palavras, isto é, o hipérbato. Fala ainda da mistura confusa de termos, da ambiguidade, do rodeio e verbosidade, em torno dos quais se amontoam palavras inúteis; e da brevidade excessiva, pela qual os oradores fazem escassear palavras, não tendo em atenção a inteira compreensão do assunto pelo auditório (*ibidem*: 34-35).

Aqui se somam vários aspetos centrais na crítica à obscuridade barroca. No terreno das línguas vulgares ibéricas, surgem pela primeira vez em evidência na polémica sobre o estilo “culto” nas obras maiores de Góngora – *Polifemo* e *Soledades*⁵⁰. A chave crítica que nesta controvérsia se delineia será retomada, mais tarde, nas polémicas da Ilustração.

Note-se que, ainda no séc. XVI, o recurso ao estilo “chiffre”, contanto que guiado pela prudência, parece ter gerado consenso em âmbitos circunscritos como os das elites do Poder. Assim, apreciando a *Opera Omnia* de Marc Antoine Muret, Fumaroli nota uma via de aceitação da obscuridade no seio do estilo simples e claro. A obscuridade alia-se a um resgate, por assim dizer, da eloquência dos modos vulgares e comuns, conferindo-lhe dignidade e aparência de sacralidade. A sua vertente crítica é comparada a um véu que oculta a mensagem do discurso dos olhares profanos (cf. Muret, 1580, *apud* Fumaroli, 2002: 173). A teorização sobre a obscuridade, em contexto renascentista, compreende desta maneira a noção de que um estilo fundado na distância entre a matéria e a expressão da mesma (por meio de tropos e outros recursos da linguagem), traduzindo-se num efeito hermético, se liga a uma vertente elitista, aristocrática, da veiculação do discurso em espaço público. Por outro lado, está em causa a perspetiva de uma elevação artística da matéria, como pertencendo a um campo distinto do falar “natural” ou “familiar”, traço característico da poesia enquanto domínio de aplicação da linguagem ornamentada, por oposição à prosa, de acordo com Aristóteles⁵¹.

⁵⁰ Para um aprofundamento dos textos de reação à poesia de Góngora, veja-se o discurso de Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”, aplicado a su autor para defenderse de sí mismo* (1614), e as várias cartas de Cascales (*Cartas sobre la poesía nueva de Don Luis de Góngora*, 1634), publicadas recentemente por Blanco y Mulas (2018). Leia-se também o texto de *Noches Claras*, de Faria e Sousa (1674: 40-45). Sobre a participação deste autor na referida polémica, atenda-se ao ensaio de Aude Plagnard, “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano” (2017).

⁵¹ Recorde-se que o preceito da “claridade”, como fundamento da comunicação verbal, surge enumerado no Livro III da *Retórica*, de Aristóteles: “Consideremos, por conseguinte, que estas questões foram já examinadas e proponhamos como definição que a virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. Sinal disso é que se o

O pressuposto da dificuldade esclarece, além disso, a postura intelectual de alguns autores de perfil aristocrático, desde logo a de um Góngora, semi-exilado na sua terra natal, distante dos ofícios da corte, apesar de uma precoce aclamação dos seus textos por um público vasto (cf. Pregelj, 1999: 84). Revestindo-se de uma atitude “cultu” ou erudita, que pode ser vista como de sobrançeria relativamente ao “vulgo” e ao “vulgar”, a defesa da obscuridade por parte de Góngora, em resposta aos seus detratores, tem como fundamento um elogio do sentido estético da poesia, campo radicalmente oposto ao da linguagem familiar. Atente-se nas palavras do poeta espanhol, na carta em resposta à polémica em torno de *Soledades*:

Deleitable es lo que en los dos puntos mencionados queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que lo concluyan y se midan con su contento, descubierto lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho; [...] en tanto quedará más deleitado, cuanto obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto (Góngora, “Carta en respuesta”, *apud* Orozco, 1984: 103).

O sentido estético da poesia “escura” é enfatizado pelo cordovês como prazer a que o entendimento pode aceder através do descortinar do sentido oculto por debaixo de tropos, afirmando uma linguagem e estética que rejeitam as perceções cognitivas e as realizações formais derivadas do sentido comum. Por essa razão, Góngora “poses in relation to the poet-vates concept an image of allegorical and eschatological exegesis” (Beverley, 1980: 13). Alude assim ao mérito de uma poesia que exige um profundo trabalho de interpretação, através do qual o entendimento acede a sentidos vedados a uma leitura superficial. Com base nela, estabelece uma correspondência entre os doutos e a obscuridade, pois que estes são, no seu entender, os únicos capazes de desempenhar esse exercício⁵².

discurso não comunicar algo com clareza, não perfará a sua função própria”. Contudo, o Estagirita dirige a sua argumentação sobre este ponto muito mais aos discursos em prosa, em que a argumentação retórica tem um papel estruturante (géneros deliberativo, demonstrativo e judicial), do que à especificidade da poesia, que trata na *Poética*. Ainda na *Retórica*, assume que o estilo poético incorpora um tipo de palavras, definido pelo ornato, que se afasta do uso corrente, próprio da língua, esperado na prosa, prevendo para a poesia uma maior elevação e solenidade, residindo aí o seu potencial de deleitar e admirar (cf. Aritóteles, 2005: 244-245, v. 1404b).

⁵² Da dificuldade Góngora deriva, em suma, um sentido de honra e dignidade, que crê definir a sua poesia e o seu estatuto de poeta: “De dos maneras – dice – considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme autoridad ... demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa [es] la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego” (Góngora, “Carta en respuesta”, *apud* Orozco, 1984: 103). Nas críticas de Cascales à poesia de Góngora, o fundo erudito da cultura humanista, os detentores desse conhecimento, como se faz uso dele, surgem postos em cheque, sob a vara do admissível em poesia, em prol da sua inteligibilidade e logo utilidade: “¿Qué importa el peregrino pensamiento, dicho con perfectísima gala, si no le alcanza el oyente?”. Que hable el poeta como docto, consiéntolo y apruébolo; y es bien que, ya por la divinidad de la poesía, ya porque los poetas son maestros de la filosofía y censores de la vida humana, hablen en sublime estilo y toquen cosas arcanas y secretas. [...] Virgilio, Horacio, Catulo.... claro escribieron, excepto algunos lugares de doctrina particular o historia recóndita o secretos de naturaleza, que, como padres de las ciencias y como curiosos humanistas, siembran algunas veces por sus obras. Y digo bien algunas veces, porque,

Vértice da difusão da arte de agudeza, a obra de Góngora constitui a chave de compreensão da poesia nascente em Espanha em finais do séc. XVI, tendo contribuído para uma renovação lírica de suma importância. Veiculadora de um uso duplamente alusivo e elusivo da língua, a poesia de D. Luis foi determinante na conformação de uma gramática poética com uma extensão assinalável em termos cronológicos e geográficos⁵³. Os recursos que a definem não são novos, nem em geral nem na poesia renascentista, porém, os críticos põem em causa o seu uso exagerado (cf. Orozco, 1984: 101).

Em termos globais, como demonstrou Dámaso Alonso (1961), a técnica poética de Góngora traduz-se no recurso, de forma cumulativa, a metáforas e perífrases ousadas, no rompimento da ordem natural da sintaxe através do hipérbato e de outras construções latinizantes. Em síntese, desenham-se uma estética e língua poéticas que, sob o pretexto da dificuldade, explorando ao extremo as qualidades não naturais e de expressão indireta do discurso – que os críticos encaram como pretensão de oracularidade –, procuram dotar a poesia da função de revelar, por meio do ornamento verbal – e do efeito visual, de plasticidade, que este produz – sentidos e facetas imprevisíveis do mundo concreto.

É importante enfatizar que, originalmente, a língua de Góngora – de modo análogo ao que acontece no concetismo, por exemplo, de Lope de Vega (cf. Arellano, 2012) – configura um exercício de aproveitamento e recriação semântica da memória cultural e literária humanista, mas também de vertentes orais e vulgares da língua⁵⁴. O real e os seus atributos são, pois, também alvo de contínua reconceptualização.

si lo hicieran siempre, cayeran en el vicio de la oscuridad, condenada de todos los que bien sienten” (Cascales, 1634, Epístola VIII, “Al licenciado Luis Tribaldo de Toledo”, Mulas e Blanco, 2018: s. p.).

⁵³ De recordar uma primeira abordagem da influência do chamado “gongorismo” na poesia portuguesa, no livro de Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (1956). Debruçando-se sobre a influência da poesia de Góngora nas colónias espanholas da América Central e do Sul: *El Gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, da autoria de Martha Lilia Tenorio (2013), constitui uma base interessante para o estudo da poesia portuguesa dos séculos XVII e XVIII, graças ao paralelismo que é possível estabelecer ao nível da reprodução de uma lógica do centro para a periferia, reveladora da transmissão da influência de Góngora aos países sob o domínio espanhol. Como refere Martha Tenorio (2013, “Introducción”, s. p.), sob a designação de “gongorismo” agrupam-se dois fenómenos distintos, o culterano, entendido “de una manera simplista como cualquier complicación o rebuscamiento formal”, e o propriamente “gongorino”. O gongorismo propriamente dito, segundo a autora, começa e termina em Góngora. A audácia do autor de *Soledades* (1613) é indiscutível, pelo modo como “complica, oscurece y dificulta, entre otras cosas, para singularizar la materia común lexicalizada, [...] para resemantizar desde el propio ejercicio poético” (Joaquín Roses, “La alhaja en el estércol. Claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)”, 2010: 421, *apud ibidem*). No entanto, essa audácia provém de uma forte convicção estética e intuição pessoal, o que não acontece com os seus imitadores. Decalcando expressões e servindo-se de recursos estilísticos usados criativamente pelo poeta cordovês, os seus seguidores, peninsulares ou novo-hispanos, pelo contrário, dão mostras de uma ousadia formal que se traduz muitas vezes num “mero ejercicio mecánico” (Tenorio, *ibidem*). Sendo manifesta a “casi maniática” repetição de recursos e léxico procedentes da língua gongorina, segundo a autora, o estudo do gongorismo não deve reduzir-se a uma enumeração desses recursos, uma vez que eles se conformam no domínio de uma extensa “gramática lírica” (cf. *ibidem*).

⁵⁴ A prática da agudeza evidencia-se como reescrita de um reportório de tópicos clássicos e renascentistas. A noção de *cultura*, como refere Mercedes Blanco (1992: 44), traduz no barroco espanhol o relevo que lhe é dado como

A poesia de Góngora, e o modelo aristocratizante aí espelhado, constitui o modelo subjacente à conceção de eloquência barroca de Pina e Melo, revestindo-se de um horizonte de dignidade (poética) que não é tão comum nas práticas académicas do seu tempo, apesar de grassar nelas a parafernália retórica do gongorismo. Similarmente, a crítica à obscuridade em meados de Setecentos em Portugal perfaz um caminho que ecoa, também, o horizonte da crítica a Góngora, sob os auspícios de uma defesa da “claridade”.

4.3. Poéticas do sublime: o problema de uma leitura baseada em antíteses

A antítese “barroco vs. classicismo” entronca, como temos vindo a observar, num conjunto de tantas outras antíteses, tornadas especialmente relevantes no contexto da preceitística neoclássica (engenho vs. arte; *verba* vs. *res*). Corresponde-lhes, por sua vez, um contraste mais lato, “retórica vs. poética”, que, no nosso entender, espelha eficazmente a presença de leituras díspares de Aristóteles em ambas as conceções. O Estagirita constitui o seu autor-chave, retomando estas ora a linha da *Retórica* ora a linha da *Poética*. O movimento pendular em torno destas duas obras, nos séculos XVI-XVIII, esclarece o facto de Aristóteles estar tanto na base de uma obra de codificação barroca como a *Nova arte de conceitos* (1718-1721), de Francisco Leitão Ferreira, que tem como alicerce a leitura de Tesouro, em *Il Cannocchiale aristotelico* (1654), como na origem da leitura de Luzán, em *La Poética* (1737).

É artificial ler a poética da agudeza à luz da separação entre palavras e coisas espelhada na divisão do signo linguístico, mas foi essa a perspectiva que predominou na apreciação que neoclássicos fizeram da literatura do séc. XVII. A divisão entre sublime das palavras e sublime da matéria (sublime retórico e sublime estético), antes mencionada, não atende à propriedade substancial das relações de significação estabelecidas na arte do conceito, dirigindo-se estas à captação da singularidade engenhosa do real e dos objetos no discurso. Estes objetos são, por si mesmos, discurso, matéria com valor inerente do ponto de vista comunicacional, de acordo com uma conceção epistemológica sacralizante do verbo. Por outro lado, a oposição *res* vs. *verba* pode talvez aplicar-se a um aspeto da produção tardia barroca, onde se verifica uma proeminência das “flores retóricas”, ou artifício verbal (o significante), destituído da estrutura profunda (o significado ou “alma”) do conceito (cf. Arellano, 2010 e 2012).

resultado de uma valorização da habilidade do engenho (as *letras*) sobre a força (as *armas*). Por outro lado, à prática do cultismo subjaz uma perspectiva de refinamento e dignificação da língua, através do recurso a vocabulário latino, donde se pode deduzir igualmente a noção de cultura como aperfeiçoamento humano. Trata-se do sentido civilizacional subjacente aos *studia humanitates*, tal como preconizado por Baldassare Castiglioni (*Il Cortegiano*, 1528) e Erasmo (*De Pueris*, 1530).

A distinção entre *verba* e *res*, propugnada pelo classicismo, especialmente visível na separação entre sublime retórico e sublime estético, não faz, com efeito, justiça ao conceito de sublime que propriamente diz respeito à arte de agudeza, no qual as figuras são “apenas” âncoras de um conteúdo que lhes é inerente.

Como assinala António José Saraiva, na esteira de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, por detrás das duas teorias da expressão estão visões radicalmente opostas acerca da linguagem e da relação desta com o mundo dos fenómenos. De forma oposta à da semiologia de Saussure, que separa significante e significado na abordagem do signo linguístico, a conceção barroca não considera a relação biunívoca e arbitrária entre significado e significante, ou seja, não existe uma separação no pensamento concetista e engenhoso (de Góngora, Gracián e Vieira) entre palavra ou imagem e coisa significada. Daí que esta poética se respalde na dupla substancialidade dos dois termos em correlação num translato, apontando essencialmente para a “realidade” (autónoma) de cada um deles, em vez de conceber um termo como imagem significante de um determinado conteúdo significado. Em resumo, matéria/fenómeno/objeto confunde-se com palavras e subtilezas. A agudeza funda-se, por isso, nas relações entre palavras, situadas no mesmo plano das coisas⁵⁵.

Em uníssonos com esta noção de indivisibilidade aplicada à substância (paralela) da expressão e da coisa, João Adolfo Hansen, em comentário aos “Sermões de Nossa Senhora” de Vieira, aborda também a especificidade da agudeza como ilustração do cratilismo cristão do pregador português. Referindo a substancialização da linguagem como processo histórico e poético datado (Hansen, 2013: 17), alude assim à artificial separação entre *res* e *verba* (forma/contéudo), que atribui ao Romantismo (cf. *ibidem*: 15), sustentando que em Vieira, pelo contrário, o verbo, as palavras, têm significado inerente e imutável, atualizado no momento da criação artística. Não resultando de mera convenção humana e arbitrária, o signo linguístico dota-se da capacidade de sinalizar, espelhar diretamente realidades. No campo da exegese bíblica, o verbo torna-se espelho da Presença divina⁵⁶.

⁵⁵ Como nota o crítico português, Gracián refere várias vezes as correspondências entre objetos, *términos* ou *extremos*, e parece basear neste género de relação a própria classificação de *agudezas*, mas a palavra *objeto* tanto se refere a palavras como a coisas. Gracián não considera a relação entre significante e significado, pelo que a palavra é, em si mesma, um “objeto”, uma “matéria” “que contém no interior *términos* ou *extremos* [...] cuja relação é percebida pelo *ingenio*” (Saraiva, 1996: 174 e 177).

⁵⁶ Leiam-se as palavras de Hansen (2013: 16): “As duas substâncias, a da expressão e a do conteúdo, que hoje as teorias linguísticas excluem como não pertinentes para a significação, também são participadas pela atribuição e proporção divinas. A substancialização da linguagem é um cratilismo cristão, que a faz materialmente visível como meio em que age a Luz do Um”.

Ora, não podemos deixar de associar esta forma de convocação da substância do conceito, análoga de uma correspondência de índole “metafísica”, com uma visão da “grandeza” do sublime no seio do concetismo. Contudo, não será necessário ir tão longe para compreender a existência do sublime estético no domínio do barroco.

No discurso de embate entre ambas as correntes entrecem-se vários pares de opostos, ou separações, que além de constituírem um ponto de partida para a crítica da eloquência barroca, são decisivos para uma reapreciação de conceitos comuns a ambas as teorias. Referimo-nos, neste último caso, a uma revisão, no seio do neoclassicismo, do que se entende por novidade, admirabilidade, ou um outro aspeto, que não teremos aqui em consideração, que se prende com o papel dos sentidos no entendimento do mundo.

A noção de novidade, que importa para a configuração do sublime, vista sob um prisma distinto do da surpresa na arte do conceito, constitui um dos aspetos fulcrais da poética neoclássica. Aqui, o esperado maravilhamento do leitor ou espetador acontece dentro do círculo do decoro. A postulação do sentido-comum, de onde se deriva o “esperado”, “crível” ou “possível”, é por isso fundamental na conceção da novidade em terreno classicista⁵⁷. Como fica patente na leitura dos textos de Luís António Verney (*VME e Ultima resposta. Em que se mostra I. Que o R. Elogista, e o R. Severino de S. Modesto nam provam o que deviam...*), o pensamento agudo é entendido por ilustrados como “falso engenho”, sendo que o verdadeiro pensamento engenhoso consiste na “novidade de formulação” ou “numa verdade apresentada com novidade” (Castro, 2008: 509). O respeito pelo comum, não o ordinário, porém, surge assim como uma das regras em foco nos tratados neoclássicos, e dele se deriva esse sentido de novidade em que consiste o merecimento e beleza das expressões (cf. Freire, 2019: 107-108)⁵⁸. Estabelece-se, com efeito, uma linha muito estreita de divisão entre o “maravilhoso” que irrompe no seio do “comum” e o que pode ser postulado como “extraordinário” e arrebatadoramente surpreendente; tendo como base ou a beleza inerente à matéria tratada ou a

⁵⁷ Como desenvolve o texto de Aristóteles, em torno da composição da tragédia e das leis de causalidade a que a sua composição deve obedecer, sublinhando-se neste caso a dimensão fatídica associada à surpresa no enredo trágico: “Uma vez que a imitação representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram temor e compaixão, estes sentimentos são muito [mais] facilmente suscitados quando os factos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade entre si. Desta forma, a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os factos acidentais causam mais admiração quando parece que acontecem de propósito” (Aristóteles, 2015: 56, 1452a).

⁵⁸ Atente-se nas palavras de Freire, na *Arte Poética*, em torno do conceito de novidade aplicado ao potencial de deleite da poesia: “o fim da poesia, enquanto arte fabricante, é deleitar com a imitação. De dois modos pode ser esta arte deleitável: ou com as coisas e verdades que ela imita [beleza da matéria], ou com a maneira de a imitar [beleza do artifício], isto é, podem causar deleite as verdades e coisas que o poeta representa ou porque são novas e maravilhosas per si mesmas, ou porque o poeta as faz ser tais com o seu artifício. Estas verdades maravilhosas é que são a alma da poesia e a origem do deleite” (Freire, 2019: 105).

beleza que decorre do artifício usado para representar a matéria, que pode ser mais ou menos bela.

Na estética barroca, pelo contrário, dá-se uma afirmação do prodigioso, uma noção que marca a criação poética de Góngora, como também a arte de *acutetze*, na sua exploração das potencialidades semânticas do conceito. A técnica de “desnaturalização” em causa na poética barroca tem como finalidade o próprio sublime – culminante na noção de deleite estético abordada pelo cordovês na *Carta en respuesta*. Este não se cinge à ideia de uma abundância de tropos no texto, mas é certo que compactua com ela. Em consonância, Mercedes Blanco sustenta que a poesia de Góngora resgata da “banalidad prosaica” e “desnaturaliza” o que o espanhol tem de mais próprio, convertendo desta maneira os objetos em prodígios (Blanco, 2016: 59)⁵⁹. Com efeito, encontra no texto de Longino argumentos que permitem apreciar a magnificência do sublime em Góngora dentro dos termos previstos nesta obra; em última instância, como “poder verbal que transciende lo socialmente corriente y admitido” (cf. *ibidem*: 47). Esta noção põe, por sinal, em causa o conceito de decoro, ou seja, a correspondência entre pensamento e estilo, matéria e género (uma vez mais, *res* e *verba*), cara à teoria neoclássica⁶⁰.

Repare-se, contudo, que, à semelhança do que pretendem classicistas, a questão das regras é muito enfatizada por Longino. No tratado, a perspectiva estética do sublime (reiteramos, não retórica) é desde logo posta em foco, através da noção de “grandeza” e “profundidade” (*pathous*) (cf. Várzeas, in Longino, 2015: 37, nota 3), que vem a configurar a apreciação desta categoria até ao Romantismo. Para o autor grego, as regras são o que permite conter, e tornar digerível, por assim dizer, a grandeza surpreendente que define o sublime. Atente-se nas suas palavras, e na alusão à oposição entre engenho=natureza e arte=técnica que compreendem:

⁵⁹ Como ponto de partida para um estudo recente da poesia de Luis de Góngora (*Góngora o la invención de una lengua*, 2016), Mercedes Blanco examina aquelas que considera, retrospectivamente, serem as duas vertentes da estética literária preponderante no séc. XVII, afigurando-se “candidatos plausibles” para assinalar a emergência do Barroco Literário em Espanha. Correlacionando dois acontecimentos decisivos neste processo histórico, a invenção de uma arte de engenho por Gracián (*Arte de ingenio*, 1642, e *Agudeza y arte de ingenio*, 1648) e a composição, 30 anos antes, de *Polifemo* e *Soledades*, por parte de Góngora, a autora propõe, assim, as duas tendências da poética em que é possível abranger parte significativa da produção da época. Através do marco “Gracián”, atende ao valor da agudeza e do conceituoso. Em Góngora encerra o valor do sublime, ideia que através de textos de Cícero, Dionísio de Halicarnaso, Demétrio, Hermógenes, Plutarco e os modernos Giovanni Pontano e Torquato Tasso, pôde “filtrarse, de modo más confidencial, a partir del único tratado retórico legado por la Antigüedad que le está especialmente dedicado”. A autora refere-se ao já mencionado *Tratado do Sublime*, atribuído pela tradição a Longino (Blanco, 2016: 20).

⁶⁰ No movimento de desnaturalização em foco na poesia do autor cordovês subverte-se o preceito artístico do “decoro” em vários domínios. O facto de procurar desarraigá-la a expressão (dicção e invenção) das formas claras de expressão e da coerência verbal (algo que representa uma constante quer nos sofismas do concetismo quer nas translações e associações léxico-semânticas da poesia de Góngora), assim como a inadequação entre assunto e género literário ou retórico (um dos efeitos dessa quebra do decoro), são aspetos fundamentais da crítica que classicistas dirigem à poética gongórica da obscuridade.

Devemos começar por perguntar se existe uma arte do sublime ou do profundo, pois pensam alguns que se engana completamente quem reduz estas coisas a preceitos técnicos. A grandeza é inata – dizem –, não se ensina, e a única arte para a alcançar é ter nascido com ela. As obras da natureza, segundo pensam, ficam piores e muito mais pobres, pois as regras as tornam secas e descarnadas como esqueletos. 2. Mas eu afirmo que ficará demonstrado o contrário, se considerarmos que, apesar de a natureza ser quase sempre autónoma quando estão em causa grandes emoções, ainda assim não se dá com o acaso nem com a total ausência de método; em tudo ela é o elemento primeiro e arquetípico da criação, mas o método é necessário para determinar a quantidade e a ocasião oportuna de cada coisa e bem assim para ajudar à prática e ao uso mais correcto. Sem este conhecimento a grandeza fica entregue a si mesma, sem apoio nem lastro, e torna-se muito perigosa, abandonada apenas aos impulsos e a uma audácia irreflectida; pois se frequentemente precisa de agulhão com a mesma frequência precisa de freio (Longino, 2015: 37-38).

No âmbito da teorização da arte do conceito, a formulação de redes de correspondências através de elos entimemáticos funda-se, necessariamente, numa contingência rara ou excepcional. Como refere Gracián: “no cualquiera semejanza contiene en si sutileza y pasa por concepto sino aquellas que se fundan en alguna contingencia especial, y les da pie alguna rara contingencia” (Gracián, 1642: 1180, *apud Saraiva*, 1996: 160). Os tropos constituem, segundo o teorizador, “apenas materiais para construir conceitos”, sendo que algumas dessas figuras (v.g. o *translato*, a *anfibia*, o *silogismo*) “prestam-se mais do que outras para formar *acutezze*” (Saraiva, 1996: 160-161). Alicerçando-se a sua formação numa relação entre membros que não é lógica, antes é artificiosa, sobressai por isso o papel da correspondência entre termos díspares no processo de elaboração e estruturação do discurso, excluindo-se o papel do “juízo” no mesmo. Quando conseguida, a agudeza é também, por conseguinte, um veículo do prodigioso – uma correspondência peregrina –, pela revelação de propriedades singulares, raras, isto é, “novas” e surpreendentes, que propicia. A perspectiva de “regra”, enquanto princípio regulador da representação artística em ordem ao “natural”, central na argumentação de Longino, não encontra paralelo na arte de engenho barroca. Como refere Blanco, as operações que a arte do conceito torna reflexivas dizem, sobretudo, respeito à faculdade que preside a certos atos espontâneos da mente⁶¹. Apesar disso, a abordagem das figuras da retórica e das convenções inerentes ao processo “analógico” de criação poética são codificados aí.

⁶¹ O *conceitismo* ou arte de engenho, que pode ser descrito como o gosto dominante no séc. XVII ibérico, é definido por Blanco como manejo de uma retórica peculiar. Peculiar porque a arte de engenho tem como finalidade principal provocar admiração, enquanto a retórica tradicional, aristotélica, codificava os meios idóneos para persuadir (cf. Blanco, 2016: 21 e 22). A qualidade de admirável existente nos discursos assenta na agudeza e a sua emergência transcende, indiscutivelmente, o âmbito do chamado barroco literário, sendo uma tendência presente na retórica desde sempre e que antecede a arte que ensina o seu uso. O conceito, “*maquinación* o *treta literaria*”, que em termos discursivos se concretiza numa breve unidade textual, compacta, capaz de concentrar o conceito agudo e fazer ressaltar a sua unidade em termos semânticos (*ibidem*: 51), está presente sempre que se trata de expressar algo de modo não estabelecido, recorrendo para tal ao engenho.

Por outro lado, se tivermos em consideração dois estratos textuais na elaboração concetista, articulando-se o nível das “flores retóricas” com o nível do “pensamento”, ou estrutura profunda do conceito⁶², pode admitir-se a presença, num texto, da característica de grandeza e arrebatamento do sublime estético, independentemente da carga dos tropos que o envolve. Trata-se de algo que também Garção admite, na dissertação “Qual é e em que consiste o sublime”, proferida numa das últimas sessões da Academia dos Ocultos de Lisboa. Colocando o enfoque sobre o plano da elevação do pensamento, meta que, como vimos, o neoclassicismo tem em consideração, através da simplicidade e da clareza aticista, o poeta não descarta que o sublime possa concretizar-se no e através do figurativo. Mas ressalva que a pompa de palavras não é condição do “sublime”, correspondência (exclusiva) que existe no domínio do *genus sublime* retórico:

O estilo sublime é aquele modo de falar, mais elegante, e majestoso, com que os Poetas, e Oradores, não só dão a quem os ouve ou lê, uma simples ideia, do que eles pretendem narrar, ou persuadir; mas com que 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. E este poderoso efeito da eloquência consiste em uma harmoniosa colocação de palavras magníficas, de esplêndidas sentenças, e de pensamentos sublimes, e extraordinários. Aqui é aonde têm lugar as mais atrevidas figuras da Retórica, as Apóstrofes, as Hipérboles, as Transições imprevistas, as Mudanças dos Números, dos Tempos, e das Pessoas, as palavras estrangeiras, e enfim tudo aquilo que concorre para nos adquirir uma faculdade de anunciarmos as ideias, que concebemos, com locução diversa da vulgar.

Não quero por isto dizer, que não pode haver sublimidade de pensamentos independente da pompa das frases. [...]; mas é igualmente certo, que se o sublime no discurso pode existir independente do estilo magnífico; o estilo sublime, não pode subsistir, sem a grandeza dos pensamentos (Garção, 1755: 170-170v)⁶³.

⁶² Recordemos que Baltazar Gracián (1642: 1167) se refere ao concetismo como ato de entendimento pelo qual se exprime a correspondência entre dois objetos (“Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos cognoscibles extremos, expressa por un acto del entendimiento”). O artificio constitui, porém, apenas um dos níveis de um texto concetista. Como observa Arellano, Gracián distingue aqui dois níveis de leitura. Na sua articulação se funda o entendimento profundo da substância dos conceitos. O nível das “flores retóricas” corresponde aos tropos, que são como a matéria sobre a qual opera a forma das diferentes categorias de subtilezas. Por si só, o tropo é mero artificio retórico, não equivale a conceito. A profundidade da estrutura concetista (o pensamento ou *res*, segundo a oposição abordada por Quintiliano; cf. *Institutio oratoria*, Livro VIII, Proémio, §IV, Quintiliano, 2004) radica, pois, na subtileza em que se baseiam as relações de semelhança que incluem alguma formalidade de mistério (contrariedade, correspondência, improporção, sentença), e que desta maneira somam ao artificio retórico o conceituoso (cf. Arellano, 2010: 1).

⁶³ Defensor da simplicidade e da naturalidade, Garção dá em seguida um exemplo expressivo de uma veiculação do sublime dentro destes princípios, numa conhecida obra portuguesa, a *História da Vida de D. João de Castro*, de Jacinto Freire de Andrade: “Antes de entrar na discussão do meu assunto, quero-vos mostrar um exemplo daquele género de sublime, que brilha, e que arrebatam, sem o auxílio da pompa da retórica, antes pelo contrário parece, que toda a sua valentia consiste na simplicidade, (ficará mais sensível a diferença, que há entre um, e outro sublime) são as últimas palavras, com que Jacinto Freire conclui a *História da Vida de D. João de Castro*. Querendo este grande historiador mostrar o desinteresse, a independência, e a grandeza d’alma, com que D. Álvaro, filho daquele ilustre português, serviu à Pátria, e ao Príncipe nos mais altos empregos da Monarquia, sem abusar, nem da autoridade, nem do favor do soberano, acaba com estas poucas, mas riquíssimas palavras ‘Foi do conselho do Estado, e único Veador da fazenda; e entre cargos tão grandes, acabando valido, morreu pobre’. // Eis aqui o verdadeiro sublime do pensamento independente da grandeza do estilo. Que mais podia dizer aquele

É interessante notar que, em meados de Setecentos, Francisco de Pina e Melo, um dos epígonos do gongorismo, reagindo à emergência da “simplicidade” francesa, conceberá também a eloquência espanhola (ou barroca, que é também “portuguesa”) de acordo com uma noção retoricista, tropológica do discurso. Em seguida, debruçar-nos-emos sobre a formação do seu pensamento estético no seio da geografia institucional que se desenha em Portugal, no Século das Luzes.

Para já, importa assinalar, e de modo a concluir esta introdução, a proximidade das concepções de sublime legíveis na corrente barroca e na corrente neoclássica com as teorias da eloquência em que se enquadram. O sublime neoclássico participa da perspectiva de simplicidade e naturalidade do aticismo. As regras afiguram-se, aqui, fundamentais para assegurar uma representação decorosa da natureza, isto é, dentro dos trâmites do senso comum. O sublime será o movimento de intensa admiração produzido no seio dessa regularidade. Já o sublime (estético) barroco, não menos relacionado com a virtude (retórica) da novidade/admirabilidade, bebe do artifício das correspondências inauditas entre palavras, quinta-essência do engenho humano. Os tropos têm aí um papel determinante (paralelo ao das regras, na estética do classicismo), promovendo o movimento de “desnaturalização” do real que está em jogo na concepção engenhosa do prodigioso. Ora, no tratado de Longino, o prodigioso surge fortemente associado ao sobrenatural e ao divino, isto é, o sublime que é mais próprio das obras da natureza do que das obras de arte (cf. Longino, in Boileau, 1674: 75). Acima de tudo, precedem as duas concepções entendimentos díspares do conceito de natureza, que no Barroco se aceita como dotada de dinamismo e espontaneidade (a espontaneidade do engenho e da agudeza), e que a perspectiva classicista pretende, por seu turno, refrear.

historiador, ainda que se servisse de todas as figuras da Retórica? Ainda que escolhesse as mais soberbas frases? Tão longe estava de dar mais luz ao pensamento, que o faria menos sensível, menos ativo, e menos sublime (Garção, 1755: 170v).

**II - PANORAMA DO CAMPO LITERÁRIO PORTUGUÊS ENTRE BARROCO E ILUSTRAÇÃO:
O LUGAR DE FRANCISCO DE PINA E MELO**

ACADEMIAS LITERÁRIAS DA 1.^a METADE DO SÉC. XVIII

1. Ícones e arquivos do Barroco

O gosto barroco que na Península Ibérica vem a confrontar-se com as primeiras marcas de afirmação da modernidade europeia corresponde a uma literatura elaborada no lastro das academias literárias. Orientando a sua atividade em torno do cultivo do conceito de belas-letas, em que se articulam poesia, eloquência e erudição histórica, nestes grêmios moldados segundo o ideal de fraternidade da República das Letras entrevê-se o aparato celebrativo de sucessivos certames poéticos⁶⁴. Em seu torno agrega-se um conjunto de letrados, desde versejadores ocasionais a poetas amadores e de profissão, passando por alguns homens que fazem profissão das letras, uma elite que se dedica ao estudo de um modo sistemático.

A poesia que corre neste contexto subordina-se à efemeridade e carácter repetitivo dos discursos de circunstância, nomeadamente do panegírico. O género literário do “assunto académico”, lançado como repto aos participantes, sob a insígnia da encomenda, constitui o modelo de codificação preferencial na organização das sessões académicas. Estas têm, normalmente, como ponto de partida a leitura de uma oração sobre um tema proposto a (e por) um presidente ocasional, seleccionado dentre os sócios. Segue-se a apresentação das composições dos restantes membros, em torno de diferentes assuntos pensados para o evento. Por exemplo, as sessões reunidas nos vários volumes do *Arquivo de Tarouca* da BNP, nos quais

⁶⁴ Nos discursos inaugurais presentes no volume impresso que reúne parte da produção da Academia dos Anónimos patenteia-se muito claramente a vocação científica, isto é, de pesquisa e arquivo do conhecimento, que define o labor academicista, em torno da instituição das belas-letas. A poesia é entendida como arte de subtileza mediante a qual se ensina a virtude através da suavidade e da harmonia; à História faz-se corresponder o estudo proveitoso das verdades do passado; a Oratória cumpre o desígnio relativo ao exercício da persuasão eficaz (cf. *Progressos*, 1718: 8-13). Atente-se, pois, nos primeiros versos do poema inicial da coletânea, “Ao abrir das Academias”: “*Ad nobilissimos, literatissimos pariter / Sine pari Academicos, / Varia eruditione clarissimos, / Qui Academiam oblivione, et somno correptam, / Insomni studio suscitarent / Turpe otium fugientes, laborem scientiarum insectantur, / Et ne invite amittant ipsas, / Studioso more, et amore ultro amplectuntur: / Sic Oratoriam: Poesim sic, imo Historiam*” (“Aos tão nobres quanto letrados, / Ímpares académicos / Refulgentes da mais vária erudição, / que com vígil diligência a Academia despertaram, / invadida pelo sono e pelo esquecimento, / Evitando a torpe inatividade, perseguem o labor das ciências / E para, a seu pesar, as não perderem, / Com o mais assíduo amor e diligência as abraçam, / Animando assim a Oratória, assim a Poesia e até a História”) (*ibidem*: 14). Sobre as academias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII foram publicados importantes estudos, por parte de João Palma-Ferreira (1982) e Else Vonk Matias (1988). É igualmente de mencionar o ensaio de Ofélia P. Monteiro em torno da ação cultural de D. Francisco Xavier de Meneses (1965[1963]), contribuindo para o mapeamento de várias instituições relevantes. Sobre a vertente celebrativa em vigor nestes grêmios associativos, vejam-se o ensaio de Matias, “Seis certames generosos” (1983) e, no volume 2&3 da revista *Claro-Escuro* (1989), também de Matias, o ensaio “As academias literárias na época joanina”. De Hatherly, “Galas e galardões num certame poético académico da época joanina”.

se guardam as produções da Academia dos Ocultos, demonstram uma incidência sobre as temáticas do assunto moral, lírico, heroico e jocossério. Como expressivo do *modus operandi* interinstitucional em causa, recordamos o célebre desafio de criação de poemas em torno da doença de D. João V. Em 1742, deu azo a um conjunto de certames lançados na rede de academias estendida por todo o reino⁶⁵. Por outro lado, as conhecidas *Prosas Portuguezas, recitadas em diferentes congressos academicos* (Lisboa Occidental, Officina de Joseph Antonio da Silva, 1729), de Rafael Bluteau, ilustram o esforço de compendiação que envolve a atividade academicista, denotando a capacidade de relacionamento e intervenção em círculos vários por parte de alguns poetas e intelectuais.

A poesia academicista, quer numa lógica de elogio quer numa lógica puramente centrada na exibição da agudeza, dá conta da institucionalização de um repertório de temas em que assumem relevo as figuras e imagens mitológicas e as narrativas e mitos da história nacional. As finalidades de recreação e de exercício retórico associam-se de modo contundente ao horizonte coletivo de experimentação artística que norteia a atividade académica. Assim, os comentários dos censores ao volume impresso dos Anónimos insistem no papel desta poesia como “recreação útil, & honesta”. O ato poético é, de um modo geral, concebido como “innocente divertimento” e, simultaneamente, meio de aperfeiçoamento da arte de discursar (cf. “Licenças do Santo Officio”, 10 de março de 1716 (Fr. Manoel Guilherme) e 25 de maio de 1717 (Fr. Joseph do Nascimento), *Progressos Academicos dos Anonymos*, 1718: s. p.).

Importa, antes de mais, iluminar dois marcos que saltam à vista no que tange à prática da poesia em contexto académico no séc. XVIII, já aqui referidos: a Academia dos Anónimos (1714-1725) e a Academia dos Ocultos (1745-1755). Na esteira de uma linha de grémios privados em destaque na sociedade portuguesa desde meados do séc. XVII (Academia dos Singulares e Academia dos Generosos)⁶⁶, e abarcando de permeio a atividade de outras tantas instituições, dentre as quais se celebrizaram, pela sua proximidade com a Coroa, a Academia dos Aplicados (1722-?) e a Academia dos Escolhidos (1740-?), Anónimos e Ocultos conformam duas balizas temporais que permitem delimitar o essencial da carreira de poeta de

⁶⁵ Teófilo Braga descreve vários certames e celebrações que tiveram lugar em diferentes sessões académicas, por ocasião da doença, recuperação e posterior morte do monarca, citando títulos de antologias relacionadas com as mesmas (cf. Braga, 1899: 65-66).

⁶⁶ O funcionamento destas duas academias restringe-se ao arco temporal do séc. XVII. Para um aprofundamento da cronologia, práticas e produção manuscrita e impressa dada à luz neste contexto, veja-se o ensaio de Paulo Silva Pereira, “Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en Francisco Manuel de Melo y Manuel de Faria e Sousa” (2018). Julgamos contudo oportuno mencionar aqui, como parte das escassas coletâneas impressas no âmbito académico, os dois tomos que reúnem a produção dos Singulares: *Academias dos Singulares de Lisboa, Dedicadas a Apollo*. Primeira Parte (Lisboa, Officina de Valente de Oliveira, 1665) e *Academia dos Singulares de Lisboa, Dividida em dezoyto concursos, em que se incluye hum Certamen Academico*. Tomo segundo (Lisboa, Impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, 1668).

Pina e Melo. Reiteramos a sua missão exclusiva de cultivo das belas-letas, dado que, num âmbito científico, a República das Letras dos séculos XVII e XVIII, como veremos adiante, e bem demonstra o artigo mencionado de Monteiro (1965[1963]), conheceu outros tantos exemplos dignos de memória.

A 9 de abril de 1745, e sob a proteção de Manuel Telles da Silva, Conde de Vilar-maior⁶⁷, lavra-se a ata de abertura desta que pode ser considerada a última grande associação literária pautando-se pelos moldes de funcionamento das academias barrocas. No ano imediatamente anterior ao da fundação da Arcádia de Lisboa (1756), pouco tempo antes da ocorrência do terremoto de 1 de novembro, Pedro Correia Garção discursava entre os seus membros⁶⁸. Ao relembrar a presença de Garção nos Ocultos, chamamos a atenção para um congresso que, tendo em consideração as práticas de poesia verificadas nas academias ao longo de cerca de um século, não podemos deixar de associar a um tempo crepuscular. Naquela que constitui a última sessão registada deste grémio, o futuro árcade destaca-se já como apologista do gosto clássico. A sua presença aqui é sugestiva, sintomaticamente, de uma necessidade de reformulação dos fundamentos estéticos da poesia e das práticas académicas em geral. Segundo João Palma-Ferreira (1982: 45), de entre todas as academias conhecidas, a dos Ocultos é aquela de que se conserva hoje a “mais opulenta coleção de inéditos”. São, com efeito, seis os volumes do *Arquivo de Tarouca* (cód. n.º 307) em que as composições manuscritas desta instituição se encontram coligidas. Tendo em conta que boa parte da produção poética barroca tem origem em contexto académico, parece-nos avisado notar que tem sido sobretudo publicada de modo avulso (ainda que por vezes reunida segundo o critério de unificação que orienta a edição das obras de um dado autor), isto é, extraída de uma sequência de textos que, originalmente, dava forma a um dado arquivo.

Além de Garção, duas outras figuras, que vêm já sendo protagonistas da cultura literária portuguesa ao longo da 1.ª metade de Setecentos, emergem entre o vasto número de assinaturas/composições compendiadas no arquivo dos Ocultos. Referimo-nos a Francisco de Pina e Melo e a Alexandre António de Lima (1699-1760). Formados na cultura barroca tardia, ao lado de Tomás Pinto Brandão (1664-1743), pertencem ao exíguo número de poetas portugueses que, entre 1700 e 1750, conseguiu publicar, em vida, uma coletânea individual de

⁶⁷ Tomamos aqui uma indicação do próprio Pina e Melo, no texto prefacial que antecede o *Triumpho da Religião* (cf. *infra*, p. 166, nota 160). A linhagem do mecenas e poeta parece, no entanto, suscitar dúvidas. Vanda Anastácio (2006: 3) apresenta-o como Marquês de Penalva, da casa dos marqueses de Alegrete.

⁶⁸ Reportamos-nos à já referida oração “Qual é e em que consiste o estilo sublime”, no AT (BNP), n.º 307, vol. 6 (1754-1755), fls. 170 e ss.

poesia⁶⁹. Entre os vultos que se destacaram neste contexto epocal, notabiliza-se um outro nome, José de Sousa o Cego (1680-1744), sócio dos Anónimos, cuja produção foi reunida postumamente e publicada já na década de 40⁷⁰. É interessante notar que a coletânea das suas obras inclui uma biografia detalhada do poeta, saída da pena de Francisco José Freire. O interesse do árcade indicia um reconhecimento da poesia de José de Sousa no meio literário em que se desenrolará a reforma do bom gosto. Para o estudioso da problemática da literatura de “entre séculos”, assume relevo o facto de se configurar uma possibilidade de mutação, em tempo supostamente precoce, na obra de um autor que se distinguiu no domínio da poesia satírica. A sua poesia lírica, nomeadamente os sonetos, ilustram já um elevado compromisso com o estilo suave e natural, despojado do artificialismo verbal que predomina entre os sócios dos Anónimos (cf. Duarte, 2019: 195-197).

As obras deste conjunto de poetas refletem diretamente os géneros poéticos que dão corpo à prática academicista. No caso de Brandão, o género da sátira, em que se destacou publicamente, predomina. Lima foi também um cultor do mesmo, mas abunda no seu livro o soneto em torno de assuntos de temática nobre e amorosa. Já Melo dá ampla preferência a esta última vertente, assumindo relevo no seu livro a dimensão intimista de ficção autobiográfica, típica do cancionero petrarquista⁷¹. O modelo editorial das “rimas várias” constitui o formato preferencial para a edição do poemário individual – em Portugal, desde a impressão das obras de Luís de Camões e de Diogo Bernardes, em 1595 e 1597, respetivamente, descrevendo uma linha de continuidade no contexto da poesia dos sécs. XVII e XVIII⁷².

⁶⁹ De Alexandre António de Lima, veja-se *Rasgos metricos em varias poesias* (Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1742); de Tomás Pinto Brandão, *Pinto renascido, empennado, e desempennado: Primeiro voo, dirigido ao Excellentissimo Senhor Dom Luiz Jose Leonardo de Castro Noronha Ataide e Sousa, undecimo Conde de Monsanto* (Lisboa Occidental, Officina da Musica, 1732).

⁷⁰ Leia-se a *Collecção de algumas obras posthumas, que em prosa, e verso deixou Joseph de Sousa, cego desde o berço*, por Francisco Luiz Ameno (Lisboa, Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1746).

⁷¹ No contexto de uma passagem da poesia desde o registo oral/coletivo para o domínio escrito, a obra modelar de Petrarca é tida em consideração pelo que espelha da tematização e escrita da vida do “eu”, derivada da introspeção e vida retirada de escritor e leitor, nos alvares da sociedade mercantilista e burguesa tardo-medieval. A superação do modelo gremial e corporativo apoia-se, com efeito, em grande medida nos valores da privacidade e “apunta al nacimiento de la individualidad como conciencia y como ejercicio” (Ruiz Pérez, 2009: 108). O *Canzoniere* apresenta-se como obra reflexiva do aflorar da consciência individual que aí tem lugar, à margem das práticas cortesãs. A *dispositio* em torno da qual se estrutura a compilação das *rime sparse* baseia-se num princípio de unidade macro-textual que determina a possibilidade de ser lida como “autobiografia lírica” (cf. Ruiz Pérez, 2009: 108 e 109; Marnoto, 1997: 385-386), projetando uma unidade em torno de um “eu” lírico reconhecível no modelo das “várias rimas”. Interessa-nos sublinhar este modelo, de forma a colocar em contraste a vertente intimista e confessional, que tem no soneto a sua forma de expressão preferencial, com a vertente “declamatória” concernente ao cancionero cortês e académico. Ambos assumem, com efeito, pesos distintos nas obras em apreço. Retornaremos a esta problemática no cap. IV, dedicado ao estudo da poesia lírica de Pina e Melo.

⁷² Entre os autores portugueses do séc. XVII, é possível reunir alguns exemplos de impressão dentro deste género. António Gomes de Oliveira publicou *Idyllos marítimos y rimas varias: primera parte* (Lisboa, 1617); Manuel de Faria e Sousa publicou *Divinas y humanas flores* (Madrid, 1624) e *Fuente de Aganipe o Rimas Varias* (Madrid, 1644); Francisco Manuel de Melo publica *Obras Métricas* (Lyon, 1665); Violante do Céu, *Rimas varias* (1646);

É oportuno lembrar que, no contexto da produção academicista, são inúmeros os poetas que deixaram um legado disperso em manuscritos. Alguma dessa poesia, quando em número significativo, foi coligida em coletâneas individuais, que se destacam em separadores nas coleções de poesia associada a academias várias. Numa pesquisa nos inventários da Biblioteca da Ajuda (cf. BA 50-I-16/17), deparámos com os volumes das obras de Félix da Silva Freire (1690-?) e João Gomes da Silva Teles (4.º Conde de Tarouca, 1671-1738?). Com data de compilação de 1779, ilustram a preocupação de colecionadores, nas décadas finais do séc. XVIII, de compendiar a poesia barroca. Soma-se-lhes, entre outros, os casos de Júlio de Melo de Castro (1658-1721) e António de Sousa Moreira (1648-1722). É interessante notar que, além da conexão à Academia dos Generosos, por parte de Moreira, e da associação a uma sequência de academias por parte de Castro – desde os Instantâneos, Generosos, Academia Portuguesa, Ilustrados e, por fim, a Academia Real da História Portuguesa (Machado, 1747: 923) –, a produção poética dos dois autores circulou sobretudo em manuscrito, tendo surgido, em 1780, reproduzidas à mão, por um certo António Correia Viana, duas coletâneas que reúnem o que supomos ser uma parte considerável da mesma. Ambas pertencem ao fundo da BNP⁷³.

Verificamos, portanto, que as décadas de 70-80 do séc. XVIII português são expressivas de um esforço de compilação de textos que abarca não só a poesia arcádica, mas também a poesia de engenhos de um tempo anterior.

Ainda antes de 1750, no plano das antologias coletivas manuscritas, é conhecida a ação de José Freire Monterroio Mascarenhas (1670-1760), redator da *Gazeta de Lisboa* e cronista de assuntos da atualidade política europeia. Da coleção pombalina da BNP faz parte, entre outras, uma *Colleçam de poesias de diferentes autores* por si reunida, entre 1726 e 1748 (BNP, PBA, cód. 131). Aqui coligem-se composições originais e copiadas (sonetos, romances, estribilhos, décimas) de Alexandre de Gusmão, Gregório de Matos e também do referido Félix da Silva Freire, entre inúmeros anónimos.

Longe de pretender fazer um levantamento exaustivo dos fundos existentes, importa referir, para terminar, que a circulação em coletâneas coletivas manuscritas foi, de resto, uma constante ao longo de toda a 1.ª metade do Século das Luzes, tendo a obra de vários poetas

Miguel Botelho de Carvalho, *Rimas varias y tragicomedia del martir d'Ethiopia* (1646); Violante do Céu, *Rimas varias* (Ruan, 1646), Paulo Gonçalves de Andrade, *Varias poesías* (Coimbra, 1658).

⁷³ Cf. *Obras de Julio de Mello de Castro divididas em duas partes...: tudo adquirido por tempos de várias partes e na ordem que aqui vão* (cód. 12957) e *Obras poeticas de Manoel de Souza Moreira, natural da vila do Mogadouro; e que foi secretario do Padroado Real, Abbade da Igreja de Nosso da Assumpção [sic] de São Bade, no Termo da Alfandega da Fé, Provincia Transmontana, e Academico da Academia Real. Devididas em dous tomos. No 1.º vão as obras de metro heroyco: No 2.º as de metro lirico. Tomo 1.º. Adquiridas, e em melhor ordem postas como aqui vão, a mayor parte dellas, conferidas, e expurgadas por outras cópias; e tudo assim escrito por Antonio Correya Vianna*, Lisboa, 1780 (cód. 12960).

seiscentistas sido difundida por este meio. No domínio das publicações de obras coletivas, são sobejamente conhecidas *A Fenis Renascida, ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes*, editada por Matias Pereira em cinco volumes (Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716-1728) e, por Joseph Maregelo de Osan, em dois volumes, *Eccos que o clarim da fama dá: Postilhão de Apollo...* (Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1761-1762).

2. Poesia e Instituição: o exercício metaliterário na poesia e discursos académicos

O uso vulgar da linguagem serve com frequência a construção de quadros e mundividências objetivando experiências quotidianas (inclusivamente institucionais), num registo familiar que reflete a propagação do *genus humile* na poesia epidíctica (cf. Bègue, 2010: 49). As orações em verso hendecassílabo proferidas por José de Sousa o Cego nas sessões dos Anónimos são disso exemplo. Nestes poemas, a descrição de quadros satíricos onde se esboça um conjunto de figuras representativas dos estratos mais baixos da sociedade lisboeta apresenta-se como contígua da referência a ilustres presentes no auditório académico: “Agora a cozinheira se desvéla / Por ver na rua o torpe marabuto, / Hum caldeirão lhe entorna da janella, / E deixa o madracaz bem pouco enxuto”; “A Saloya, que os pomos fumarentos, / Que a chuma nos mandou, guarda na enxaca, / À praça do Rocio traz aos centos, / E a troco de cascalho os desensaca” (“Oração académica que o author recitou na Academia dos Anonymos”, Sousa, 1746: 28 e 30). Nesta oração, como noutras do autor, a dêixis (no vocativo e nas locuções) é, com efeito, expressiva do contexto em que se desenrola a prática (“Sabio Leitão, dignissimo sujeito, / Que por Padre Perfeito / Vos vi de Apollo ha pouco substituto”, *ibidem*: 39). Ergue-se, pois, em contexto académico, um discurso de enfoque metaliterário que assume facetas diversificadas na atividade criativa dos agremiados.

Nas orações lidas por académicos, mas também nos poemas e discursos de abertura das coletâneas e correspondentes sessões, por fim, no género satírico da “viagem ao Parnaso”, ergue-se um aparato retórico expressivo numa aliança, reflexiva, entre poesia e instituição⁷⁴.

⁷⁴ Recuando ao séc. XVII, com o pretexto de citar um estudo pioneiro em torno do exercício metaliterário nas academias portuguesas, sublinhamos o ensaio de Zulmira C. Santos intitulado “O conceito de poesia de D. Francisco Manuel de Melo” (2006). A autora analisa vários discursos proferidos no contexto da Academia dos Generosos entre 1660 e 1661, ilustrativos do panegírico em torno da poesia e dos “sábios” e “doutos” que perfazem o auditório académico: “Ostentação encomiástica”, “Isagoge Panegírico”, “Banquete Métrico”, “Triunfo académico”, etc. A leitura dos textos de Francisco Manuel de Melo torna claro o constrangimento sentido pelas musas líricas, aplicadas ao divertimento e ócio da mocidade cortesã, face à oposição de uma visão severa do conhecimento e das letras humanas eminente na sociedade de Seiscentos (Melo, 2006, II: 795-796).

Antes de avançarmos para a abordagem das orações de Pina e Melo proferidas no congresso dos Ocultos, julgamos relevante apontar que uma parte dessa retórica, de veio encomiástico, se modela de acordo com os motivos da alegoria parnasiana. Pondo em foco os resplendores ardentes, galas douradas e triunfalismo hierático associados à majestade de Apolo, como símbolo máximo da inspiração poética, outros significantes parnasianos se acumulam neste domínio genológico: as musas, as nascentes de Hipocrene e Aganipe, a Fénix, Castalia e Cabalina, os “sagrados louros”, o Evo e o Pindo. Dá-no-lo a ver, por exemplo, um conjunto de composições, em formas múltiplas (sonetos, epigramas, silvas e romances), inseridas na parte inicial da coletânea *Progressos Academicos dos Anonymos*, tendo como destinatário o “círculo douto” (Cf. *Progressos*, 1918: 14-26)⁷⁵. Note-se que as imagens associadas às refulgências de Apolo, conotadoras da ardência dos arrebatados voos do engenho, como tal, cantadas e vertidas num tom cerimonioso, a conotar sacralidade, obtêm genericamente ressonância na poesia do baixo-barroco, em contextos que não o do louvor da poesia. Em capítulo adiante, daremos exemplos desta tendência na poesia de Melo.

No âmbito da sátira, relacionado com o conceito de espaço intelectual, imaginário em que se agrupam os sábios de diferentes nações, surge no seio da reflexão acerca da vertente institucional da República Literária o género da autocrítica (da instituição), que tem modelos nas obras de Boccacini, *Ragguagli di Parnaso* (1612), e de Cervantes, *Viaje del Parnaso* (1614). Daqui emerge um género que colhe significativos exemplos na literatura portuguesa. Entre estes, “Jornadas que Diogo Camacho fez às cortes do Parnaso, em que Apollo o laureou” e “O Pegureiro do Parnaso”, atribuídos a Diogo Camacho (*Fénix*, 2017: 593-604, 605-610; in Silva, 1746, V: 1-38 e 38-53), *Feudo do Parnasso, Victima numerosa, que às aras da Soberana Magestade do Muyto alto, e Poderoso Rey D. Joaõ V consagrava Francisco de Vasconcellos Coutinho* (1729)⁷⁶ e *Oração academica jocosaria recitada em Domingo Gordo na Academia dos Escolhidos desta Corte por seu autor Alexandre Antonio de Lima. Academico dos Aplicados* (1747). Sublinhe-se que o exercício metaliterário aqui em foco permite configurar algumas das primeiras críticas ao gosto cultista e concetista, em vigor nas academias; mas também a elaboração do elogio jocoso do panteão académico através da referida simbologia parnasiana.

⁷⁵ Atente-se no tom altissonante que entretece as primeiras estrofes do soneto “Invoca-se Apollo, para que envie o furor Poetico”, de um dos Anónimos: “Abre com aurea mão, Phebo sagrado, / As portas da celeste Academia, / Onde em trono de estrellas matizado, / Claro amanheces, presidindo ao dia. // Abre com aurea mão, da Hierarchia / Dos Orbes nove, esse Museo dourado; / Porque o Espirito deça da Poesia” (*Progressos*, 1718: 16).

⁷⁶ Panegírico parcialmente transcrito e comentado por Ana Hatherly, que situa a sua realização em cerca de 1717, anos antes da morte do poeta, em 1723 (cf. Hatherly, 1997: 297).

Fique para já o registo de uma composição no final da *Oração Jocosíssima* de Alexandre António de Lima. Refletindo o contacto do poeta com várias academias setecentistas – Escolhidos, Aplicados, Ocultos e Unidos –, o “sonetal discurso” proferido por Apolo, “com voz de trovão, e língua de fogo”, no culminar da narrativa do “sonho” da viagem, é ilustrativo do reconhecimento institucional de uma linhagem de grémios portugueses. O facto de surgir como corolário da viagem ao Parnaso é sugestivo da centralidade que os laços de sociabilidade assumem, de um ponto de vista estético, nas orações académicas.

Note-se, pois, como a poesia se apresenta, ela própria, como corporação na qual se agrega um conjunto de “sábios”, subordinando-se a criação literária à evocação, não só da sociedade literária (o congresso), como também do panteão mitológico que tutela a canonização dessa prática (o monte Parnaso, a sua geografia e os seus manes).

Sabios Varoens, Engenhos Superiores,
Os voos elevay, séde Aplicados,
Sereis nos meus influxos Illustrados
De immensa mul[t]idão de resplendores.

Para ser Singulares nos furores,
De Anonymos fazey-vos decantados;
Sede Unidos, fazey-vos sublimados,
E *Escolhidos* sereis entre os mayores.

Quaes serão os progressos generosos,
Se aos que no Mundo estão tão conhecidos,
Basta o nome a fazer-vos gloriosos?

Exercey ministerios tão luzidos;
Se já fostes chamados por famosos,
Que mais gloria quereis que a de *Escolhidos*.
(Lima, 1747: 17-18)

No seio das práticas académicas da 1.^a metade de Setecentos ocorre com frequência este movimento especular em torno da poesia: o elogio e celebração da mesma e daqueles que a ela se dedicam e participam nos certames e sessões académicas. Através da convenção mitológica e dos lugares-comuns associados a um legado institucional, a fusão entre poesia e sociedade plasma, como fica demonstrado, a formação da República das Letras.

2.1. Pina e Melo na Academia dos Ocultos: *Prática e Louvar a poesia*

Pina e Melo foi convidado a dissertar na Academia dos Ocultos em duas sessões nos meses de abril e julho do ano de 1751. Lê então as orações *Prática e Louvar a poesia*. Na última, como o título sugere, elabora uma defesa do valor da poesia entre as demais artes e ciências.

Os discursos perante o auditório acadêmico recriam fisicamente o espaço textual da retórica prologal em que são habituais não só as defesas da poesia como, aliado a estas, o discurso de legitimação de uma determinada posição face à criação poética e à sociedade literária. As defesas da poesia podem assim funcionar como forma de captação do auditório para o modelo socioliterário veiculado pelo autor.

É por isso relevante que, em sintonia com as referidas dissertações, mais de 20 anos antes, no texto prologal d'*As Rimas* (I, II e III), de 1726, o montemorense tenha projetado uma imagem similar, de poeta distante do vulgo, ou seja, assumindo uma posição solitária no Parnaso, própria de quem não comunga das tendências da poesia coeva. Como declara, “ainda estes [a maioria dos modernos, que não se “arrebata de este soberano dote da Poesia”] tem inventado outra seita de versificar, não só alheia do meu génio, mas ainda totalmente estranha da mais veneranda antiguidade”. Os ditames da estética barroca e, em suma, da “dificuldade” própria da arte de engenho, entrecruzam-se com uma visão inspirada do poeta, que – no caso de Melo – prefere o caminho da singularidade ao da sociedade. Melo recupera, por conseguinte, nesta que pode ser entendida como forma de promoção da sua imagem de autor, o modelo do poeta-vate ligado ao poeta “obscuro” por excelência, Luis de Góngora. Tome-se, pois, em consideração as palavras em “A quem ler”. Atente-se no jogo que o poeta entretece a partir da sugestão de um caminho “inculto” para os modernos, que é o seu: ao contrário do que se poderia depreender dessa sugestão, a sua é, precisamente, a via “cultura” (do cultismo), que explora a dificuldade de um léxico e sintaxe eruditos, descurando muitas vezes a propriedade semântica de termos e expressões:

Já levo o estômago feito em que esta minha obra há de parecer mal à maior parte dos que a virem; porque os menos são aqueles, que se arrebatam deste soberano dote da Poesia; e ainda estes tem inventado outra seita de versificar, não só alheia do meu génio, mas ainda totalmente estranha da mais veneranda antiguidade. Pretendi com todas as minhas forças seguir este caminho, para os modernos tão inculto, que o não conhecem, ou por desprezo ou por dificuldade. [...] Bem sei que por ele me acharei solitário; e também conheço que no nosso século para subir ao bifronte cume vale mais a sociedade, que o esforço, mas deitei-lhe as contas que é melhor ir só, que mal acompanhado (Melo, 1726: fls. IIIv-IV).

Similarmente, em 1751, nas duas orações lidas nos Ocultos, desenrola-se uma argumentação, num caso em louvor da poesia, noutro, em louvor do congresso de sábios, que tem como pano de fundo uma autorrepresentação autoral. Nas entrelinhas, Melo visa, pois, necessariamente a legitimação da sua própria poesia e do código estético segundo o qual se guiou ao longo de várias décadas de carreira.

Em *Louvar a poesia*, entre os vários campos face aos quais se enaltece esta arte, Melo menciona a História. Como se sabe, através do confronto operado com esta disciplina, os comentadores da *Poética* procuravam definir a especificidade da poesia⁷⁷. É evidente o intuito do montemorense de reclamar a glória dos poetas em tempos modernos, recorrendo para tal à memória de tempos fundacionais na conformação simbólica do legado poético ocidental. Faz igualmente uma evocação do que se passa além-fronteiras em tempo recente⁷⁸. A celebração da poesia como arte primeira (“A Poesia é o idioma dos Deuses que a mesma natureza influiu na primeira idade do mundo: Primeiro que historiadores houve Poetas, porque os homens falaram em verso antes que se conhecesse a prosa”, Melo, 1751 (18 de julho), AT, 307, n.º 4, fl. 92) afigura-se indispensável numa legitimação da carreira de poeta (“Referir os elogios de uma profissão tão soberana seria numerar todas as areias das praias”, *ibidem*: fl. 91). Aliada ao reconhecimento do exercício das letras, a profissionalização do “escritor” é, pois, uma realidade mais e mais verificável à medida que se caminha para as décadas finais do séc. XVIII e se afirma o estatuto moderno da literatura. O discurso de Melo deixa, contudo, entrever um lamento pelas circunstâncias que definem a trajetória literária de alguns autores coevos, em contraste com a lógica de glorificação que tem início na Antiguidade e encontra nas coroações

⁷⁷ Haveremos de retornar ao debate em torno desta conceção aristotélica no cap. III. Recorde-se, contudo, para já o texto de Aristóteles: “O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (Aristóteles, 2015: 54, 1451a, vv. 37-1541b, vv. 1-8).

⁷⁸ Melo faz referência à herança ocidental desde os primórdios greco-latinos e alude ao contexto internacional coevo: trata-se de um esquema seguido em outros discursos em que concretiza um louvor da poesia. Em diferentes ocasiões, leva a efeito uma defesa da poesia que tem no seu reverso a expressão de decepção face ao pouco reconhecimento público que em Portugal lhe é tributado. É disso exemplo o texto do *Prolegomeno para a boa inteligência, e conhecimento do poema*, o já referido prefácio de *Triumpho da Religião* (cf. *infra*, p. 167, nota 161). Estabelecendo em ambos os casos comparações com o que se passa em países do centro da Europa, em carta de 28 de maio de 1758 a Ribeiro Sanches, estende as suas preocupações ao campo mais vasto das ciências, artes e letras, fazendo o seguinte esboço da atualidade cultural portuguesa: “As nossas ciências, as Artes, e as belas-letas não têm os prémios, e a estimação, que França distribui às suas, nem ainda encontramos com a felicidade de termos um cardeal de Richelieu, nem de outro Monsieur Colbert. Tudo aqui é mercenário, e ninguém se aplica instado do génio, mas só do interesse, e em este se conseguindo, se acrescenta uma tenda às fraldas do Parnaso, e não se cuida mais em vencer o cume: Por esta causa servem as livrarias, mais para a pompa, que para a utilidade, e os livros, que parecem que lhes dá algum alento o seu ornato, não são mais, que uns cadáveres inúteis, que desmentem, com as tintas, a escuridade das cinzas” (Melo, in Ferrão, 1938: 115).

de Dante e Petrarca protótipos da dignidade que a “carreira” de escritor assume na esfera pública⁷⁹. Atentemos, pois, num excerto de *Louvar a poesia*:

Contendem em Portugal todas as artes, e ciências pelo prémio, e pela fadiga dos estudos; só a Poesia não entra no circo por ser infrutífera a coroa de louro. Ó quantas saudades nos faz o Rein[a]do de Augusto, quando; com melhor arte que a hermética convertia em ouro os versos de Virgílio: se fossem deste metal as grinaldas de Apolo mudariam de profissão as escolas, e de conceito as Musas, bem que se maculassem na indignidade de atenderem menos à fama que ao interesse.

Mostrando-se as outras Províncias mais ambiciosas, que a nossa, sempre nos arguíram desta nossa avareza por lhe não chamar barbaridade. Em todo o orbe político estiveram ardendo as labaredas do Pindo como provam na Itália os Dantes, os Petrarcas, os Garinos, e os Tassos: Na Espanha os Menas, e os Veigas: Na França os Corneilles, os Molières, e os Racines. Bem vejo que também temos no nosso Portugal um Luís de Camões, um Gabriel Pereira, um António de Sousa, um Vasco Mouzinho, e que até às mulheres se estendeu esta preciosa chama como se viu em Violante do Céu, e em Bernarda Ferreira: Mas eu não me queixo de uma Idade de Ouro. **Lamento-me de um Século de Ferro, aonde a um Exmo. e grande Conde de Tarouca e ao da Ericeira, a um Júlio de Melo e um Manuel de Sousa Moreira lhe foram necessárias outras prendas, e qualidades para sustentarem a estimação deste ilustre bem que desprezado o exercício,** quando no mesmo tempo florescia Voltaire em França, a quem esta nação chamava seu novo Apolo, e Pope em Inglaterra, a quem Jorge segundo mandou dar cem mil cruzados pela tradução da *Ilíada* (Melo, 1751 (18 de julho), AT, 307, n.º 4, fls. 92v-93v). [sublinhados nossos]

O conceito de “século de ferro”, difundido pela crítica neoclássica portuguesa nos anos 40 (cf. Freire, “Vida de Joseph de Sousa, o Cego”, apud Sousa (o Cego), 1746: s. p.), domínio em que assume a conotação depreciativa de um tempo de corrupção da eloquência, conforme a projeção do esquema das idades da eloquência latina, procedente de uma leitura humanista apoiada nas obras de Cícero e de Quintiliano (cf. *supra*, pp. 63; *infra*, pp. 140, nota 128), é aqui reinterpretado por Pina e Melo à luz de uma visão, também ela, de decadência. Porém, aplica-se, essencialmente, neste caso, à dureza de um público, desde logo um público que se espera douto, por outras palavras, uma elite intelectual, que não reconhece o valor intrínseco da criação poética. Contrariamente, cumulam esta prática de expedientes e obrigações a que os poetas se vêm forçados a obedecer, para poderem sustentar a estima de um ofício dificilmente entendido como tal, permanecendo, por isso, na sombra de “outras prendas, e qualidades”.

Em jeito de memorial, Pina e Melo recorda, no fragmento sublinhado, duas figuras que, como tantas outras cuja incursão pelo ofício da poesia é compreensível no âmbito do movimento academicista dos séculos XVII-XVIII, permanecem hoje na obscuridade. As trajetórias individuais de Júlio de Melo de Castro e Manuel de Sousa Moreira apresentam similaridade, se atendermos à fortuna que obteve a sua produção literária ao longo de várias

⁷⁹ A propósito da relevância social das coroações de Dante e Petrarca, leia-se o já citado ensaio de Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (2009: 126-127).

décadas. Tendo passado, respetivamente, pelas carreiras das Armas e Eclesiástica, em vida destacam-se ambos como autores de obras históricas ligadas às casas senhoriais de cuja linhagem procedem⁸⁰. Paralelamente a estes empreendimentos, de Melo de Castro conhece-se a publicação de “Elogio da vida e acções de Luís do Couto Félix”, inserido na obra de Couto Félix, *Tácito Português* (Lisboa, Officina Deslandesiana, 1715), assim como algumas composições, a título singular, publicadas em obras coletivas (cf. Machado, 1747: 923). Como referimos acima (cf. *supra*, p. 79, nota 73), a sua produção lírica mais relevante circulou sobretudo em manuscrito.

Castro e Moreira foram ambos autores de “poesias sacras e profanas” e de vários discursos académicos e de elogio. O segundo, em particular, escreveu numerosos sonetos, entre outras formas cultivadas na poesia barroca peninsular (v.g. o epigrama, o romance heroico). Salta à vista, na mencionada compilação das suas obras, um logo poema em oitavas, “El Promoteu. Fabula Alegorica. Eccos de la musa transmontana repetidos por Valerio Ramos de Mendonsa, Anagrama do Autor Manoel de Sousa Moreira” (Moreira, 1780: fls. 87-141). No prólogo ao poema, surge referido o nome de D. Francisco Xavier de Meneses, o 4.º Conde de Ericeira (também referido no excerto de Pina e Melo), patrono de várias academias literárias e de âmbito científico-filosófico. Moreira alude aqui a uma tentativa mal-sucedida de levar ao prelo o poema por intermédio do Conde, segundo sugere, devido a injustiça da parte dos censores incumbidos da sua apreciação (cf. *ibidem*: fls. 88-90). Ao afirmar que lhes “foram necessárias outras prendas, e qualidades para sustentarem a estimação deste ilustre bem que desprezado exercício”, Melo aludia à lógica de serviço inerente aos laços clientelares que se perfilam nos bastidores da vida social académica. Serviço – ou servilismo – que compreendia a “obrigação” de redigir obras de história genealógica. Talvez não por acaso estas conhecem a fortuna de passar pelo prelo, ao contrário do que acontece com as obras poéticas de ambos os autores. Dependendo a aristocracia das relações clientelares como modo de sobrevivência, no caso dos poetas constituindo estas, entre outras vantagens, um meio para aceder ao apoio de mecenas – e, em última instância, de obter reconhecimento entre pares –, esta lógica entende-se no âmbito do processo de autonomização do campo intelectual. No que tange aos séculos XVII-XVIII, ainda longe de uma definitiva emancipação relativamente a instâncias de poder

⁸⁰ Publicaram, respetivamente, *Historia panegyrica da vida de Mello de Castro Primeyro Conde das Galveas* (Lisboa Occidental, José Manescal da Costa, 1721) e *Theatro historico, genealogico y panegyrico: Erigido a la immortalidad de la Excelentissima Casa de Sousa* (Paris, Empreza Real/Juan Anisson, 1694).

que lhe são externas, permanecendo, desta maneira, imbricado no velho sistema de laços nobiliárquicos.

Adiante, em *Louvar a poesia*, dentro da mesma leitura da oposição entre Poesia e História, Melo elogia a expressão poética como “idioma dos Deuses que a natureza influenciou na primeira idade do mundo: Primeiro que historiadores houve Poetas” (Melo, 1751 (18 de julho), AT, 307, n.º 4, fl. 91v), e recorda a conceção de Lactâncio acerca da poesia como “esplendor divino”, noção que surge a tutelar o livro d’*As Rimas*, como veremos adiante (cf. *infra*, p. 296). A associação platónica entre o gesto arrebatado da criação poética e o transcendente, retomada por Lactâncio, supõe uma superação da ciência e da arte, no ato de poetar:

Por isso Platão chama os poetas filhos, e intérpretes das deidades de que tomou o nome Ovídio o conceito de que estava Deus na sua inteligência quando se arrebatava com o seu entusiasmo. Que juízo merece um ímpeto canoro que nem é arte para os preceitos, nem ciência para os discursos, nem faculdade para os exercícios, sendo somente um esplendor divino, como lhe chama Lactâncio? (*ibidem*: fl. 92).

Esta ênfase no entusiasmo, paralela de uma afirmação do poder do “génio”, assim nomeado, em vez de “engenho”, e, além disso, correlacionando-a com a ousadia de Prometeu, ao pretender roubar o fogo dos deuses – outro espelho de Pina e Melo, nesta oração – induz-nos a entrever neste louvor indícios de um retrato titânico do poeta, próximo daquele que se afirmará na estética do Romantismo. Atente-se na menção ao referido mito:

Mas ainda me encaminha o arrojado da minha Ideia? Bem que me desculpem os impulsos do génio, como me poderá salvar a dificuldade do empenho? Serei talvez como um novo Prometeu que subindo à quarta esfera pretenda arrancar os raios do luminoso planeta para servir nas solidões do Cáucaso de outro lastimoso exemplo? (*ibidem*: fl. 91v).

Por sua vez, na oração intitulada de *Prática*, o autor traz à colação os referentes semânticos da oposição luz/sombra, inserindo-os no quadro da alegoria parnasiana. Tem como intenção, desta feita, enaltecer o carácter ilustre do auditório académico sito na capital do reino. Como reverso da medalha, alude ao carácter de solidão e de esquecimento que define a sua posição na sociedade das belas-letas portuguesas em meados do séc. XVIII. Debrucemo-nos sobre a leitura de alguns excertos da oração:

Que pode articular um pato do Mondego entre os Cisnes do Tejo? Com a mesma perturbação se achariam as aves do Cefiso nas margens do Meandro: Eu me considero como a Coruja, que lançada por um estranho arrojado à Claridade do dia, não sabe aonde procure a Noite para sair do seu deslumbramento. Costumado às sombras da minha soledade me cega a multidão dos Resplandores: Passo da Caverna de Morfeu para a Casa do Sol, aonde encontro, com a admiração, o que Ovídio não alcançou com o fingimento: sustentam o palácio de Apolo não as sublimes colunas dos Carbúnculos, mas quantos Astros poéticos rodeiam este científico, e esplêndido

Círculo. Aqui se dilata o Oceano da Sabedoria; aqui o Mundo das belas Letras: Aqui supera o artifício a matéria, unindo-se a natureza com a arte: Aqui preside finalmente outra Divindade mais ilustre, que Febo; que querê-la imitar na sua eclíptica seria outra ousadia maior que a de Faetonte. [...] Quanto mais me considero nesta bendita Representação dos Elísicos, mais me persuado incapaz de uma Memória que me arrancou das águas do Letes; pois não tenho impulso, que não pertença ao esquecimento: Porém de que me admiro se estas são as Virtudes da Vara de Mercúrio? Quem poderia tirar uma alma do seu profundo letargo, senão aquela força, com que se orbicula no caduceu a imagem da Eloquência? Quem podia banhar de luzes a minha escuridade, senão aqueles reflexos que temperam as abas do galero em um divino semblante? (Melo, 1751 (28 de abril): fls. 70-70v).

Chamando a atenção para as tensões entre luz e sombra na conformação da imagem autoral do poeta, destacamos neste discurso quer o tom de elogio quer os sinais de modéstia veiculados na representação de si mesmo como “pato do Mondego” diante dos lisboetas “cisnes do Tejo” (cf. Duarte, 2018: 342). Melo recorre, pois, a uma antítese comum nas criações dos Ocultos com a finalidade de projetar uma imagem de poeta arredado do meio literário, na qual se reconhece⁸¹. Arredado fisicamente, sublinhe-se, mas também no plano da atividade literária, que, como observámos ao traçar o seu percurso, não fora especialmente profícua depois de dado ao prelo o livro d’*As Rimas*, em 1727. A imagem de autor solitário assume, contudo, sentido antagónico, ao refletir o ilustre auditório, alvo de engrandecimento (“bendita Representação dos Elísicos”). Banhada a sua “escuridade” das “luzes” do congresso, pronto a emergir da escuridão do Letes, do mais “profundo letargo”, o poeta esquecido está de volta à cena social onde brilha a nata da poesia portuguesa. A tentativa de nela se acomodar traduz, especularmente, uma legitimação da própria grandeza do autor. O seu discurso acerca dos constrangimentos sociais impostos sobre a prática da poesia não é exatamente o mesmo do que tece nos tempos de juventude. Contudo, face à instituição literária, Melo continua a assumir como temas a singularidade e o isolamento social que definem a sua existência de poeta.

Nos anos 20, em cartas dirigidas a António Caetano de Sousa e a Manuel Caetano de Sousa, Melo concretizava já na perspetiva de isolamento que a si atribuía, por um lado, o lamento pelo afastamento do centro cortesão (“O Mondego comigo é rio, mais do esquecimento; que da fama”, Montemor-o-Velho o 3.º de julho de 1724, Melo, 1724-1741: doc. 1), por outro lado, evocava uma imagem de rusticidade, definidora do seu estatuto social e obrigações enquanto herdeiro da propriedade familiar. A estas obrigações atribuía o principal impedimento para um cultivo das musas conducente à celebridade. O diálogo com as duas

⁸¹ Não por casualidade, a oposição patos/cisnes servirá de base à crítica ao gongorismo de Melo levada a efeito por Correia Garção, na “Epístola I”, também conhecida como “Epístola a Olinho”. O árcaico opera uma pequena matização, de “pato” para “corvo”, de modo a traduzir a obscuridade indecorosa desta poesia: “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: 199, vv. 17-21).

figuras centrais da Academia Real da História Portuguesa, possivelmente revedores do manuscrito d'*As Rimas*⁸², gira em torno da publicação de uma oração fúnebre no projeto de coletânea de poemas dedicados à morte de D. Miguel de Bragança, em preparação por António Caetano de Sousa. Como se pode constatar, o diálogo com dois homens de letras que ocupam cargos importantes na cena cultural dos anos 20 desenvolve-se através de uma argumentação fundada na *captatio benevolentiae*, espelhando uma conduta de reverência e obediência própria do dinamismo das relações clientelares. Da sua bonomia e consideração atenta depende, em parte, a aceitação das obras do poeta no meio literário e, conseqüentemente, a obtenção de apoio mecénático. Atenda-se, pois, ao texto da carta a Manuel Caetano de Sousa:

Bem reconheço que não posso ter préstimo algum a Vossa Reverendíssima, pois além do seu génio, merecimento, e dignidade se achar muito acima da Roda da Fortuna; pelo meu retiro, vivo tão fora dela, que nunca imaginei ter a alguém serventia, quanto mais à Vossa Reverendíssima. Esta desgraça herdei de meus avós, pois per si mesmos tomaram a de viverem em má terra, sem mais causa que avaliarem por melhor o sossego da aldeia, que as esperanças da corte; e como os homens estão obrigados a conservar o que eles lhe deixam, este motivo me faz sepultar nesta parte incógnita do mundo onde moro, muito apesar da minha inclinação. Aquela que eu sempre tive às musas é que me incitou a cursar pela aspereza do Parnaso, com tanta fadiga; vencendo a trabalhosa dificuldade, de não ter conhecimento algum do seu caminho, mais que as pisadas, que nele divisava dos Padres da Poesia, e não consegui senão aquele espírito, que só será digno de se atender, com a iluminação, que agora tem de Vossa Reverendíssima. Enfim alguma desculpa tenho; porque onde só fumegam os holocaustos de Ceres, mal podem exercitarem-se dignamente os cultos de Apolo. Aquela mão que fez torpe e calosa o exercício do Arado, como há de ferir com suavidade e destreza as cordas do Plectro?" (Montemor-o-Velho, 22 de julho de 1724, *ibidem*: doc. 2).

No quarto e último capítulo deste trabalho, depois de entrevistas as suas ressonâncias no conteúdo efabulatório do livro d'*As Rimas*, regressaremos às imagens do rústico/selvagem, do poeta solitário e obscuro, assim como ao mito de Prometeu, procurando inseri-los no quadro lato de protótipos que apontam, de forma incipiente, para uma correspondência entre a obra de Pina e Melo e aspetos da estética do Romantismo. O paralelo entre a vertente literária e a da projeção da imagem autoral em textos em que o autor disserta acerca da sua visão da poesia e do poeta, formando uma imagem de si mesmo, ora como criador inspirado, ora como poeta negligenciado e esquecido pelo mundo, ora como rústico impossibilitado de dedicar tempo às letras, sugerem-nos níveis distintos de abordagem de uma figuração do sujeito que importa considerar para estabelecer uma ponte entre o engenho na poesia barroca e o génio na poesia romântica, ambos associados a um impulso criativo que desafia a imposição de "regras" ou preceitos sobre arte de poetar.

⁸² Cf. *infra*, p. 301. Note-se que estas cartas são anteriores à finalização e publicação do livro.

O ESPÍRITO NOVATOR

1. Pensamento e História

O movimento de Ilustração na Península Ibérica diz respeito ao tempo de introdução, a partir da 2.^a metade do séc. XVII, do paradigma epistemológico da ciência moderna. Como tal, pautou-se inicialmente por uma discussão em torno da necessidade de assentar a novidade nos campos cujo domínio era apanágio da tradição estabelecida. O momento de transição entre a escolástica e a filosofia moderna foi, assim, “un movimiento esencialmente conciliatorio y de asimilación entre lo antiguo y lo moderno” (Quíroz Martínez, 1949: 10). Materializa-se no espaço temporal que medeia entre as últimas décadas de Seiscentos e as décadas intermédias do Século das Luzes um conjunto de atitudes perante o conhecimento que se podem designar de ecléticas⁸³. Este ecletismo origina-se no seio do processo de secularização do pensamento e tem como pano de fundo a forma articulada de um movimento social orgânico. A correspondência entre os intelectuais aí envolvidos atesta a dinâmica de rede que caracteriza a comunicação neste período. Tal como demonstra Magallón (2002: 120), o deslocamento do saber do marco eclesiástico e universitário, em que radicara durante vários séculos, para núcleos de relação e conversação “mundanos”, assim como para novas instituições estatais que vão surgindo, dá conta de uma difusão das novas doutrinas científicas junto de diversos setores profissionais, ainda que sob o espectro de elites circunscritas do ponto de vista social. Fruto do

⁸³ Temos em atenção neste ponto uma distinção entre o movimento de Ilustração em sentido global e as características culturais determinadas que se evidenciam no movimento *novator*. Este faz-se corresponder a um despertar, consistindo num momento de acomodação, dir-se-ia preparatório, de uma etapa de afirmação triunfal, posterior, das Luzes da Razão, com reflexos vinculados no plano da governação e das reformas sociais implementadas. No contexto espanhol, Magallón (2002) situa os *novatores* entre os anos de 1675 e 1725, definindo este momento como período específico em que as características transitórias se mostram de modo acentuado, e à luz do qual a linha divisória de 1700 se tende a apagar. O objetivo principal em torno do qual se opera uma convergência entre um grupo de intelectuais provenientes de áreas profissionais diversas é o de reivindicar a liberdade crítica do pensamento, mais do que defender uma ou outra teoria (*ibidem*: 68). Em Portugal, parece-nos incauto tentar apontar para o seu início em data anterior a 1696, marco que conforma o início das várias atividades relativas à ação de D. Francisco Xavier de Meneses. No entanto, é entre os intelectuais associados à Academia Real da História (1720) que julgamos consolidar-se uma mundividência “pré-ilustrada”. A sua ação, nomeadamente como censores, prolonga-se até aos anos 60, como demonstraremos oportunamente. Por outro lado, no domínio da publicação de obras relevantes no campo da filosofia, por exemplo, são expressivos do ecletismo *novator* os textos do jesuíta Inácio Monteiro, tendo publicado, já fora de Portugal, em 1766, os sete volumes de *Philosophia libera seu eclectica rationalis, et mechanica sensuum ad studiosae juventutis institutionem accommodata* (Venezia, Antonii Latta). Pese embora as sobreposições que têm lugar neste arco temporal, sabendo que o momento de estabelecimento de reformas cruciais se situa a partir dos anos 40, parece-nos adequado fixar um termo próximo à data de publicação do *Verdadeiro Methodo de Estudar*, momento do qual consta, ademais, a fundação do Gabinete de Física Experimental, na Casa das Necessidades dos Padres do Oratório, após doação do edifício por D. João V em 1745. Apontaríamos, por conseguinte, para o desenrolar do movimento *novator* em Portugal entre os anos de 1696 e 1746. Deixamos, contudo, aos historiadores a tarefa de delimitar as suas balizas temporais.

labor reflexivo de leigos e não-leigos, as obras produzidas no contexto da constatação do progresso científico e do novo marco intelectual em que se inscreve a modernidade, cujo centro de gravidade “se ha desplazado al individuo y sus dos armas irrenunciables para captar la realidad: la observación empírica y la razón” (*ibidem*: 112), ilustram, por sua vez, o empenhamento numa desconstrução da autoridade. Essa desconstrução visa, pois, os fundamentos em que se baseia o discurso da escolástica, ou ciência oficial, em vigor nos colégios jesuítas. As críticas à filosofia aristotélica praticada nas Escolas assentam na defesa de vários pontos fundamentais: liberdade filosófica, direito ao individualismo intelectual, conceito coletivista da verdade e “elecionismo”. Este último conceito traduz, por conseguinte, o intuito de escolher e adaptar ao pensamento os aspetos mais convenientes de uma dada doutrina, conforme o juízo crítico de cada um e a partir de uma base de experimentação empírica. A separação entre ciência e filosofia – física e metafísica – que se vai operar a partir da emergência por toda a Europa do pensamento de autores como Francis Bacon, Descartes, Gassendi e Newton, surge teoricamente imbricada nas asserções da autoridade, pelo que, durante várias décadas, é visível uma tentativa de “forzar la lectura de las autoridades para hacerlas encajar en una concepción globalmente nueva, de modo que se desconstruye la autoridad recurriendo teóricamente a ella” (*ibidem*: 112). Esta tentativa de conciliar mundos distintos define, em grande medida, a *forma mentis* da primeira geração de ilustrados, ou *novatores*.

Como ápice deste trânsito, no auge das Luzes, o texto preliminar da *Encyclopédie* (1751) dá conta da ocorrência de uma reconfiguração dos saberes, depois de introduzidas as novas correntes do pensamento na Europa. A título de súpula introdutória, destacaríamos algumas traves-mestras no discurso de Diderot e de d’Alembert, das quais se podem depreender as preocupações centrais do movimento de Ilustração. Por um lado, a defesa de uma redução de todo o conhecimento ao sensismo, como extensão do empirismo científico e filosófico, ao mesmo tempo que se advoga a favor do submetimento da ciência à geometria, segundo o legado de Newton (Diderot e d’Alembert, 1731: ii). No campo da estética, em conexão com o racionalismo que dá forma à pesquisa dos dados da percepção sensorial, a afirmação do conceito de “prazer”, aliado à noção de representação viva e enérgica (a *hipotipose*), como finalidade da imitação da “belle nature” (*ibidem*: xi). Por fim, constata-se a dupla crítica à agudeza na poesia e às abstrações da metafísica escolástica, ancorada na conceção progressista da história, em cujo esquema se opõem aos séculos de ignorância, marcados pela superstição e os abusos do espírito, a liberdade de agir e de pensar. As Luzes (o retorno à razão e ao gosto) têm o condão de preservar o homem desses excessos, devolvendo-o ao estudo de si mesmo e ao “examen approfondit de la nature” (*ibidem*: xx).

Espelhando as resistências próprias da classe dominante, uma aristocracia de formação jesuíta que, mesmo quando manifesta grande abertura aos novos progressos e inventos da ciência, retrai-se no sentido de afirmar o seu alinhamento com a cultura oficial, pretendendo, quiçá, por este meio salvaguardar a sua reputação moral e religiosa (Araújo, 2003: 26), é, com efeito, sob o pano de fundo de um conflito de paradigmas que a reforma ilustrada se irá desenrolar em Portugal. Os estudos de Ofélia P. Monteiro (1963), Norberto Ferreira da Cunha (2006) e Luís Bernardo (2002 e 2005) sobre várias figuras reunidas em torno da Academia Real da História (1720-1736)⁸⁴ – D. Francisco Xavier de Meneses, Martinho de Mendonça de Pina e Proença, Manuel de Azevedo Fortes, entre outros – constituem contributos decisivos para uma compreensão desse esforço conciliatório, entre tradição e novidade, que precede o momento de revolução cultural que tem lugar a partir dos anos 40. A ação régia torna-se indispensável na implementação das referidas mudanças, desde logo pela proteção dada a esta academia, relevante na criação de uma rede de contactos com intelectuais estrangeiros, como meio de assimilar as novas correntes filosóficas.

Dando conta das primeiras tentativas de instaurar um discurso crítico nas humanidades, os intelectuais associados à academia régia demonstram nas suas obras a adoção de sistemas capazes de conciliar a física moderna com as verdades da Fé⁸⁵. Em momentos cruciais, observa-se contudo uma desvalorização do conhecimento e utilidade científicos, antepondo a estes a noção de “moral prática”, ou antepondo à noção de demonstração a de verdade revelada (cf. Cunha, 2006: 17, 21 e 24). Quando, posteriormente, o experimentalismo se afirma sobre a Razão⁸⁶ – marco de uma superação do cartesianismo inicial –, essas tentativas de conciliação resolvem-se na defesa de uma separação irreduzível dos campos da filosofia e da teologia (cf. Carvalho, 1982: 31).

⁸⁴ Trata-se do período a que corresponde a atividade regular da Academia (cf. Anselmo, 1989: 80).

⁸⁵ Como obras ilustrativas desta simbiose cultural, refira-se, de Martinho de Mendonça de Pina e Proença, *Apontamentos para a educação de um menino nobre* (1734); de Manuel de Azevedo Fortes, *Lógica racional, geométrica e analítica* (1744); de Francisco Xavier de Meneses, o discurso *Sobre a ciência mais própria de um cavalheiro* (ms. 343 da BGUC, cf. Monteiro, 1965: 55-57).

⁸⁶ Como marco de uma ilustração oficializada, já sob a égide de D. José I, notamos a sintonia de *Recreação filosófica* (1751), de Teodoro de Almeida, com o didatismo próprio do programa iluminista. Procurando uma difusão do conhecimento científico junto dos seus conterrâneos, não necessariamente os mais “cultivados com estudos profundos”, é sugestivo o panorama evolutivo que traça acerca da integração da ciência em Portugal: “nunca em Portugal se viu tão bem estabelecida, e radicada a sã Filosofia, como no tempo presente. [...] Já não anda escondida, solitaria, e perseguida, mas aparece em público, com tanto sequito, e tão pomposo acompanhamento, que mais me parece que triunfa, do que peleja. Vejo tentar huma, e outra vez as experiencias, vejo manejar as Máquinas com cuidado, vejo consultar as importantes Leis da Mechanica, vejo em fim formar cálculos mathematicos; e que sobre esses sólidos fundamentos dá prudentes passos o Discurso, quando antigamente se deixava governar pelos ímpetos cegos de huma imaginação viva, e solta. Já agora no descobrimento da verdade escondida, não se fia o entendimento só da luz da razão, procura à força de repetidos golpes de experiencias, tirar de dentro da mesma natureza huma nova luz, que o allumie, para caminhar seguro” (“Dedicatória ao Rei”, Almeida, 1786: s. p.).

É no seio desse fervilhar de novidades, que incluem a amplificação dos meios de comunicação e de circulação da imprensa, que em Portugal se forma a rede de academias em torno do Conde de Ericeira. “Mecenas humanissimo” (cf. Alexandre de Gusmão, “Licenças da Academia Real”, 14 de junho de 1737, *apud* Meneses, 1741: s. p.), D. Francisco Xavier de Meneses associa-se à constituição de uma elite social e intelectual que espelha a plena formação de uma República das Letras em Portugal. Fundou vários grêmios, partindo de *Conferências discretas e eruditas* (1696-1704), substituída posteriormente pela Academia Portuguesa (1717-1722), que por sua vez reúne Anónimos e Ilustrados (cf. Mota, 2003: 36). A introdução, nestas academias privadas, da pesquisa nas áreas das ciências, das matemáticas e da filosofia, entre outros assuntos (cf. Araújo, 2003: 35), demonstra uma abertura do cenário cultural português, à margem da Universidade, às tendências modernas que se vão afirmando por toda a Europa.

A receção do cartesianismo em Portugal, que é possível rastrear em várias menções que foram sendo feitas em obras de matemáticos e médicos, desde meados do século XVII (cf. Andrade, 1981: 170-171), constitui uma das “novidades” a ter em consideração na obra de Meneses, no que à introdução da ciência moderna diz respeito. Entre as teorias apresentadas no *Discurso do Método* (1637) que vinham colidir com vários postulados metafísicos relevantes na argumentação doutrinal em que se apoiam os principais dogmas do Catolicismo, são de recordar a teoria do heliocentrismo, as noções de substância e acidentes (que põem em causa a doutrina das espécies eucarísticas), e a noção de mecanismo, “que desterrava as formas substanciais” (Andrade, 1981: 192).

É importante notar que o discurso dos homens de letras nesta etapa, como Meneses e Pina e Melo⁸⁷, se vai compassando, pouco a pouco, com o que vai sendo estabelecido nos estatutos e provisões que resultam da aliança entre poder monárquico e Igreja. Por exemplo, a adesão do Conde ao newtonianismo coincide com a saída do beneplácito para o estudo da nova física em contexto universitário (cf. Cunha, 2006: 77). Em cerca de 1730-1731, a Companhia reconhece, finalmente, a compatibilidade da escolástica com o experimentalismo moderno, uma decisão que, segundo Norberto F. Cunha, não traduz uma aceitação da compatibilidade entre as duas filosofias, mas apenas “a compatibilidade de uma só mundividência e filosofia com as experiências da moderna física”. Isto quer dizer que, nesta etapa transitória, ocorre, de facto, uma abertura às experiências da moderna física, porém, despojadas da filosofia em que se fundam: “A escolástica abria-se ao continente da nova física newtoniana e às múltiplas

⁸⁷ De recordar a agremiação de Melo à academia régia, no início da década de 30, título que passou a exibir na portada das suas obras impressas (cf. Carta de Francisco de Pina e Melo ao Conde de Ericeira, “Montemor-o-velho 10 de outubro de 1733, BNP, ms. 55, doc. 8).

experiências que não podiam ser por mais tempo ignoradas mas a benefício do inventário, à luz de um só método e de um só sistema de princípios: o seu” (*ibidem*).

1.1. Pina e Melo, *novator*?

Dialogando com a vastidão de assuntos trazidos para a esfera pública pelo *Barbadinho*, vários dos textos de Pina e Melo dados à estampa na década de 50 ecoam o confronto e esforço de conciliação que temos vindo a delinear. *Balança intellectual em que se pesa o merecimento do Verdadeiro Methodo de Estudar* (1752) pode considerar-se um texto de comentário sintético dos pontos em destaque nas cartas do *VME* (ortografia, gramática latina, latinidade, línguas orientais, retórica e pregadores, poesia, filosofia, metafísica, física, ética, medicina, direito civil, teologia e regulação dos estatutos), elucidando o ponto de vista do seu autor. Umaz vezes discordando, outras vezes concordando, esta obra constitui, além do mais, ocasião oportuna para Melo ostentar erudição e conhecimento sobre os assuntos que movem os intelectuais do seu tempo. Fica, com efeito, a impressão de que são mais os louvores do que os reparos à obra de Verney. Em discurso preliminar (“Ao illustrissimo e Excelentissimo Senhor Marquez de Abrantes”), afirma o seu descontentamento para com os portugueses que se “despicam” com o Anónimo relativamente ao novo método: “O melhor modo de se despicaem os Portuguezes com o *Anonymo*, seria discorrer sobre a desordem dos estudos para melhorá-los. Esta era a mais virtuosa vingança, que se podia tomar de hum Italiano, que rasgou a cortina a tanta pedanteria, ou para abater a nossa soberba, ou para nos incitar com esta vergonha ao verdadeiro methodo de conseguirmos as ciencias” (Melo, 1752: 3). E lamenta que o “cativeiro Peripatetico” não tenha ainda sido desterrado do seu país, pondo em contraste a inércia no campo pedagógico com a receção, “com hum gosto inexplicavel”, das “modas de França, de Italia, de Inglaterra; porêm não nos resolvemos a tomar a moda dos seus estudos” (*ibidem*: 4). É, pois, nas questões sobre a poesia que Pina e Melo se afasta mais veementemente do autor do *VME*, fazendo uma apologia da eloquência e estética barrocas (cf. *infra*, pp. 312 e ss.). Por fim, é na referência ao orgulho e altivez visíveis nas críticas do anónimo que o poeta não consegue de todo disfarçar o seu desagrado e incompreensão: “Não duvído, que me responda o *Anonymo*, que falla com liberdade de mascarado; mas ninguem se deve mascarar para descompor os outros. Se isto se costuma em Italia, cada terra com seu uso [...]. Fallar com tanto desprezo dos mais, e com tanta satisfação de si, he hum taõ desagradavel egotismo, que só por elle se póde macular a gloria do mais habil engenho (*ibidem*: 235).

Melo revela conhecer a atualidade científica e literária norte e centro-europeia, não só as obras dos modernos intérpretes da *Poética* (Le Rapin, Perrault, Le Bossu, Muratori, Le Batteux), mas também dos pensadores da lógica jansenista de Port-Royal. Conhece igualmente textos de Voltaire (*L'Henriade*, *L'essai sur le poème épique*, *História de Carlos XII, Rei de Suécia*) e cita o *Paraíso Perdido* de Milton, seguindo as notas de Addison (1719). Não lhe escapa igualmente a leitura de obras de história da Igreja, reportando-se com frequência ao Padre Maignon (*Philosophia sacra e Philosophia Natural*) e ao Abade de Fleury (*Historia Ecclesiastica*). Comenta ainda a chegada de exemplares das obras do médico Herman Boerhaave a Portugal e à Universidade Coimbra, na viragem para a 2.^a metade do séc. XVIII (cf. Melo, 1752: 165).

Todo este espectro de leituras se funde em Melo com a referência a obras ibéricas do Humanismo até à contemporaneidade, pelo que cita e dá como exemplos de eloquência as obras de Camões, Góngora, Antonio de Solís, Gabriel Pereira de Castro, Eugenio Gerardo Lobo, etc. Dada a linha temporal alargada que perfazem tanto a sua carreira como a sua esfera de interesses, sendo dotado de uma viva curiosidade e de uma capacidade de atualização contínua, colhe-se no âmbito da defesa às conceções estéticas em que se alicerçam os seus poemas referências quer a Bento Feijó quer a Jean-Jacques Rousseau⁸⁸.

Paralelamente ao debate acerca da questão estética do “bom gosto da eloquência” assumem centralidade nos escritos polémicos problemas como o da manutenção do ensino escolástico, a questão da tolerância (nos âmbitos civil e religioso) e a defesa de uma nova ética para os católicos, diferente da aristotélica. Este conjunto de temas distribui-se pelo já referido volume *Balança Intellectual* (1752), *Reposta compulsoria à Carta exhortatória contra os Padres da Companhia de Jesu* (1755) e *Conferencias expurgatorias, que teve, com o Doutor Apollonio Philomuso, o Author da Balança intellectual, que podem servir de reposta ao que disse do mesmo Author, e da mesma Balança hum certo Regular do nosso Reino disfarçado, com o nome de Teophilo Cardoso da Silveira, no Livro intitulado Segunda parte da Illuminação do Retrato de morte-cor* (1759). Vários papéis e correspondência, manuscrita e impressa, dão continuidade às discussões que aí têm lugar, como a *Carta ao Sr. D. J. M.*, de 1755, a *Carta apologética em defesa de alguns pontos da Reposta Compulsoria, e em que se defende a*

⁸⁸ Surgem ambos em destaque nos textos em defesa do *Triumpho da Religião*. Melo recorre à argumentação de Feijó para responder à acusação de que o seu engenho é inconstante, oscilando entre o estilo baixo e o estilo elevado (cf. Melo, 1758: 22-23). As referências a Rousseau prendem-se com a defesa de um ideal (moderno) de virtude heroica no poema épico (cf. *infra*, pp. 278 e 183-184).

Doutrina de S. Agostinho (1758?) e as cartas dirigidas a António Ribeiro Sanches em 1759 (cf. Ferrão, 1936).

O aventurar-se pelo território da discussão teológica, em torno das doutrinas das espécies eucarísticas e da comunhão, granjeia-lhe ataques de alguns anónimos disfarçados. Sendo acusado de heresia e de “novatorismo”, Melo procura a todo o custo livrar-se de tal imputação⁸⁹. A contestação das autoridades escolásticas tem efeitos indubitáveis no domínio do debate público. Porém, a perspetiva de uma descredibilização pessoal junto da facção tradicionalista não é vivida de forma pacífica pelo poeta⁹⁰. Refletindo o problema da intervenção dos leigos em questões antes exclusivas da esfera eclesiástica, ou de círculos restritos, no texto da *Carta sobre a eloquência* Melo lamenta a ausência de uma perspetiva totalmente livre e secularizada no campo da discussão de temas de interesse público, em meados do século:

Vossa Paternidade tem presenciado muitas vezes que alguns escolásticos, e outros, que se puseram de doutores só por ouvirem replicar os sinos da universidade, não podem tolerar que sendo eu leigo me meta a falar em Teologias. A teologia porventura será frade, donato, ou secular? Perguntam, que quem ma ensinou? A mesma pergunta posso eu fazer também aos que entendem que a sabem? Dirão que a aprenderam pelos livros: isso poderia eu também dizer, e perguntar-lhe de novo se eles terão mais privilégio para os lerem do que eu? Se está ordenado por algum cânone, que só os frades aprendam esta ciência? Em me mostrando, dou minha palavra (e sei cumpri-la) de que nunca mais abrirei o bico; e que entregarei a alguns religiosos meus amigos [...] os livros de Teologia, que tenho nas minhas estantes (“Montemor-o-Velho, 10 de abril de 1756, Melo, 1756d: 277v).

Em carta dirigida a um “senhor” que nomeia pelas iniciais *D. J. M.* (impressa e datada de 22 de janeiro de 1755) fica explícita a preocupação de adotar um ponto de vista eclético, no que tange à assimilação das correntes científicas e pedagógicas modernas. Em *Balança Intellectual*, demonstrara sintonia com a proposta de rutura com o modelo de ensino escolástico. Esta

⁸⁹ A propósito do termo “novator” e das conotações de heresia que lhe eram imputadas, leia-se o texto da *Carta apologética*: “eu disse na *Compulsoria*, que o Santo affirmara, que a Eucharistia era necessaria aos meninos; e entendo por esta *necessidade* o preceito, ou o costume, que havia naquelle tempo, quizeraõ, que eu entendesse por ella huma *necessidade* tão forte, como a do Baptismo. Se intentaõ que a *necessidade*, de que eu fallei, fosse como esta, he hum juizo temerario, porque das minhas palavras não se pode tirar precisamente esta consequencia: Se foi, como a outra, não se pode negar a injuria, que se me fez, quando se me applicou o termo de *Graviter errant*, de me fulminarem o verbo *Effutio*, e de me incluirem entre os Novatores, e Heterodoxos” (Melo, s.d. [1758?]: 31).

⁹⁰ Perfeitamente mergulhado na missão de esclarecimento implícita no vocábulo “Ilustração”, ao contrário do fidalgo montemorense, a postura adotada por Verney deixa entrever o espírito filosófico do Século das Luzes. Assim, não hesita perante o ultraje público e a polémica gerada pelos seus escritos. Contudo, é certo que em vários papéis, dados à estampa paralelamente ao *VME*, mantém o anonimato. Em *Ultima Resposta*, aborda o rebuliço provocado pela publicação daquela obra e relembra os obstáculos sentidos por Muratori ao tentar implementar reformas na República Literária italiana, no início da centúria. Atente-se pois no quadro da reação esboçado por Verney, chamando a atenção para o facto de serem tratados como hereges todos os que “intentâram desterrar erros comuns, aindaque se-servissem das mais cortezes palavras. E a razam ultima é, porque os velhos nam olham para as palavras, olham para o fim que teve o autor. E como este seja introduzir doutrinas novas, que eles ignoram, receiam que o povo os-despreze, e fiquem reputados por ignorantes: e por isso fazem espalhafatos orrendos” (Verney, 1752?: 5).

posição, entre outras, terá sido entendida como “anti-Companhia”. Neste mesmo ano de 1755, publica *Reposta Compulsoria*, em resposta aos ataques que um autor anónimo desferiu contra os padres da Companhia. É, pois, significativo que, reagindo às acusações de que estaria escrevendo contra a Ordem, meses antes de publicar este texto, Pina e Melo tenha redigido a carta ao *senhor D. J. M.*, antecipando assim um elogio à “imensidade de Santos, de Varões insignes, e de Escritores ilustres” (Melo, 1755: 3) que fizeram parte da província portuguesa ao longo de dois séculos.

Contudo, é visível nas suas palavras a atitude de descomprometimento, se quisermos, de algum relativismo (elecionista), próprio do espírito *novator*. Ao mesmo tempo que elogia os escritores e mártires jesuítas, Melo põe em causa a fiabilidade do método de ensino da Companhia, de que ele próprio fora aluno. Ainda assim, depois de fazer uma exposição das várias teorias científicas que dão corpo à física moderna, as quais contribuíram para fazer esboroar o sistema escolástico (cartesianismo, gassendismo, newtonianismo), opta por se distanciar de todas elas. Termina, por conseguinte, a carta com uma afirmação que traduz o seu ecletismo, que podemos considerar, até certo ponto, uma atitude de proteção da sua imagem pública perante os dois baluartes do pensamento coevo. Em suma, decide-se por não tomar posição a favor nem de antigos nem de modernos (“eu lhe exporei brevissimamente, e quase de corrida as razões, que me ocorrem para não ter tomado algum partido, assim na antiga, como na filosofia moderna”, *ibidem*). Defende o trabalho dos padres, mas quase pede permissão para discordar dos seus métodos na contemporaneidade; sem ser partidário, contudo, das teorias modernas que se opõem a esses métodos: “Aqui verá Vossa Mercê a injustiça, que se me pode fazer, se alguém me considerar sectário de algum sistema: Para mim tanto vale o Peripatético, como o Cartesiano, o Newtoniano, como o Gassendista: todos gritam, todos ralham, todos dão punhadas sobre a banca, mas quem demonstre, quem evidencie, procura-se, e não se encontra” (*ibidem*: 6).

Por fim, reiterando o anti-sectarismo que define o seu pensamento – capaz de o tornar apreciador de virtudes e excelências humanas, apesar de eventuais discordâncias no plano ideológico –, faz uma apologia do juízo crítico, e do espírito de polémica que a este se associa, iluminando a sua divergência relativamente ao dogmatismo escolástico:

Depois de tão várias, opostas, e extravagantes conjeturas, parecia-me que nem a escola, nem outra alguma seita, se devia desgostar de que cada um pudesse também discorrer, conforme o seu bom, ou mau juízo. Deixe-se Vossa Mercê com os senhores Peripatéticos de tomarem a peito uma coisa de tão pouca importância, e permita-se, que cada qual delire ao seu modo, porque a discórdia das opiniões filosóficas, não tem nada com os costumes, nem com aquelas virtudes, excelências, que todos veneramos na Companhia (*ibidem*: 7).

2. Reforma do barroco em contexto “pré-ilustrado”: a *Nova arte de conceitos* e a sua herança

A mentalidade propícia a uma acomodação dos experimentos científicos no seio da mundividência escolástica, oferecendo-se como caminho possível para uma adaptação da novidade à tradição, configura, de modo equivalente, as tentativas de conciliação verificadas no âmbito literário da poética e da retórica. A pedra fundacional da reforma neste domínio tem como ponto de ancoragem a censura da “obscuridade”. A sua desvalorização enquanto fator estético, desde os primórdios da polémica gongorina (em que esse fator surge vivamente atacado, dada a sua exaltação na técnica poética de Góngora), apoia-se, reiteramos, numa subscrição da inteligibilidade, e da comunicação eficaz, por extensão, como valores fundamentais do discurso retórico, à luz das premissas de Quintiliano acerca da elocução, no Livro VIII de *Institutio Oratoria*. Como refere Aníbal Pinto de Castro, ao traçar o quadro setecentista português em que se desenha a proposta de uma eloquência mais simples, no âmbito da parenética, a base greco-latina que compreende os tratados de Aristóteles, Cícero e Quintiliano mantém-se. Contudo, com Baptista de Castro, a teoria aristotélica começa a ser preterida, vindo a ser substituída, na 2.^a metade do século XVIII, por Cícero e, sobretudo, Quintiliano (Castro, 2008: 346).

Antes de chegarmos ao momento crucial de reação e crítica à obscuridade barroca, em que consistirá a reforma do bom gosto, tem lugar uma tentativa de moderação dos excessos do barroco, à luz do próprio barroco. À medida que se caminha para o final da 1.^a metade do século, a convicção de uma degenerescência que ameaçava as formas barrocas da parenética e da oratória em geral traduziu-se numa busca da harmonia perdida, através do reexame dos esquemas e preceitos da arte de Retórica, equivalendo isso a uma “tentativa de depuração do barroco dentro do próprio barroco”, destinada, porém, a “soçobrar perante o cansaço suscitado por um estilo exausto” (Castro, 2008: 382). Dentro deste espírito de reação, a tentativa de “reforma” do gosto ainda dentro das linhas mestras do barroco, apesar de prolongada até depois de 1746, antecede o movimento de “revolução” que subjaz à imposição do novo gosto clássico levada a cabo por Verney e os árcades (cf. *ibidem*: 341)⁹¹. Dois nomes sobressaem no estudo

⁹¹ Como nota Castro, “A decadência literária era evidente aos olhos de muitos. Sentiram-na, porém, com especial acuidade aqueles que, por motivos vários, dispunham de um conhecimento mais directo e profundo da reacção anti-barroca europeia, sobretudo da que se desenvolvia em França. E é a consciência dessa decadência que determina um movimento duplo que procura, por um lado, encontrar as causas do fenómeno, enquanto, por outro, visa definir uma teoria capaz de servir de fundamento a um trabalho de criação, norteados pelo conceito de ‘bom gosto’”. Só com Luís António Verney “se desencadeia, com inesperada, embora nem sempre justa violência, a reacção frontal contra a teoria retórica do barroco” (Castro, 2008: 384 e 385).

de Aníbal Pinto de Castro: Francisco Leitão Ferreira, autor de *Nova arte de conceitos que com o titulo de licções académicas na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava ...* (1718-1721), e o Padre João Baptista de Castro, autor de *Homem rhetorico* (1721-1739)⁹² e de *Espelho da eloquencia portugueza: illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro sol da elegancia, o veneravel Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesu* (1734), entre outras obras de oratória sacra. Em termos gerais, ambos fazem a apologia de uma eloquência da simplicidade e da sobriedade, prefigurando um abrandamento da sobrecarga formal que predominava nas formas poéticas e géneros epidícticos, substituindo-se esta por uma ênfase nas noções de elegância e de urbanidade. Na *Nova arte*, texto que consiste numa teoria da metáfora engenhosa baseada em Tesouro, a ideia de uma contenção da fantasia pelo entendimento, incorporando já a influência muratoriana, associa-se a um apreço pelo conceito de verdadeiro e de verosímil, assim como pelo *utile dulci* horaciano (cf. Castro, 2008: 208). Como salienta Alberto Gil (2006: 73), os critérios de verdadeiro e de verosímil “são os mais importantes”, uma vez que “eram inexistentes no Barroco, e [...] também não se encontram no *Tratado sobre a Agudeza* de Baltazar Gracián”. Por outro lado, a crítica aos exageros do gongorismo e uma apologia da redução dos ânimos do engenho ao “domínio da Razaõ” permitem estabelecer uma linha de separação entre o “methodo engenhoso” descrito por Ferreira e a conceção da corrente cultista.

A preconização do ideal de clareza repercute-se, quer em Leitão quer em Baptista de Castro, na defesa de um regresso às fontes mais puras do classicismo renascentista, a par de uma recuperação dos preceitistas que se inserem na esfera de um “barroco moderado” (Tesouro, Stigliani, Pallavicino, etc.). Tendo-se formado nos moldes da estética barroca, no que respeita à abordagem da eloquência sagrada, assinala-se, contudo, nos textos de retórica de Baptista de Castro uma “fidelidade à estrutura do discurso, tal como o concebiam os partidários do método português” (Castro, 2008: 351). A conceção do sermão continuava assim a alicerçar-se nas várias modalidades e géneros de conceitos predicáveis, facto que esclarece a eleição dos textos de Vieira, como modelo desse método. Além da clareza da locução e da docilidade do estilo, a proposta de Baptista de Castro assenta no preceito da pureza da língua, desaconselhando o uso de arcaísmos, neologismos e barbarismos, comuns nos textos dos seguidores de Góngora.

No âmbito de uma reformulação da teoria da metáfora, as propostas destes dois retóricos concretizam-se na sugestão de meios para evitar o remoto entre correlatos, uma das principais causas da escuridade da metáfora, mas também advogar um uso apropriado deste tropo. Assim,

⁹² Compilação de manuscritos que se encontra em BPE, cód. CXII/1-5.

o autor de *Espelho de Eloquencia* recorda que a metáfora deve ser um recurso tido em conta quando “nos não podemos explicar bem com a palavra propria” (Castro, 1734: 14-15), ou, por outro lado, quando se procura evitar a “indecencia de algumas palavras proprias” (*Ibid.*, 16).

Para Verney e os promotores do reformismo ilustrado, a que se associa a reforma da Universidade de Coimbra e demais empreendimentos na área da pedagogia e do ensino da retórica, levados a efeito sob a direção de Pombal, o tipo de reforma do barroco em questão não passa de inútil tentativa de emendar o mau-gosto. A sua exequibilidade é tanto mais problemática pelo facto de os seus difusores insistirem num discurso obscuro, baseado em alegorias, enigmas, anagramas e argúcias simples, em cuja eliminação o intento de conciliação está longe de se traduzir⁹³.

A tese acerca de uma reforma no campo da teorização é corroborada no âmbito dos apontamentos de preceituação esboçados nos preliminares às obras de poesia nas décadas subsequentes à leitura e publicação da *Nova arte*. Como exemplo, note-se o texto de uma das licenças na edição impressa do livro d’ *As Rimas* de Pina e Melo. Gregório Barreto elogia a habilidade que teve o poeta em equilibrar os polos da arte e do engenho, pondo em relevo a clareza e naturalidade das musas do montemorense. Citando Horácio, o censor observa que o autor “soube consiliar com o artificio da Obra, & elevado dos conceitos uma tal clareza, & naturalidade que parece não são as Musas para o seu engenho peregrinas, mas em tudo naturaes” (Barreto, “Licenças do Ordinario”, 30 de junho de 1726, *apud* Melo, 1727, s. p.).

Na esteira da *Nova arte de conceitos*, o *Theatro da Eloquencia, ou Arte de Rhetorica*, de Pina e Melo constitui, segundo Castro, uma demonstração do seu ecletismo no âmbito da teoria literária, notando o crítico o interesse simultâneo por Voltaire e pelos poetas barrocos do século anterior, de diferentes nacionalidades. É significativo o facto de o catálogo de autores que se desenha nesta obra mostrar a continuidade de um processo de assimilação dos novos conhecimentos aos antigos, sem que daí resulte qualquer conflito crítico (Castro, 2008: 649-650).

Contudo, o substrato barroco do montemorense é mais vincadamente perceptível no conjunto de poetas e prosadores da esfera das línguas românicas que enumera como exemplos de eloquência a imitar. Em Portugal, Vieira situa-se no topo, seguindo-se Jacinto Freire de Andrade – autor central para a preceitística neoclássica, pela clareza e energia de que a sua prosa

⁹³ Da mesma maneira, qualquer tentativa de reforma do ensino, tentando aproveitar algo das práticas institucionais dos Jesuítas e do seu “doloso systema de ignorancia artificial”, é visto por iluministas como perda de tempo, considerando que não há aí nada que seja digno de aproveitamento (cf. *Compendio histórico do estado da Universidade de Coimbra*, 1772: 502).

dá testemunho (cf. Garção, 1755: fl. 170v) – e Gabriel Pereira de Castro (*Ulisseia*), Rodrigues Lobo, Barbosa Bacelar, Manuel de Sousa Moreira e Francisco Manuel de Melo. Tasso, em Itália. Em Espanha, não podendo ser mais explícito quanto a uma assunção da importância que a literatura barroca tem na sua formação e obra, Góngora, Eugenio Gerardo Lobo, Antonio de Solís (*Historia de Méjico*) e o Conde de Cerbellón (*Retrato político de Alfonso VIII*). Os autores franceses fazem igualmente parte da sua biblioteca, indicando nomes desde o séc. XVI ao XVIII (Marot, Rabelais, Ronsard, Moliere, Chapelain, La Fontaine, Racine, Corneille, Despréaux, Rousseau, Voltaire...). Por fim, convergindo com as artes retóricas do barroco, a sua teoria da imitação confere destaque ao recurso estilístico da “amplificação”, como meio de obter copiosa abundância no discurso e o efeito de persuasão e comoção (Castro, 2008: 648-649, 653). De várias maneiras, a linguagem usada e os pensamentos proferidos por Melo vão ao encontro das lições de Leitão Ferreira na Academia dos Anónimos, várias décadas antes (cf. *supra*, pp. 24-25, nota 6).

A tentativa de reforma no âmbito da retórica e da preceituação traduz um esforço similar no domínio da prática poética. As obras de Meneses e de Pina e Melo estão marcadas por um significativo “eleccionismo”. Daí terem merecido a designação, por Teófilo Braga, de “pseudoescola clássica” ou “classicismo de segunda-mão”⁹⁴.

Segundo Paiva Monteiro, é sob o signo de um “compromisso barroco-iluminista” que o Conde elabora a *Henriqueida*, flutuando entre “dois gostos – o peninsular e o estrangeiro” (Monteiro, 1965: 46 e 99). A autora chama, como tal, a atenção para a “estranha mistura de progressismo científico, de opiniões providas dos postulados da crítica neoclássica, de juízos presos a uma valoração dos ‘Modernos’ sobre os ‘Antigos’ e de afirmações e de realizações poéticas determinadas por uma sensibilidade barroca” (*ibidem*: 93), aí evidentes⁹⁵.

Meneses revela-se, no entanto, consciente das dificuldades de optar pela imitação dentro de um ou outro estilo literário. Assim, no discurso das “Advertências Preliminares”, que antecede aquele poema, ao debruçar-se sobre o “Estilo Poetico”, apesar de conhecedor das reformas que a partir de França se têm estendido a vários países de além-Pirenéus, afirma a consonância do seu estilo próprio (“natural”) com toda uma tradição (de Camões a Tasso, de Ribeiro a Rodrigues Lobo, passando por Bernardes, de Mena e Garcilaso a Solís, passando por

⁹⁴ Na opinião de Braga, ainda impotente para “repellir os desvarios do seiscentismo”, a influência francesa traduz-se nestes autores numa aproximação aos modelos clássicos: “era porém um classicismo de segunda-mão, que aproveitava apenas para o purismo da linguagem e regularidade de uma elocução reflectida” (Braga, (1899: 108-109).

⁹⁵ Monteiro nota, ademais, a dificuldade que tem Meneses de abdicar da chuva de epítetos e metáforas com vocabulário ostensivo nesta obra: “O Sol é sempre o ‘Cíntio plaustro’, um rio, um ‘túmido embaraço’ ou uma ‘cristalina raia’, um incêndio, um ‘ardente estrago’, o sangue, ‘líquidos rubis’” (Monteiro, 1965: 101).

Góngora, de Barbosa Bacelar a António Fonseca Soares), em síntese, a mesma sobre que se modela o substrato humanista/barroco/ibérico de Pina e Melo. Assumindo-se como herdeiro do seu legado poético, sugere, pois, que não pode ignorar o estilo da eloquência portuguesa e castelhana. Dirige-se, desta maneira, aos doutos do seu tempo que, tal como ele, produzem as suas obras no seio de um “bipartido parnaso”, imagem com que define o estado da literatura moderna (cf. Meneses, 1741: s. p.).

Os autores ilustrados fazem a apologia de um discurso que se ilustra a si mesmo. Daqui deduz-se a necessidade de cortar com o excesso de erudição ou “vã erudição” (cf. *infra*, p. 120). No âmbito de uma tentativa de conciliação do novo ideal de claridade com a eminência de uma sobrecarga de erudição associada à receção do legado humanista, mas também à divulgação das novidades científicas, é significativo o empenho de Melo e de Meneses em esclarecerem aspetos não imediatamente compreensíveis nos seus poemas épicos. Assim, em apêndice a termos e ideias expostas nos versos, procedendo à explicação de mitos e lendas, fazendo apontamentos históricos, biográficos e geográficos, desenvolvendo brevemente teorias filosóficas e científicas modernas, introduzem notas com comentários mediante os quais pretendem esclarecer a leitura, desde logo aportando citações e referências bibliográficas pertinentes⁹⁶. Por outro lado, no caso das epopeias de Melo, marca também presença o desenrolar de argumentação, em nota de rodapé, que visa, além do referido, sustentar as opções estéticas do autor, tendo como paralelo os ditames da Poética. Em certa medida, o poeta revela nos interstícios das notas os procedimentos subjacentes ao próprio artifício da ficção, pelo que não poderia afastar-se mais da perspetiva neoclássica de ocultação do mesmo, como modo de gerar verosimilhança. Vê-lo-emos no cap. III.

A necessidade de clarificar o poema com segundas palavras diz bem do lugar de distância dos textos de Melo e Meneses relativamente à conceção do discurso no marco ilustrado. Contudo, é sintomática de uma cisão, se quisermos, na consciência ilustrada destes autores, já inteirados das teorias modernas⁹⁷. Reside aqui, precisamente, a raiz do seu drama enquanto

⁹⁶ Como menciona Meneses, na introdução às “Notas, em que se explicaõ os lugares difficeis do Poema Henriqueida”, “os Poetas, que imitey, o estilo, e outras muitas partes, em que este Poema se divide, me pareceo ceder às instancias de muitos dos meus censores, que desejarão, que eu aclarasse com algumas notas breves as erudiçoens vulgares, e os lugares, que parecem mais difficeis”. As notas aos 12 cantos da epopeia, em número de 742, estendem-se por 132 páginas no final da obra.

⁹⁷ Meneses, em particular, está consciente da dificuldade de ser “claro”, inerente, em parte, à conceção “cultura” do seu poema, em parte às exigências ao nível dos preceitos da épica. O seguinte excerto das “Advertencias Preliminares” à *Henriqueida* é expressivo do dilema vivido pelo autor, face à imposição de uma eloquência clara num género poético em que, segundo a preceituação, deve prevalecer o *genus sublime*, que se traduz, em terreno barroco, num estilo escuro: “as notas, com que determino aclarar algumas alusoens deste Poema, senão lem no fim delle, suprião de algum modo estas advertencias aquelle commento, que naõ hey de escrever por vaidade de que a minha obra o mereça como illustraçã, mas como defeito, pois o he grande hum estilo escuro, que necessita

criadores: o conflito entre uma nova “teoria”, em certa medida compreendida e aceite, e uma “prática” que dá sinais de esgotamento. Parecem, pois, inconciliáveis. Contudo, estes poetas não estão aptos a abdicar inteiramente do seu *habitus* (como demanda a perspectiva emergente).

de aclararse com as notas, se de algum modo nos Poemas não fosse obrigação procurar o estilo sublime, e a menos vulgar erudição” (Meneses, 1741: s. p.).

**O DEBATE EM TORNO DO “BOM GOSTO” SOBRE O PANO DE FUNDO DA
*QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES***

1. Duas concepções da História: imitação dos Antigos e desconstrução da autoridade

Tal como recorda Ana Cristina Araújo (2003: 25), subjaz à questão da “crise da consciência europeia” a proclamação enfática da superioridade dos modernos sobre os antigos. Lembramos que essa proclamação começou por ter lugar na *Querelle des anciens et des modernes*, desencadeada na Academia Francesa, em 1687, após a leitura, por Charles Perrault, de *Le Siècle de Louis le Grand*, poema panegírico em que fez uma apologia da época contemporânea e da monarquia francesa. A publicação de textos no âmbito desta discussão estendeu-se até 1715.

O debate que opõe antigos e modernos recua ao pensamento humanista, tendo no horizonte as teorias cíclicas da história, que estabelecem épocas de apogeu sucedendo a épocas de trevas. De acordo com esta visão, os antigos surgem valorizados, como depositários dos modelos estéticos e culturais através dos quais os modernos puderam e podem aperfeiçoar o seu pensamento e criações. Com o poema de Perrault coloca-se a hipótese de uma infirmação da tese de decadência/corrupção subjacente a essas teorias. Propondo o autor uma visão moderna do mundo e da história, no seu texto radica uma teoria central nas Luzes europeias:

la théorie du progrès indéfini devient un schéma envisageable pour l’avenir de l’humanité, et celui de l’esthétique et de la poétique, où, à travers le rejet du dogme de l’imitation des Anciens [em defesa do qual Nicolàs Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère, entre outros, se opõem a Perrault, Fontenelle e Houdar de la Motte], est mise en cause l’idée d’un point de perfection définissable dans l’absolu (Schlobach, 1997: 75-6).

Fontenelle, por sua vez, em *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), contribui para estabelecer uma teoria do progresso literário na qual aflora o ideal de partilha coletiva do conhecimento que tem como alegoria um homem (para sempre moderno: o homem do *hoje*) que não envelhece (cf. *ibidem*: 76).

No plano genérico da desconstrução da autoridade dos antigos, foi fundamental um primeiro reconhecimento dos resultados da demonstração científica e da inovação tecnológica. Em *Parallele des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688-1697), na linha cartesiana de desconstrução da autoridade pela dúvida, Perrault pretende levar o leitor a reconhecer a prevalência de modernos sobre antigos, também, em matéria de

eloquência e de poesia. Sugere assim que se efetue uma “desdivinização” dos antigos (Homero, Virgílio, Teócrito...), semelhante à que ocorre no âmbito da filosofia.

A crítica à imitação servil dos antigos tem subjacente, em última instância, a ideia de que os modernos detêm a fórmula do bom gosto, e que esta não passa tanto por um enaltecimento cego dos primeiros como pela escolha avisada do conjunto de autores, antigos ou modernos, que podem ser úteis para moldar a sensibilidade em ordem à formação do juízo do gosto. O paralelo entre antigos e modernos constitui, pois, uma questão inerente ao debate neoclássico, sendo parte da discussão acerca das fontes e modelos de imitação.

Os críticos aconselham a que os poetas procedam de modo equilibrado, tratando-se de recriar uma influência norteadora da prática. Como afirma Garção, em dissertação recitada na Arcádia Lusitana a 7 de novembro de 1757 (*Sobre ser o principal preceito para formar um bom poeta procurar e seguir sòmente a imitação dos melhores autores da antiguidade*), “Os Gregos e os Latinos, que dia e noite não devemos largar das mãos, estes soberanos originais, são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epopeias” (Garção, 1982: 132).

A noção de imitação dos antigos interliga-se, por seu turno, com o outro sentido de “imitação” em evidência no sistema clássico: a imitação da natureza como técnica de representação. Em conformidade, ao fazer a apologia da imitação dos antigos, o árcade recorda que a sua leitura constitui uma fonte modelar para “alcançar aquela força, energia e majestade com que nos retratam o famoso e angélico semblante da Natureza” (*ibidem*: 134). Contudo, adverte quanto ao risco de traduzir e plagiar, em vez de imitar; os poetas devem, principalmente, fazer seu o que imitam. A imitação de fontes reporta-se, por conseguinte, à transposição de um protótipo ou modelo, levando a efeito uma apropriação e transfiguração sobre essa base original, que deve ter efeitos tanto no domínio da *inventio* (“Se imito a fábula, devo conservar a acção, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que pareça outra nova e minha. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor”) como no da *elocutio* (“Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adoptar barbarismos”) (Garção, 1982: 135)⁹⁸.

⁹⁸ Na sátira que escreveu a propósito do servilismo dos poetas coevos, Garção observa que os antigos quinhentistas merecedores do louro (“O bom Sá, bom Ferreira, o bom Bernardes”) também “tem suas faltas”. A alusão às obras impressas por Craesbeeck, editor de Camões no séc. XVII, entre outros autores célebres, é sugestiva de uma censura ao seguimento indiscriminado das velhas “autoridades” da poesia portuguesa. Por outro lado, o poeta lamenta o facto de se imitar o “pior” desses autores, em vez “daquele ático sal” apenas conhecido de quem leu as traduções dos gregos antigos, representantes dos géneros clássicos da poesia, Anacreonte, Sófocles, Safo e Homero (Garção, in Lapa, ed., 1941: 1-2).

Com ecos diretos em Portugal, a *Querelle* demonstra, em suma, uma divisão no seio de classicistas. De um lado preconiza-se o seguimento do modelo erudito, através do qual se propõe uma apreensão do conhecimento literário por mediação dos Antigos e da herança greco-latina e seus intérpretes. Do outro lado, argumenta-se a favor de uma leitura através de um modelo intuitivo, que prefigura o florescimento do conceito de “imaginação”, como base tanto da aquisição do conhecimento como da criação artística: “Dans les limites étroites du monde que nous habitons, l’imagination est le premier des biens” (Sain-Germain, Préface “A une mère”, in Perrault, 1884[1697]: VIII)⁹⁹.

Sob um ângulo diferente, no contexto em que se opõem tradicionalistas e inovadores em Portugal e em Espanha, a antítese barroco vs. neoclassicismo permite configurar um segundo matiz da querela: os inovadores ilustrados afirmam o valor dos antigos por oposição aos conservadores, praticantes de um estilo de eloquência considerado “moderno”, que imperou no Parnaso durante cerca de dois séculos. Este estilo moderno, barroco, distancia-se do clássico, em primeiro lugar, pelo relativismo e dispersão, devidos à ausência de um carácter programático, assente em regras objetivas e universais, válidas para todos os tempos e nações, definidor, em síntese, do neoclassicismo (cf. Checa Beltrán, 1998: 21).

2. O “bom gosto” universal e o “gosto” (relativo) da agudeza

Como forma de introduzir uma das discussões fundamentais acerca da eloquência no tempo da Ilustração, e assim delinear com alguma precisão os dois (ou mais) lados da querela entre Antigos e Modernos, tenhamos em atenção a definição do conceito de gosto, em torno do qual se desenrola a reforma neoclássica. No cap. III debruçar-nos-emos com maior profundidade sobre a crítica ao estilo barroco em que esta se alicerça. Para já, cingimo-nos à polémica que assume a discussão acerca das diferentes concepções de gosto na república das letras de meados do Século das Luzes português.

⁹⁹ No prefácio a *Les Contes de Perrault* (1697), J.-T. de Sain-Germain exalta a importância da fantasia e do conhecimento intuitivo, que opõe a uma educação marcada pelo enciclopedismo. Aclamando o livro de contos de fadas de Perrault, censura, em conformidade, todos aqueles que pretendem impor um conhecimento livresco, tendo como base o peso da erudição, aos mais novos: “Dans ce siècle un peu positif, quelques esprits absolus ont proposé d’interdire à l’enfance toute oeuvre d’imagination et de fantaisie. Selon ces austères précepteurs, l’éducation consisterait à faire entrer dans une charmante petite tête autant de faits qu’elle en pourrait contenir sans éclater. // Cela serait parfait si nous n’avions d’autre but que de transformer la mémoire de l’enfant en un véritable dictionnaire encyclopédique, pour la mettre en état de dissenter de *omni re scibili*” (Sain-Germain, Préface “A une mère”, in Perrault, 1884: I). No fundo, o que se apresenta aqui como projeto para a infância ressoa já a afirmação de uma corrente, ou modelo, contrários à vertente que dá primazia a uma conformação (e saturação) do legado antigo na cultura coeva.

O capítulo dedicado por Aníbal Pinto de Castro (2008) à retórica no neoclassicismo, em especial os comentários às obras de José Caetano de Mesquita e Quadros, contém, a nosso ver, o essencial acerca do aspeto doutrinário que assume a teorização do gosto na 2.^a metade de Setecentos. A teoria presente em *Apontamentos sobre o estudo da Rhetorica, Introdução ao estudo da Rhetorica*¹⁰⁰ e *Instruções da Rhetorica, e Eloquencia dadas aos Seminaristas do Patriarcado* (Lisboa, Regia Officina Typographica, 1795), cuja redação desenvolve paralelamente ao magistério no Colégio dos Nobres e no Seminário Patriarcal de Santarém, atesta, segundo Castro, o “neoclassicismo estreme” (Castro, 2008: 626) deste sócio da Arcádia de Lisboa, “dentro da mais estrita obediência aos ditames de Pombal, seu incensado protetor” (*ibidem*: 611). Focamo-nos, neste ponto, em retirar da exposição de Castro algumas chaves acerca do modo como se constitui o “sistema doutrinário para regular o bom gosto” (*ibidem*: 609), procurando, simultaneamente, destrinçar o lugar ocupado pelos antigos nesta argumentação.

Segundo o crítico, toda a teoria de Mesquita e Quadros assenta no conhecimento dos antigos, reportando-se especialmente a Cícero e a Quintiliano. Como obra que reflete a implementação de reformas nos campos do ensino, em ordem a uma institucionalização do bom gosto, *De la manière d’enseigner et d’étudier les Belles-Lettres par rapport à l’esprit et au coeur*, de Rollin (1726-1728, 4 vols.) surge aqui como ponte para uma sistematização da teoria de Quintiliano. Mesquita adapta a definição de “bom gosto” exposta pelo francês. Atente-se, pois, nas suas palavras, transcritas por Castro (2008: 613):

O bom gosto segundo nós [o] consideramos em materia de Estudos, compoziçoens, e lição de Authores, não he outra couza mais do que o distinguirmos, e sentirmos, viva, clara, e preciozamente a formozura, a verdade, e bom ajuste [ajustado] dos pensamentos, provas, razoens, e palavras de que se compoem a nossa Oração, ou tão bem a facilidade de sentir, o que he bom, e o que he máo, ou o que he mediocre, e distinguir tudo isto com certeza. Ele dá a conhecer o que ha nas obras, e he conforme ao decoro de cada huma, próprio do seu character, e acomodado a todas as suas diversas circunstances, conhecendo por um senso fino, e delicado as graças, o modo de dizer, as palavras, e pensamentos excellentes; tão bem conhece claramente os que produzem efeito contrario: descobre em que consistem precisamente estes defeitos, e ate onde se apartão das verdadeiras regras da Arte, e do que a Natureza dicta a cada hum.¹⁰¹

Note-se a substituição, relativamente a Rollin, de “expressions les plus capables de plaire” por “pensamentos excellentes”. E registre-se a aliança entre a capacidade de discernir e de sentir, propondo-se o desenvolvimento de uma intuição natural do bom e do belo, através de

¹⁰⁰ Estes dois textos encontram-se manuscritos. Segundo Castro (2008: 611, nota 81) dizem respeito, respetivamente, ao cód. 143, fls. 13-78 da BGUC e ao ms. 6359 da BNP.

¹⁰¹ Desenvolvemos as ocorrências da abreviatura *q~*, mantida por Castro.

uma sólida faculdade crítica, que se aperfeiçoa com base no estudo e no conhecimento das regras da arte e dos preceitos da natureza. Atendendo à universalidade de que se reveste a teorização sobre o bom gosto no quadro teórico do neoclassicismo, Castro conclui que “O bom gosto era universal, porque representava o resultado de tudo quanto, ao longo do tempo, fora julgado bom e transformado em património estético comum, a partir do qual cada escritor, em função do engenho, criava um estilo próprio e diversificado” (*ibidem*: 622). Seguindo “cada hum o seu genio”, certo é que o bom gosto “he sempre o mesmo e traz consigo sempre hum caracter de verdade, e de natureza, que logo se faz sentir a quem tem discernimento” (Quadros, *Apontamentos, apud ibidem*: 622).

Já Francisco José Freire, colocando igualmente em relevo a capacidade de discernir o bom do mau, o puro do impuro, define o bom gosto nos termos da elegância e naturalidade que a poética neoclássica requer dos bons autores. O “juízo” tem um papel fundamental nesse exercício, sendo necessário tanto a escritores como a leitores. Porém, o autor de *Ilustração critica* assume a dificuldade de concretizar com precisão a noção de bom gosto, remetendo para o conceito de *Não sei quê*, que corresponde à ideia de sensibilidade contida no “sentir” de Rollin:

Este *bom gosto* he hum nome, que appareceo em os nossos tempos, e parece hum nome vagabundo, sem ter patria certa. Com esta denominação parece a alguns, que bem póde entrar a Eloquencia na classe do *Naõ sey que*. Os antigos chamavaõlhe *Juizo*, e isto he, que propriamente he o Bom gosto. He proceder com juizo, e descernimento nas obras, que compomos, e naõ menos nas que lemos” (Freire, 1751: 9).

O juízo sabe reconhecer os autores bons, que são aqueles que, enfim, sabem “regular bem o seu juizo, dandolhe (como se fosse o seu livro hum perfeito quadro) toda aquella boa ordem, e disposiçaõ, que pede a materia, debuxando-a com huma natural graça, e precisa exacçaõ, e em fim, dandolhe aquelles ultimos toques, que fazem o composto naõ só delicado, mas vivo” (*ibidem*).

Iluminação apologetica do Retrato de Morte Côr: Em que apparecem com mais vivas côres os erros do Author do Novo Methodo, e seu Apologista (1751-1752) é um texto que surge na sequência da publicação do *VME*, eco da polémica desencadeada pelas críticas de Verney à obra do Padre Manuel Monteiro, apelidado pelos polemistas Freire e Verney de *R. Elogista*. O autor de *Iluminação*, suposto franciscano, autodenominado Teófilo Cardoso da Silveira, opõe uma noção particularista de gosto ao critério universalista adotado por aqueles autores. Nesta que terá sido a primeira grande controvérsia literária da Ilustração portuguesa assume

protagonismo a crítica às argúcias comuns no estilo lapidar¹⁰². Tendo como modelo remoto Marcial, este é identificado com as idades de decadência da eloquência latina, posterior ao século áureo de Augusto. Discordando da perspectiva dos autores neoclássicos, e redigindo uma defesa “vigorosa” da agudeza¹⁰³, Silveira faz o seguinte comentário:

eu não acabo de entender, que conceito tem de si aquellos Críticos, que usurpaõ a authoridade de decêdir o que he de bom, ou máo gosto, especialmente naquellas cousas, que não são approvadas, ou reprovadas pela mayor parte dos homens instruídos. Aquelle prudente conselho, que ensina, que sobre os gostos se não devem formar dispútas, não falla só do dos paladares; porque o dos entendimentos tem o mesmo inconveniente, pois encontra huma admiravel diversidade d'elle, ainda sendo os juizos muy semelhantes (Silveira, II, 1752: 25).

Em síntese, o autor, a quem é atribuída a identidade do Padre Francisco Duarte (cf. Castro, 2008: 454), desautoriza o *Barbadinho* e Cândido Lusitano como críticos que não só não sabem reconhecer o valor da argúcia como são desprovidos de um engenho “prompto, vivo, e fecundo”, necessário para criar agudezas (*ibidem*: 35). Em jeito de legitimação do valor da argúcia, recorda o seu uso ao longo de séculos: “Se fosse de hum só século, ou muy poucos dos

¹⁰² A polémica do “estilo lapidar” consiste num conjunto de reações em torno da obra do Padre Manuel Monteiro, *Elogios dos Reys de Portugal do nome de Joaõ, traduzidos na Lingua Portuguesa dos que compôs na latina o Padre Manoel Monteiro, da Congregaçam do Oratorio* (Lisboa, Oficina de Francisco da Silva, 1749), versão portuguesa de obra em latim cujo original remontava a 1742. O estilo lapidar, comum no epigrama, é alvo de Verney entre diversos outros géneros breves baseados na formulação do conceito agudo, a que faz corresponder o “falso engenho” (ecos, anagramas, acrósticos, cronogramas, consoantes forçados, labirintos). O moderno vício da agudeza, neste tipo de equívoco, designado por Monteiro de “elogios”, tem em Tesouro e, principalmente, no Padre Luís Juglar (*Elogiorum...*, Veneza, Nicolaum Pezzana, 1680, etc.) os seus modelos. O *Anónimo* sublinha a inutilidade, ausência de doutrina e mero jogo associado à decifração de um enigma, lamentando o interesse que um público vasto lhes devota: “Entrei uma vez na casa de certo cavalheiro português que estava lendo um livro de epigramas latinos [...]: e respondeu-me que lia o melhor epigramatista e o melhor enigmático. Que o autor era um português moderno, o qual em cada epigrama ocultara um enigma, com tanto estudo, que toda aquela manhã procurara decifrar um, sem o conseguir. Que já tinha alcançado o segredo de outros, e que reconhecia que neles havia muito engenho. Ofereceu-se para me emprestar o livro e decifrar algum. Eu agradei a atenção e respondi-lhe que tinha mais que fazer [...]. E a isto chama-se engenho! E há quem publique tais livros neste século!” (Verney, 2018: 260). Preocupa também Verney a adulteração do latim, na passagem de equívocos do português para o idioma do Lácio: “compondo um Latim novo, cheio de todos (sic) estas arengas” (*ibidem*: 261). Para um aprofundamento desta e de outras polémicas da Ilustração, veja-se a obra de António Alberto Banha de Andrade, *Vernei e a cultura do seu tempo* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1965). Castro (2008: 488 e ss.) aborda igualmente a rede de relações entre este conjunto de papéis, alguns dos quais temos vindo a citar amiúde, por se configurarem neles os fundamentos da crítica à eloquência barroca e, paralelamente, uma contra-reação à mesma. Atribuídos ao autor do *VME*, veja-se *Carta de hum Filologo de Hespanha a outro de Lisboa à cerca de certos Elogios Lapidares* (1749); *Parecer do Doutor Apolonio Philomuso Lisboaense, Dirigida a um grande Prelado do Reino de Portugal, À cerca de um Papel intitulado Retrato de Mortecor, seo Autor D. Alethophilo Candido de Lacerda* (1750); *Ultima resposta Em que se mostra I. Que o R. Elogista, e o R. Severino de S. Modesto nam provam o que deviam [...]* (1752). De Francisco José Freire, em diálogo com Verney, *Ilustração critica a huma carta que hum filologo de Hespanha escreveu a outro de Lisboa acerca de certos Elogios lapidares* (1751). Com data e autoria duvidosas, atribuída a António Pereira de Figueiredo: *Carta de hum amigo a outro amigo na qual se defendem os equívocos contra o indiscreto juízo, que delles faz o moderno critico, author da obra intitulada, Verdadeiro Methodo de Estudar* (1751).

¹⁰³ Repare-se no *incipit* ao parágrafo IV desta obra: “Continua-se o mesmo argumento: defendem-se vigorosamente as argúcias, e os Escritores, que as usáráõ: mostra-se, que foraõ estimadas, e applaudidas no século de ouro com muitos testemunhos do mesmo Cicero [...].” (Silveira, II, 1752: 35).

outros, poderse-hia tolerar; mas sendo em todos os séculos tantos, os que o seguiraõ, e tantos, os que o louváraõ [...] póde-se dizer, que he loucura pertender, que reputêmos a todos por faltos de juizo, [...] para seguir o parecer do *Cândido*, do *Philólogo*, do *Barbadinho*, e de outros semelhantes” (*ibidem*: 35-36). Acusa-os igualmente de não saberem distinguir a agudeza do que não é agudeza. Como mal informados na lição dos maiores engenhos neste estilo, considera-os, desta maneira, desconhecedores do “gosto, que dominava naquelles tempos” (*ibidem*: 36).

Pode-se concluir que o conceito de gosto do polemista, em tudo oposto à visão universalizante difundida por neoclassicistas, é determinado, por um lado, pela noção de “interesse geral”, ou seja, depreende-se o valor de um autor, obra ou corrente da grande estima que lhe votou uma maioria de “homens instruídos”. Por outro lado, Silveira concebe o gosto segundo um critério de natureza particular, tendo em atenção as preferências que caracterizam um tempo marcado. Como veremos em seguida, no discurso de Pina e Melo soma-se a estes critérios uma visão que se acorda com o interesse, igualmente particularizante, que concerne a um espaço geográfico circunscrito: a nação.

2.1. Pina e Melo e o gosto de “cada nação”: uma visão “simples” do classicismo francês e a inversão do paradoxo Antigos vs. Modernos

As perspetivas que temos vindo a desenhar configuram a receção e fundamentação do critério de “bom gosto” no âmbito da crítica neoclássica e, paralelamente, uma reação à sua introdução por parte dos seguidores do estilo barroco. Embora assimilando os pressupostos classicistas (como teremos ocasião de especificar no cap. III), o discurso de Pina e Melo acerca desta questão acorda-se com as perspetivas do autor de *Iluminação apologetica*.

Já na *Querelle*, a crítica aos antigos por parte de Perrault abria espaço para a consideração de um ponto de vista relativista na apreciação das obras literárias. Ao apontar a presença de elementos de rusticidade nas éclogas de Teócrito, o autor salvaguarda que a causa desse defeito se prendia não com o maior ou menor talento do poeta, mas com os costumes do tempo em que viveu, argumento este a que subjaz a visão otimista acerca do progresso civilizacional e refinamento de costumes visíveis nas nações modernas (Perrault, I, Prefácio, 1688: s. p.). Nesse mesmo critério de relatividade, distinto da noção de universalidade do gosto preconizada pela perspetiva classicista, se esclarecem os particularismos do gosto próprio de cada nação e de cada tempo. A estes aludirá Voltaire, no *Essai sur la poésie épique* (cf. Voltaire, 1819: 191 e

ss.). Pina e Melo remete repetidamente para a sua abordagem em torno das tendências da poesia europeia e, em particular, a sua definição da “exactitude française”.

Em *Balança intellectual*, traz à colação a noção particularista acerca do tempo para justificar o estilo do Padre António Vieira:

O Anonymo desculpa os versos de Cicero pelo tempo, em que elle os compoz: tambem se devem desculpar alguns Sermões do *Vieira* pelo tempo; [...] O povo de Athenas taõ delicado, e instruído na Rhetorica [...] muitas vezes desattendia as declamações de Demosthenes, enfatiado de ver sempre deitar rayos a este trovão da Eloquencia; [...] De que venho a concluir, que o estylo de alguns Sermões do *Vieira* não procedia da sua inhabilidade, mas do gosto viciado da Nação, e que lhe era necessario seguilo para se não achar solitario” (Melo, 1752: 64)¹⁰⁴.

A receção do novo critério do gosto por parte dos autores da primeira geração de ilustrados portugueses situa-se no domínio da síntese – simplificação, podemos dizer, no caso de Melo – de uma vasta cultura literária, resultante da mistura de elementos endógenos e exógenos. Assim, no *Prolegomeno para a boa intelligencia, e conhecimento do poema*, onde examina a conformidade de *Triumpho da Religião* com as prescrições da Poética para o género da épica, no parágrafo XXXIII da Parte II, intitulado “Da locução”, Melo adverte que procurara fazer uma síntese da eloquência espanhola (a “pompa”) e francesa (a “simplicidade”) (Melo, 1756a: XLIX). Ciente do fator de imposição de uma hegemonia cultural, que se correlaciona com a incorporação do “francesismo”, em *Carta sobre o bom gosto chamado moderno* deduz-se o seu entendimento quanto ao papel do “literário” na conformação dos novos hábitos civilizacionais. Atente-se, pois, no início da carta, dirigida a um religioso, em tom jocossério:

Vossa Paternidade me pergunta; (como se eu lho soubera dizer) que seria uma cousa, que uns certos Monsieurs do nosso Portugal chamam: *De bom gosto Moderno*; assim na Prosa, como no Verso; e que tudo o que não é França, têm por incultura, ou rusticidade? Eu tenho procurado este tal Ente da Razão, ou desvario; por becos, e esquinas; e confesso, que ainda o não pude descobrir; e vim a assentar, que isto era um nome, sem configuração, e daqueles diabretes, que se metem nos couces das portas; e que se não pressentem mais que pelo ruído, que fazem nos pratos, ou nos tarcos da cozinha (“Montemor-o-Velho 5 d’abril de 1756”, Melo, 1756c: fl.1).

Afirmando uma incompreensão deliberada quanto ao critério universal de gosto – fundado na Razão –, o poeta atende em seguida no que é próprio do gosto de cada nação e traça

¹⁰⁴ É de sublinhar, neste caso, a presença de um eco direto da leitura do tomo terceiro de *Paralleles*, de Perrault, em *Balança intellectual*. Melo relembra, aqui, os erros apontados pelo francês aos antigos Virgílio e Homero, como pretexto para escusar Camões das acusações que o *Barbadinho* dirige a *Os Lusíadas*, que pressupõe aliás terem sido decalcadas dos comentários de René Rapin, em *Réflexions sur la Poétique d’Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, de 1674 (cf. Melo, 1752: 111 e ss.). De forma mais extensa, no último capítulo de *Antipophoras*, cita uma lista de passagens das obras de Homero e de Virgílio em que não são observadas as *bienséances*, seguindo a lição de Perrault (cf. Melo, 1766: fls. 263-266).

aquele que será, de acordo com esta visão, o contexto das “modas” literárias em voga em vários países europeus. A diversidade de gostos, tendo como base diferentes perspectivas acerca da retórica, afigura-se-lhe inegável e, logo, de difícil contestação:

Se o procuro entre os livros dos bons autores do nosso reino; vejo, que isto, que se pode chamar *Bom gosto*, assim na oração ligada, como na soluta, consiste no estilo Agudo, Polido, e Majestoso. Se o inquirio entre as estantes castelhanas, me aparece na mesma figura. Se entre as dos italianos, se me finge cheio de *flores*. Se entre as dos ingleses, me sai embuçado nas *alegorias*. E só entre as dos franceses, se me põem diante dos olhos, naquele miserável estado, em que ficam os cadáveres, depois da batalha, despojados pelos soldados inimigos. [...]

Com esta experiência; que posso eu imaginar; senão, que o Bom gosto do Juízo, pretende ser de tão várias espécies, como o da língua; e que assim como se não pede a razão; porque um gosta de túberas, e outro de pão, e manteiga, este de mel, aquele de vinagre; também se há de esperar, que no *gosto* da inteção, se não dê causa bastante de não concordarem as Nações; ou no sabor, ou no fastio dos escritos (*ibidem*: fls.1-1v)

A “simplicidade francesa” é caracterizada, pois, como uma eloquência miserável, porque despojada quer do majestoso, quer do florido, quer por sua vez do alegórico, segundo os quais Melo define as tendências correntes, ao tempo, na Europa culta. Àquela atribui, por isso, o estigma da “modernidade”, enaltecendo, por oposição, um regresso à retórica dos antigos. Estabelecendo um paralelo entre a “modernice da simplicidade francesa” e o que se passou na Europa com o domínio bárbaro dos godos, espera que se venha a recuperar o verdadeiro bom gosto – a verdadeira lição dos antigos –, tal como sucedeu aquando da recuperação do classicismo levada a efeito pelo humanismo renascentista. Refere assim que, “depois que acabemos de reconhecer a violência, com que França nos quer arrastar para a Infimidade do seu Estilo; então voltaremos para a nossa antiga liberdade, e seguiremos as leis estabelecidas pelos gregos, e romanos, e recebidas de todas as outras nações” (*ibidem*: fl. 5). Essa liberdade traduzir-se-ia, em suma, na possibilidade de usar dos três estilos retóricos “conforme o decoro, e a diversidade dos argumentos” (*ibidem*: fl. 5).

Receando que a “noble simplicité” se transforme numa epidemia europeia, Melo coloca sob escuta as carências de uma visão estética que, na sua ótica, se reduz à vertente do estilo ínfimo ou simples. Aponta assim a pobreza no domínio da comoção dos afetos (a *admiratio* fundamental da arte de retórica), por efeito de uma dicção destituída da ênfase das metáforas, epítetos e perífrases, em suma, da gramática de tropos em que se baseia boa parte do trabalho poético, no horizonte do barroco. Apesar de censurar os exageros da “ideia frenética” de Góngora, parece-lhe mais reprovável o uso de um estilo e linguagem familiares em poesia, que relaciona com a expressão seca de sentidos “próprios”, de acordo com a definição voltairiana da exatidão francesa:

Parece fatalidade de França que todas as corrupções, que pretende introduzir nas outras Províncias, se convertam em epidemia; e receio, que o mesmo contágio, que temos experimentado naquela corrupção, a que chamamos gálico, se venha a sentir neste novo estilo, que também se pode chamar doença.

Bem rara será a obra dalgum Poeta, ou Prosista Francês, em que se tome Marte pela Guerra, Ceres pela sementeira, Vulcano pelo fogo, o Ferro pela Espada, a Quilha pela nau; e que da mesma sorte se achem em alguma delas, os outros géneros de Figuras, que deixo referidas: Pois aonde consistirá a Eloquência Francesa? Pode causar alguma comoção no ânimo, ou alguma admiração na inteligência; que é todo o fim da oração elegante; ou seja ligada, ou seja soluta; o ouvir nomear todas as coisas, com aquelas expressões, que se ouvem na boca do Vulgo? Causar-nos-á alguma admiração, ou comoção, em chamar ao *Pão, Pão*; ao *queijo, queijo*; que é toda a gravidade, em que se funda toda a exatidão francesa? [...] Pela opinião de Cícero, tomada de Aristóteles, e seguida por Quintiliano no 8 das *Instituições*, não se pode chamar Eloquência, donde não resulta admiração (*ibidem*: fls. 9v-10v).

O gosto neoclássico é, por conseguinte, alvo de redução – visto como “exatidão” ao nível da expressão (“pão=pão” e “queijo=queijo”) – por parte de um espírito barroco que teme ver cair do pedestal a elevação majestática do estilo sublime, concebido de acordo com uma perspectiva figurativa (retórica) da linguagem¹⁰⁵.

O paradoxo antigos/modernos, tal como figurado por Pina e Melo neste excerto, é sugestivo da dimensão caleidoscópica que este debate assume, se tivermos em atenção o confronto entre perspectivas díspares acerca do gosto. Note-se que o montemorense, defensor da eloquência espanhola, não deixa de se alinhar pelo discurso das teorias cíclicas da História, em que assenta o ataque ao concetismo pela crítica ilustrada. No oceano da receção do legado humanista, sublinham-se, pois, diferentes linhas de leitura dos autores antigos. Apelar ao regresso a um paradigma poético assente na Retórica (por via de Aristóteles e dos seus comentadores), Retórica que é descrita por Melo como emblema dos antigos, apresenta-se como dado fraturante na argumentação que opõe as duas fações em jogo.

A defesa da imitação e regresso aos antigos preconizada pelos classicistas, franceses e ibéricos, passa sobretudo por uma revalorização da Poética, nomeadamente ao nível do

¹⁰⁵ Dias depois, na *Carta sobre a eloquencia*, Melo aborda a conveniência entre estilo e género poético como medida fundamental para que se possa conseguir a boa eloquência, ainda que o sublime, pelas suas características no plano retórico, se associe especialmente à beleza e elegância, de acordo com a poética barroca, que defende: “Pode parecer que a melhor eloquência se deva reduzir ao Estilo Sublime, porque nele se admite toda a formosura, pompa, força, agudeza e elegância dos termos; e por lhe serem mui próprias, as figuras sentenciosas, as verbais, os tropos, os perífrases, os epítetos reflexivos, os verbos, os nomes, os advérbios, que se redobram, e se estendem com a significação: Contudo, tanto se pode lograr a eloquência no estilo sublime, como no ínfimo como no medíocre: em se proporcionando os termos com o assunto, ou seja nesta, ou naquela divisão, está conseguida a maior, e a melhor parte da eloquência. [...] Mas ainda nestes três estilos pode haver dentro de cada um uma grande diferença. Em todos os objetos heroicos deve a poesia estender as asas sobre as nuvens: nos líricos deve encolhê-las; e assim o mesmo rapto, que se concede na Epopeia, não se permite nas sátiras, nas canções, nas odes, nos madrigais, nas décimas, nas Redondilhas, nos Romances; porque aqui tange a fruta, e na épica a trombeta” (“Montemor-o-Velho a 10 de abril de 1756”, Melo, 1756d: fls. 268v e 269-269v).

entendimento dos três estilos: sublime, medíocre e ínfimo. Porém, no contexto da querela francesa, ao contrário do que sucede em Portugal e em Espanha, em que se opõe o gosto barroco ao gosto clássico/francês, partidários de antigos e modernos assumem-se no quadro estético global do classicismo francês, denotando a sua oposição uma diferença de perspectiva inerente, entre outros aspetos, às considerações em torno do sublime e do natural. De acordo com Roger Zuber (1997: 39), na sua oposição se esclarece a fissura (“fêlure”) que a partir de 1670 se instala na consciência crítica dos franceses. A teorização sobre o sublime surge como pedra de toque da querela que opõe diferentes conceitos de “razão”. No seu lastro, é possível entrever os alicerces da argumentação acerca da existência de vários “classicismos” na França do *Grand Siècle*¹⁰⁶. De um lado, apresenta-se um racionalismo de índole “idealista”, mais comprometido com o princípio de comoção pela arte, sustentado na moral e no legado das regras; do outro, uma perspectiva de teor intuitivo, pondo em relevo o paradigma “sensista” de apreensão do real e irradiando daí o conceito de “plaisir”, que em Portugal se plasmará especialmente na poesia bucólica de Domingos dos Reis Quita. A tragédia de Racine e a écloga de Fontenelle são exemplos de configuração dessas duas hipóteses, respetivamente.

A “simplicidade francesa”, alvo da menção de Melo em várias cartas¹⁰⁷, é uma noção que se deriva do aticismo, que, como já aludimos, ocupa um lugar central nas reflexões de classicistas (cf. Zuber, 1997: 38). O combate pela “nobre simplicidade” (Garção, 1982: 202) do estilo mediano de Cícero, no contexto de restauração das belas-letas da Arcádia de Lisboa, surge como trave-mestra de um quadro de síntese das perspectivas dos vários autores que no reinado de Luís XIV debatiam em fações opostas.

Em carta a Manuel de Figueiredo, de 1759, aludindo ao “desprezo” que o “sublime Congresso” faz das suas trovas, Pina e Melo reitera uma rejeição não só da “simplicidade francesa” como também dos seus mais célebres teorizadores e divulgadores:

eu bem sei que todo o motivo destas acusações he quererem que os Poetas de Portugal sigão a simplicidade Franceza; porém os que adquirirão as brancas em hum contínuo estudo, tem para elles maior authorityde os antigos que os modernos; e á vista de tantos Poetas de espirito, que produzio o Pyreo, e o Lacio não valem nada os Despreaux, os Rousseaux, os Racines, os

¹⁰⁶ O subtítulo da obra de Zuber é expressivo a este respeito: *Les émerveillements de la raison, Classicismes littéraires du XVII^e siècle français*.

¹⁰⁷ O mesmo assunto vem à superfície, no contexto da polémica em torno da censura ao manuscrito de *Conquista de Goa*, de cujos desenvolvimentos dá conta a correspondência com o crítico José Xavier de Valadares e Sousa (cf. cap. III): “Em primeiro lugar reconheço que Vossa Mercê está muito preocupado com a singeleza (eu quisera chamar lhe sensaboria) Francesa; sem querer advertir que a nossa Poesia é totalmente diferente da que agrada àquela Nação; e que todas têm uma diferença e um gosto peculiar por onde se distinguem como Vossa Mercê terá visto por confissão de Voltaire, a qual eu traduzi no meu *Prolegómeno* a fl. xxii” (“Montemor-o-Velho ao 30 de outubro de 1757”, Melo, 1757: fl. 7).

Corneilles, etc. (“Montemor-o-Velho, 25 de junho de 1759”, Melo, *apud Theatro de Manoel de Figueiredo*, 1815: 76).

Constata-se que, na apologia, em abstrato, dos antigos poetas latinos, sob cuja sombra pretende colocar a moderna influência francesa, o poeta se acorda com a perspectiva de uma recuperação da poesia greco-latina. Uma leitura precipitada poderia levar-nos a afirmar que Melo é tão ou mais classicista do que Boileau e os Arcades de Lisboa. A sua argumentação em torno da receção do classicismo (*vs.* eloquência barroca) assume frequentemente um matiz paradoxal, que se mascara sob a manifestação de intenções ao nível do seguimento de modelos poéticos. Na maioria das vezes, o estudioso depara com um confronto entre homem e instituição, que suplanta o conflito entre poéticas. No fim de contas, e pese a anatematização de que as suas trovas são alvo, na década de 50 Melo procura, também ele, conformar-se com os preceitos do classicismo, ou, mais corretamente, de um certo classicismo¹⁰⁸.

No debate entre Antigos e Modernos tal como concebido por Melo está, com efeito, em causa uma assimilação do legado literário humanista no contexto da 1.^a metade do séc. XVIII. Nesta herança refluí a linha aticista ciceroniana, mas também uma linha de interpretação de Aristóteles que, à margem da interpretação da *Poética* – mediada por sucessivos comentadores desde o séc. XVI –, encontra respaldo na teorização em torno da metáfora levada a efeito no livro 3 da *Retórica*. Atentando em excertos da “lição segunda” do livro 1 da *Nova arte de conceitos* (III. “Do discurso vocal e entendimento agente” e IV. “Do entimema urbano”), em que Ferreira aborda a definição do “entimema urbano”, procurando sustentar a necessidade de delinear uma arte para regular o seu uso, pode-se pois concluir acerca de uma valorização da argúcia enquanto produtora de um pensamento veloz, e necessariamente elegante (“urbano”, no latim), tendo como fonte a leitura desse texto do Estagirita. Tenha-se em atenção o excerto da *Nova arte*:

Neste, pois, entendimento agente, como em exercitada oficina da razão, se fabricam as agudezas, se subtilizam as reflexões, se acrisolam os discursos e se pulem com última e perfeita lima os

¹⁰⁸ Da leitura das estrofes finais de um soneto em resposta aos seus adversários (“Aos Arcades de Lisboa Odiados, Odistas, e Novíssimos Introdutores do seu chamado verso branco, que o não pode haver mais escuro”), apenso à *Carta crítica ao Doutor João Gomes Ferreira*, numa miscelânea pertencente ao ANTT (Manuscriptos da Livraria, n.º 1052 (16 e 17), 1803, fls. 138-139), pode concluir-se da crença quanto a um enorme respeito, da sua parte, pelos que justamente são considerados antigos: “Dizei-me o que vos fiz Arcades fracos / Que tendes tanto empenho em destruir-me, / Se confessais, que não podeis seguir-me / Pedí a Deus vos dê melhores cacos. // Contra os vossos espíritos opacos / Tenho Tasso, e Camões em que me firme; / Com que se haveis depois em vão seguir-me / Versai como as corujas nos buracos. // Cítai o Autor da *Eneida*. Eu sim venero / Tão grande autoridade, a Grega pluma / De Homero em louvor vosso considero. // Porém que intentais vós, que se presuma / Virgílio foi Virgílio, Homero Homero / E vós Arcades meus coisa nenhuma”.

pensamentos, que de ídolos toscos da fantasia passam a ser polidos simulacros do engenho, servindo o entimema urbano como de incansável Praxíteles daquela artificiosa ocupação, nunca praticada na palestra das escolas, nem ouvida entre os ditames das academias, senão depois que o grande Estagirita, com um rasgo da sua pena, a delineou no livro terceiro e capítulo décimo da *Retórica* por estas palavras: *Necesse est igitur tam dictionem, quam enthymemata urbana esse, quae velocem nobis cognitionem faciunt*. «É necessário» (diz Aristóteles) «que assim o vocábulo como os entimemas, que nos fazem o conhecimento veloz, sejam urbanos» (Ferreira, 2019: 70).

Como se pode constatar, da exposição de Aristóteles se retiram as ideias de eficiência e elegância da arte do conceito, procurando-se reabilitar uma noção de profundidade, associada à boa formulação dos ditos agudos, mas, de modo algum, encarando como depreciativo o carácter inopinado e peregrino dessas produções do intelecto:

É o entimema urbano aquela agudeza perfeita que, ordenada à maneira de argumento engenhoso, por ilação e consequência das proposições ou premissas metafóricas de algum assunto, produz e dá ser às conclusões dos epigramas, à profundidade dos ditos, à fineza dos pensamentos, que, ou na prosa ou no metro, logram o título de delicados conceitos, peregrinas e inopinadas argúcias (*ibidem*: 71).

A metáfora, em Aristóteles, constitui um dado relevante na produção ou acréscimo do conhecimento, mediante a articulação das várias categorias do pensamento. No fundo, quer o efeito de compactação de várias ideias/categorias espelhado na sua concisão, quer a dificuldade de compreensão que traduz, por constituir um desafio ao entendimento do ouvinte, são concebidos pelo filósofo como algo naturalmente procurado por aquele, e logo de maior aceitação. Por acrescentar algo ao conhecimento óbvio derivado de uma dada imagem ou palavra em sentido “próprio”, mas também por apresentar esse conhecimento de modo imediato, esta figura surge ao Estagirita como de maior elevação do que os entimemas “superficiais”, a que faz corresponder os símiles¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Para um melhor entendimento, tenha-se em consideração as palavras de Aristóteles na *Retórica*: “uma aprendizagem fácil é, por natureza, agradável a todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido ‘apropriado’; mas é sobretudo a metáfora que provoca tal. Efectivamente, sempre que ele chama à velhice ‘palha’, produz, na verdade, já não estão na ‘flor da idade’. O mesmo produzem, sem dúvida, os símiles dos poetas. Por isso, se os formulam bem, parecem de uma ‘elegância urbana’. Na verdade, um símile é, tal como foi dito anteriormente, uma metáfora, diferindo apenas numa adição. É, de facto, menos agradável porque mais extenso e porque não diz que ‘isto é aquilo’; não é certamente isto o que o espírito do ouvinte procura. Por conseguinte, tanto a expressão como os entimemas que nos proporcionam uma aprendizagem rápida são necessariamente ‘elegantes’. Por isso é que os entimemas superficiais não são os de maior aceitação (chamamos ‘superficiais’ aos que são absolutamente óbvios, e em que não há nenhuma necessidade de nos esforçarmos por compreender), nem os que, uma vez expressos, não compreendemos, mas sim aqueles em que ou o conhecimento surge ao mesmo tempo que são pronunciados, mesmo que não existisse previamente, ou o entendimento segue pouco depois. Na verdade, nestes casos resulta algum conhecimento, enquanto nos anteriores nenhum. No que concerne à compreensão do que é dito, tais entimemas são os mais reputados”. A elegância ou urbanidade, essencial para essa boa aceitação, decorre, assim, segundo Aristóteles, de um equilíbrio a vários níveis: no âmbito da forma como o enunciado é composto; no plano das palavras, que não devem ser estranhas (de difícil compreensão) nem superficiais (i.e., que não produzem

Uma atenção ao legado clássico, sem passar pelo crivo da leitura moderna francesa, e, para todos os efeitos, não desprezando as perpetivas aprofundadas em contexto barroco: eis, incontestadamente, o essencial do classicismo, ou do regresso aos clássicos, tal como prefigurado por Pina e Melo no debate em torno do “bom gosto”. Pelo facto de, aparentemente, propor um encontro direto, sem mediação moderna, com as fontes clássicas, a sua argumentação torna explícita a crença numa maior proximidade com o partido dos antigos.

De acordo com “neoclássicos”, os excessos do sublime retórico (que proliferam na eloquência barroca e a definem, neste contexto), que o autor d’*As Rimas* não se cansa de louvar, consistem, porém, numa visão deturpada da mais veneranda e pura Antiguidade. Ponto de vista, também ele, ilusório, dadas as consequências de uma leitura refratária, implícita na fixação de uma época áurea da eloquência.

No debate acerca do valor de Antigos e Modernos ocorre uma inversão pela qual somos levados a olhar o progresso do conhecimento de um ângulo oposto: chegando em último lugar, os modernos são afinal os mais antigos, assinalando-se-lhes o facto de não só reunirem tudo o que os seus predecessores deixaram, como também de juntarem novas aquisições através do trabalho e do estudo (Perrault, I, 1688: 51): situando-se num ponto mais avançado do tempo, possuem um conhecimento mais expandido e amadurecido. Sintomaticamente, no âmbito da batalha literária que opõe conservadores e renovadores na Península Ibérica, a defesa do “novo”, ou seja, a afirmação da estética neoclássica, apoia-se na afirmação do “antigo”,

en la afirmación de que sus propuestas no son novedosas, sino que consisten en la recuperación de valores mucho más antiguos que los sostenidos por sus adversarios. Se produce así la aparente paradoja de que [...] los renovadores defienden unos principios literarios mucho más viejos que los defendidos por sus adversarios conservadores, quienes, sin ser muy conscientes de la modernidad de sus ideas, apoyan una literatura y una teoría del hecho literario más recientes (Checa Beltrán, 1998: 33).

Olhando a discussão em torno do “bom gosto” nos textos de Pina e Melo, conclui-se que a) os inovadores neoclássicos apresentam-se como partidários do antigo, promovendo um legado da Antiguidade que passa pelo crivo do “bom gosto”; b) na parte da facção barroca ocorre um movimento inverso, como refere Beltrán: aqueles que pretendem uma conservação são, necessariamente, partidários de um gosto tornado popular em tempos recentes, moderno, portanto. Contudo, atendendo à perspectiva de Melo, e de Teófilo Cardoso da Silveira, esse gosto moderno barroco tem a sua mais legítima origem na Antiguidade, em suma, num tempo mais recuado do que aquele em que se desenrola a moderna mediação francesa. Por conseguinte,

“nenhuma impressão”); e na possibilidade de fazer “que o objecto salte para ‘diante dos olhos’” (Aristóteles, 2005: 265-266).

levando em consideração a chave crítica que dá forma à leitura de Antigos e Modernos, o gosto barroco (inserido no vasto oceano do legado humanista que chega ao séc. XVIII) surge-lhes como mais antigo. Pondo de parte o esquema de decadência das idades latinas da eloquência, atestado o gosto pela agudeza em várias épocas da Antiguidade, permite-se-lhes declarar que este estilo é tão antigo – e válido – como o da escola aticista. O carácter de “antiguidade” – eventualmente pela necessidade de resposta aos adversários classicistas, que o usam como meio de legitimação – afigura-se assim, também para a facção barroca, um argumento decisivo, quando se trata de atribuir valor a autores, obras e estilos. Em suma, quando está em causa conferir “autoridade” a um dado legado literário. A afirmação da “antiguidade” constitui, por isso, o critério basilar do discurso de legitimação de um ponto de vista, no contexto da polémica setecentista do bom gosto.

**DA REPÚBLICA LITERÁRIA À REPÚBLICA DO BOM GOSTO:
HOMENS DE LETRAS, MODELOS INSTITUCIONAIS E CORRENTES DA CRÍTICA**

Às diferentes querelas que têm lugar na Ilustração subjaz o intuito de substituição, por parte de renovadores, do modelo de erudição anterior pelo novo método assente na “boa razam ou Filozofia” (Verney, [1752]: 37). Como refere Verney, ao excesso de doutrina corresponde o “mau methodo”: a nova crítica deve pautar-se pelos princípios da “boa lógica” e do “bom gosto” (*ibidem*: 5), pressupondo a exclusão de digressões e labirintos da argumentação retórica. A “boa filosofia” traduz, portanto, também as premissas inerentes ao bom método da eloquência. Se, por um lado, a emergência do “bom gosto” e do “novo método” se correlaciona com a introdução do pensamento crítico na sociedade de eruditos, por outro lado, a sua instauração afigura-se indissociável de uma reformulação dos modelos institucionais existentes, o que se repercute, em última instância, na assunção de novos papéis por parte dos intelectuais.

Com efeito, divisamos, no contexto academicista português, os dois modelos de funcionamento que Viala (1985: 29 e ss.) distingue na França do séc. XVII. Segundo o autor, estes pressupõem opções estéticas e ideológicas opostas. Associam-se-lhes, por sua vez, duas visões díspares do homem de letras e do estatuto social da literatura. Essas duas atitudes resolvem-se numa postura douta, ou *savante*, e numa postura dita “purista”. Segundo Viala, à atitude *savante*, própria dos “letrados” (*lettrés*), os herdeiros da tradição erudita humanista, que privilegiam um saber fundado na filologia e no estudo dos antigos, tendendo a debruçar-se sobre um vasto número de temas, opõe-se a atitude purista dos “literatos” (*littérateurs*), inclinados à separação entre campos de saber. A antítese entre “bonnes lettres” (ou “lettres savantes”) e “belles lettres” está na base desta distinção; pelo que se faz corresponder o conceito de “purismo” a uma fase de maior autonomia do literário.

O conceito e denominação de República das Letras ou República Literária, que mencionámos anteriormente de passagem, é corrente nos textos críticos da Ilustração. Como demonstra Barrientos (2006: 22), desde o séc. XVII são várias as obras que dão conta da sua consideração por poetas e demais intelectuais, sendo exemplo disso *República Literaria*, de Saavedra Fajardo, publicada pela primeira vez em 1655. Com um enfoque mais minucioso, Viala (1985: 162) alude à distinção entre “República das Letras”, terreno tradicional dos eruditos humanistas, e “Parnaso”, como território dos “literatos”, domínio em que se acentua o enfoque dado à vertente estética do literário. Provavelmente em jeito de crítica a uma República Literária, no seu todo, a precisar de renovação, Verney introduz, em *Ultima Resposta*, a variante de “República do Bom Gosto”, de ressonâncias muratorianas (cf. cap. I de *Riflessioni sopra il*

buon gusto intorno le scienze e le arti, Muratori, 1708: 17), opondo-lhe a imagem das “Ilhas dos seiscentistas” (Verney, [1752]: 36).

Seguidamente, debruçar-nos-emos no emergir de um novo contexto institucional em torno da afirmação do juízo crítico e dos novos modelos de eloquência, tendo em vista o confronto com as práticas de pesquisa e de sociabilidade literária em vigor durante a 1.^a metade do séc. XVIII.

1. Erudição vs. Juízo crítico: o novo papel do literato

Juízo crítico e erudição representam modos diferentes de avaliar o valor das obras. A respeito da preceituação sobre o poema épico, Cândido Lusitano recorda um passo de Juvenal, em que este julga de modo positivo as obras de Estácio (*Tebaida* e *Aquileida*): “Foram muito estimados em Roma, como diz Juvenal no liv. 3, sátira 7, dizendo que se ajuntava o povo para os ouvir com extraordinário concurso” (Freire, 2019: 339). Contudo, pondo em causa este elogio, em função do tipo de eloquência de que dão igualmente conta os textos de Juvenal, o pastor da Arcádia Lusitana declara o seguinte: “Pode ser que este elogio nascesse dos costumados hipérboles de que usava este satírico, e também poderá ser que fosse sincero, porque naquele tempo [o império de Domiciano] já estava estragado o bom gosto da poesia” (*ibidem*). Independentemente da proximidade ao nível do estilo, certo é que um humanista como Escalígero (1484-1558), de um tempo muito posterior, tido como autoridade em matéria de Poética (cf. *Poetices libri septem*), reputa a épica de Estácio como aquela que melhor imita a de Virgílio. Sem se surpreender ante tão elevada consideração, Freire justifica a falha de Escalígero reportando-se à insustentabilidade de um paradigma da crítica assente na erudição:

Deste juízo se vê que neste insigne autor houve mais erudição que juízo crítico, porque não atendeu em que a fábula da *Tebaida* é defeituosa pela deduzir não *ab ovo*, mas *à gallina* [...], que na *Aquileida* queria contar todas as ações do seu herói, como claramente se vê dos dois livros que deixou; que o seu estilo é o mais inchado, e às vezes frio; e, ultimamente, que é tão prolixo, que causa fastio” (*ibidem*).

Em última instância, para o autor de *Arte Poética*, na própria elaboração do poema se afigura problemática a incapacidade de colocar de lado a erudição. Preterir a aplicação das regras da arte e do juízo que a vigia traduz-se, no seu entender, na reprodução de um discurso (poético) mais próximo da História do que da Poesia: “Melhor juízo é o daqueles que dizem que Estácio, Lucano e Sílio Itálico trataram os seus argumentos mais como historiadores que

poetas, por não observarem aqueles requisitos que formam a essência e constituição do verdadeiro poema épico” (*ibidem*: 226).

Não se trata aqui de outra coisa que não de uma defesa da poesia e da sua autonomia relativamente aos restantes campos das belas-lettras, a erudição histórica, no caso. Neste passo, é, portanto, notório o purismo do crítico neoclássico, enfatizando a especificidade do poético em conformidade como uma apologia das regras da arte, aludindo às propriedades que convêm ao género da epopeia. A autonomia do “literário” na modernidade alicerça-se, como tal, na posse e domínio de uma *techné*, através da qual se afirma o valor intrínseco da arte e, por extensão, se estabelece a profissionalização do seu detentor.

Esta perspetiva tem subjacente uma alteração de ponto de vista acerca da erudição *savante*, base da crítica filológica humanista em vias de substituição pelo modelo intelectual do *philosophe*, cuja ação se orienta por uma missão cívica¹¹⁰. O artigo “Gens de Lettres” da *Encyclopédie*, assinado por Voltaire, reflete uma mutação relevante, no decurso do movimento de Ilustração, que se prende com a abertura do campo de experiência dos intelectuais e a formação de uma consciência de grupo entre os homens de saber. As palavras do autor de *Candide* refletem as expectativas que a contemporaneidade tem relativamente ao papel do literato na sociedade. Os novos modelos distanciam-se do paradigma do sábio em reclusão, de perfil eclesiástico, mas também do tipo de crítica, essencialmente filológica, versando sobre o legado greco-latino, praticada por este. Espera-se pois do literato que esteja presente no gabinete, mas também que intervenha na esfera mundana¹¹¹.

Uma maior consciência acerca do papel do literato é paralela da emergência da crítica literária moderna, que, por sua vez, se associa ao surgimento de novos modelos de sociabilidade literária (a conversação, a tertúlia), cujo eco se faz sentir no género do ensaio, como meio de

¹¹⁰ Afirma-se no Iluminismo um princípio de economia do saber segundo o qual se pede ao homem de letras que retire da erudição apenas aquilo que é útil (cf. Diderot et D’Alembert, 1751: xxvi). Apoiando-se na “saine philosophie”, o intelectual poderá contribuir para destruir os preconceitos que infetavam a sociedade dos séculos precedentes (cf. Voltaire, 1780-1782: 974). A *Encyclopédie*, definindo-se como obra de uma sociedade de homens de letras, oferece-nos uma clara noção da divisão das faculdades do conhecimento em pleno século ilustrado, estabelecendo um paralelismo entre estas e a divisão do mundo literário entre eruditos (o uso da memória), filósofos (a sagacidade) e beaux-esprits (o prazer estético, a galantaria, o ornato) (Diderot et D’Alembert, 1751: xviii).

¹¹¹ Trazemos à colação o discurso no verbete de Voltaire: “Autrefois, dans le seizieme siecle, & bien avant dans le dix-septieme, les littérateurs s’occupoient beaucoup de la critique grammaticale des auteurs grecs&latins, & c’est à leurs travaux que nous devons les dictionnaires, les éditions correctes, les commentaires des chefs-d’oeuvres de l’antiquité. Aujourd’hui cette critique est moins nécessaire, & l’esprit philosophique lui a succédé. C’est cet esprit philosophique qui semble constituer le caractere des *gens de lettres*; & quand il se joint au bon goût, il forme un littérateur accompli [...] l’esprit du siecle les a rendu pour la plupart aussi propres pour le monde que pour le cabinet; & c’est en quoi ils sont fort supérieurs à ceux des siècles précédents” (Voltaire, 1780-1782: 974).

difusão do saber, mas também de fazer um uso público da razão através do debate de questões relevantes. Como refere A. Barrientos, é do domínio da erudição, que supõe um conhecimento da História, das línguas e dos livros, isto é, estar a par tanto da bibliografia como do seu valor, que nasce a crítica. Esta “tanto servía para valorar a los autores del pasado y para restituir filológicamente sus textos, como para aplicarse a lo contemporáneo. En todo caso, el crítico había de modelar su gusto en las lecturas correctas para educar el gusto de los lectores, que era una de sus primeras funciones” (Barrientos, 2006: 75).

Erudição e crítica, apesar de imbricadas na origem, vêm contudo a representar polos opostos, no debate em torno do apreço das obras literárias, ao longo das primeiras cinco décadas do séc. XVIII.

2. Emergência da crítica literária no *Grand Siècle*

Patrick Dandrey, num ensaio em que interroga o nascimento da crítica literária no séc. XVII, aponta algumas pistas no sentido da compreensão da evolução desta atividade no quadro periodológico entre o Renascimento e a Idade das Luzes. Segundo Dandrey, o séc. XVII francês, herdeiro de Montaigne – leitor e comentador de Platão –, e de um primeiro entendimento da escrita como literatura, “par la conscience que le beau y est la splendeur du vrai”, constitui um momento de viragem decisivo no aflorar da consciência do autor como escritor (Dandrey, 2015: 6). O progresso histórico em que se delineia uma convergência entre escrita e autoria compassa-se, por sua vez, com a emergência do estatuto do leitor enquanto crítico. Neste momento-charneira, as atividades de escritor e de leitor (ou crítico) desenrolam-se, por conseguinte, segundo uma lógica de reciprocidade (cf. *ibidem*: 8).

Atente-se, antes de mais, nas palavras de Dandrey, descrevendo o quadro histórico que torna visível o modo como a crítica moderna se constitui paralelamente a uma reavaliação do legado literário humanista, no culminar de estabilidade “efémera” a que faz corresponder o classicismo francês:

Le XVII^e siècle, dans l’histoire des modèles de civilisation, des idées et de la sensibilité, fait transition souvent chaotique, et par exception, en France, stabilisée en un classicisme éphémère, entre ces deux moments formidables de l’histoire que constituent la Renaissance et l’âge des Lumières. D’où il tire sinon sa force, du moins sa saveur de prolongement tourmenté de l’Humanisme et de laboratoire expérimental pour la nouvelle Philosophie: sommé à mont para les *Essais*, nous l’avons dit, où ce que nous nommerions critique est encore qualifié de “commentaire” ou de “glose”, et par le *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, où la critique entendue à l’origine comme évaluation et correction des dictionnaires précédents s’élargit

en examen spectral des faits, des idées et des interprétations qui en constituaient le soubassement implicitement et naïvement reçus (*ibidem*: 8).

O Renascimento, marcado na 2.^a metade do séc. XVI por um humanismo tornado cético e crítico, redescobre os antigos na distância necessária para os interrogar, restabelecendo formas de avaliação e de julgamento, de elogio das belas-letas que existiam entre gregos e latinos, prioritariamente sob as formas da gramática, da arte poética e da apologia. Literatura, no final do séc. XVII, significa por conseguinte, ainda, “erudição”, sendo que a crítica, quando se lhe circunscreve, tem subjacente o conceito universalista das “bonnes lettres”.

Através do filtro de Montaigne, o séc. XVII assistirá, porém, a uma definição da especificidade da crítica como atividade assente num gesto especular, consagrada à literatura, em sentido moderno, e por extensão à avaliação do “gosto”. Esta vertente constitui, por sua vez, “la forme pour nous la plus moderne de cette activité” (Dandrey, 2015: 9). O *Dictionnaire historique et critique* (1697) de Pierre Bayle irá fazer uma síntese daquele legado, dando um passo adiante relativamente à prática do comentário e da glosa, ou seja, passando da correção e avaliação das fontes ao exame dos textos e das ideias sob a vara da razão.

A dimensão crítica do dicionário histórico assenta, com efeito, numa depuração dos erros, distanciando-se de qualquer intuito edificante ou apologético relativamente à verdade. A tarefa humanista de aglomeração e registo interminável de autoridades, saberes e asserções contraditórias é, por isso, substituída pelo intuito de destrinçar este conhecimento, de modo a que o crítico possa cumprir o seu dever de “dire le vrai d’une oeuvre et en dénoncer le faux aux yeux du public, c’est son rôle de censeur; il doit dire le vrai de l’art et préserver du faux l’écrivain, c’est son rôle de docte. En tout cela, mentor” (Dandrey, 2015: 13-14).

O papel de instrutor, seja no domínio da abordagem do conhecimento e fontes históricas, seja no domínio estético do julgamento e legislação do gosto, autoriza, segundo Dandrey, o nascimento da crítica de acordo com a sua identidade moderna. O crítico é um intermediário entre o mundo da leitura (não sendo já um leitor comum, como mais douto e instruído) e o mundo dos poetas, de quem não é mero conselheiro, “légiférant pour les aider à édifier leur ouvrage”. A missão do crítico assenta, desta maneira, na contribuição para formar um e outro, “en prévenant leurs erreurs et leurs fautes de goût et de jugement, pour conduire l’art et l’appréciation de l’art vers le vrai beau et le vrai” (*ibidem*: 14).

A aurora das Luzes define-se assim pela tensão entre promoção do gosto como expressão intuitiva da singularidade (ou estilo) e a exigência das regras, cuja expressão objetiva da

universalidade o crítico se empenha em revelar (*ibidem*: 9 e 14). Presença máxima do protótipo do crítico como “formador” e legislador em matéria de gosto e de poética: a figura de Boileau.

No final do séc. XVII francês são visíveis, portanto, as duas vertentes em que se divide a crítica: axiológica e programática. A primeira constitui uma crítica de avaliação e de combate, discriminando o bom e o mau, tendo como formas maiores, por um lado, o julgamento do gosto, por outro, “la *polémique* au sens large”. A segunda é uma crítica de carácter legislador, “occupée à déterminer la création à venir à partir de l’analyse des chefs-d’oeuvre passés: elle équilibre la prescription et la description. C’est une critique d’analyse et d’injonction: les formes majeures en sont la *poétique* et l’*herméneutique*” (*ibidem*: 7).

3. Prática da “crítica” no seio da censura

No contexto da Ilustração portuguesa, as tendências modernas de julgamento do gosto, através das quais a crítica se erige em instituição autónoma, assumindo frequentemente um enfoque polémico, de debate e controvérsia litigante, assumem confronto com a velha instituição da censura. Entre os séculos XVI-XVIII, a censura ilustra uma prática de preceituação incipiente no que diz respeito à aprovação de livros e tratados de poesia. Os textos das licenças ao livro impresso vêm, contudo, progressivamente a infundir-se do peso da erudição, dando conta do germinar de uma análise de teor contextual e intertextual que, ainda que sumária, conforma uma amostra do labor histórico-literário. Como é sabido, a partir do estabelecimento da Real Mesa Censória, a tripla censura predominante nos séculos anteriores (Paço, Inquisição e Ordinário) vem a ser alvo de centralização, passando as obras para publicação a ser fiscalizadas apenas por aquele órgão único.

Segundo Ruiz Pérez (2000 e 2009), as práticas da crítica estabilizam-se progressivamente a partir desse espaço destinado à aprovação das obras. A censura, enquanto atividade prescrita pela legislação sobre o livro encomendada a um corpo de letrados, institui-se como instrumento de mediação entre a obra e os leitores (Ruiz Pérez, 2000: 353). Esta necessidade de mediação vem assim a objetivar-se nas margens da obra, que passam a oferecer um suporte privilegiado e regularizado, inseparável da leitura do texto, representando um tipo de crítica institucionalizada na sua vertente de classificação e homologação: “Los llamados paratextos se presentan como formalizaciones editoriales bien definidas y perfectamente acomodadas para el germen, ejercicio y desarrollo de la crítica, desde el filtro administrativo o eclesiástico a los procedimientos de canonización propios de la edición comentada” (*ibidem*: 361-362).

Vejam os como se desenrola a formulação do juízo do gosto, na dependência do paradigma de erudição dominante entre os homens de letras, durante a 1.^a metade de Setecentos.

3.1. A Academia Real da História e a censura em contexto “pré-ilustrado”

A querela entre doutos e literatos decorre da difusão de um discurso que prolifera através dos textos e papéis que vêm a lume na sequência da publicação do *VME*. Visando o debate sobre questões de eloquência e de estética, indiretamente, esse discurso põe em xeque as instituições em que se configura, ou seja, as academias literárias.

A consolidação da República das Letras como estado supranacional, território utópico em que não existem diferenças de estatuto, origens, sangue e religião, apoia-se, e promove simultaneamente, a criação de uma rede de correspondência entre intelectuais, que muito deve ao impulso da imprensa e à formação de círculos locais de letrados. É fundamental notar o relevo que assume, nesta estrutura, a divulgação dos primeiros jornais de crítica e de um conjunto de dicionários e de bibliotecas de autores por toda a Europa. O *Journal des savants* (1665), assim como as obras de Pierre Bayle – além do referido *Dictionnaire*, as *Nouvelles de la République des Lettres* (1684) –, o *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* (1690) de Furetière, *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* (1722), de Adrien Baillet, e as *Actas eruditorum*, publicadas em Leipzig por Mencke, entre 1707 e 1732, apresentam um valor inestimável não só ao nível da difusão de novidades como do compêndio de fontes bibliográficas e da sistematização do pensamento crítico contemporâneo. Por essa razão, constituíram uma importante base de trabalho para os intelectuais pertencentes à primeira geração de ilustrados portugueses, que, como já fizemos menção, situamos no contexto das redes formadas por D. Francisco Xavier de Meneses, e cuja produção intelectual conheceu um importante impulso na fundação da Academia Real da História Portuguesa¹¹².

¹¹² Integrando todos os membros da Academia Portuguesa, formada pouco antes por D. Francisco Xavier, a fundação da Academia Real da História Portuguesa vem a aglomerar um grupo de intelectuais de elevado prestígio social. Dirigida pela alta aristocracia, encimada por um conjunto de “eruditos mais autorizados” reunidos nas Juntas de Censores (Mota, 2003: 37), são visíveis aqui os primeiros esforços de constituir uma metodologia de investigação apoiada na razão crítica, baseando-se na pesquisa documental e na observação sistemática e comparada de fontes históricas (cf. Cunha, 2006: 25). Embora com o suporte financeiro do Rei, a quem deve fidelidade, e localizando-se na proximidade do centro de poder cultural da corte, é significativo o facto de se ter afirmado, no seio da Academia Real, um princípio de independência relativamente aos dogmas da fé, contribuindo o mecenato régio para legitimar a autonomia da História relativamente “à hierarquia tradicional dos saberes (rígida no interior da Universidade)” (Mota, 2003: 211).

Em torno das práticas culturais e de sociabilidade intelectual da Academia Real da História é possível entrever a origem de movimentos de profissionalização associados à carreira de escritor. Provindos de várias áreas culturais, os seus membros são responsáveis por uma definição dos critérios da História e do talento, ou mérito, controlando “o acesso à consagração como erudito e historiador – criando as regras do novo discurso historiográfico” (Mota, 2003: 22). Não se trata, como é óbvio, de uma academia dedicada às artes da poesia e da oratória, como são a série de academias formadas entre 1650 e 1750. Porém, vários dos intelectuais reunidos em torno de projetos históricos de grande fôlego¹¹³, como refere Mota, “assumem-se como líderes da República Literária” (*ibidem*). Estendendo-se a sua atividade a uma área diversificada de saberes, os censores e revedores que aí se vêm a agrupar são, com efeito, legisladores do gosto literário durante algumas décadas.

Deste facto dá conta não só a elaboração de licenças a diferentes obras, como também a sua intervenção no processo de criação literária. Por exemplo, o contributo de vários elementos ligados à Academia na elaboração de *Henriqueida*, de Meneses, deixa pressupor uma perspetiva acerca do ato poético, a um tempo, marcada pela noção de partilha do conhecimento, a outro, fortemente ancilosada no recurso à erudição¹¹⁴. Mas não só. As notas em margem no manuscrito d’*As Rimas*, de Francisco de Pina e Melo, por várias mãos, em parte possivelmente devidas a António e Manuel Caetano de Sousa, ambos censores literários¹¹⁵, com quem Melo se corresponde na década de 20 (cf. Melo, *Cartas* (1724-1741), docs. 1-7), espelham uma receção em Portugal dos dicionários e enciclopédias que acabamos de enumerar. A análise minuciosa da marginália no livro de Melo demonstra que a remissão para estas obras configura tanto uma crítica a incoerências no domínio histórico como a aspetos significativos do ponto de vista da imitação e do decoro poético e verbal (cf. *infra*, pp. 301 e ss.).

¹¹³ A título de exemplo, recordem-se as obras de António Caetano de Sousa, *História genealógica da Casa Real portuguesa* (12 tomos, 1735-1749), e, no domínio dos índices históricos biobibliográficos, a *Biblioteca Lusitana, Histórica, Crítica e Cronológica* de Diogo Barbosa de Machado (4 volumes, entre 1741 e 1759). O *Vocabulário Portuguez* (1712-1728), de Rafael de Bluteau, é também um marco conhecido no que respeita à emergência de toda essa produção bibliográfica, denotando um esforço de sistematização e de renovação que está em curso no domínio do estudo da língua portuguesa desde o início do século. Atesta-o a publicação anterior (1710), de *Antídoto da Língua Portugueza*, de António de Mello da Fonseca.

¹¹⁴ Como Meneses refere, no ponto intitulado de “Impressam”, no final das “Advertencias preliminares”, a *Henriqueida* foi um projeto iniciado em 1720, em Coimbra, tendo ficado suspenso durante onze anos, devido ao cultivo de “musas mais severas”. A elaboração da epopeia ilustra um processo de composição que muito deve ao contacto do autor com o círculo de intelectuais em seu torno. Assim, como declara, os académicos da Academia Portuguesa (“renovando a Generosa”) vão-lhe sugerindo correções aos cinco cantos redigidos inicialmente. Soma-se-lhes, *a posteriori*, a introdução de emendas sugeridas por Pina e Proença, Alexandre de Gusmão, o Reverendo Padre D. Manuel Caetano de Sousa (censor da obra), o Inquisidor Filipe Maciel, Francisco Xavier Leitão e Francisco Botelho de Vasconcelos (cf. Meneses, 1741: s. p.).

¹¹⁵ António Caetano de Sousa assina as “Licenças do Santo Officio” à obra.

Julgamos relevante descortinar aspetos da atividade censória de alguns desses intelectuais, que permanecem na atividade bem adentrado o reinado de D. José I. Em primeiro lugar, ajudar-nos-ão a caracterizar o quadro da crítica (estabelecida) no qual emerge a revolução do “novo método”. Em segundo lugar, atender ao modo como reagem à introdução da “novidade”, no âmbito da preceituação poética, levar-nos-á a compreender de que maneira as perspectivas defendidas por esta geração de legisladores do gosto colide com a dos críticos ilustrados de meados do Século das Luzes.

Censuras assinadas por Barbosa de Machado, em plena revolução cultural das Luzes, são expressivas da ambiguidade que caracteriza as práticas intelectuais respeitantes à primeira geração de ilustrados portugueses. Consoante o autor e o contexto em causa, tornam patente um esforço, ora de acomodação do discurso da cultura oficial, ora de desabafo crítico, inconformado com as modernas tendências da eloquência.

Assim, em 1759, ao aprovar a publicação de *Elementos da invençam, e locuçam retorica, ou principios da eloquencia*, de António Pereira de Figueiredo, o autor de *Bibliotheca Lusitana* enaltece a renovação das “letras humanas” em Portugal, a que se devem este e outros empreendimentos do colaborador de Pombal¹¹⁶. Exalta, pois, as qualidades da elegância e da pureza da eloquência, típicas do século de Augusto, resultado da boa preceituação retórica ali exposta e de um regresso aos grandes autores novilatinos de Quinhentos. Não deixa de referir, igualmente, a importância da aplicação do “Methodo novo”¹¹⁷.

Alguns anos depois, em 1766, ao abordar a referida renovação, o discurso de Machado muda de tom. Tratando-se da censura a um tratado de retórica – o *Theatro da Eloquencia*, de Pina e Melo, que, além do substrato barroco, visível no catálogo de modelos a imitar¹¹⁸, segue o “desenvolvimento expositivo e esquema tradicional adoptado pelos manuais da época barroca e pelos mestres da perseguida Companhia de Jesus” (Castro, 2008: 651) – neste caso, Machado

¹¹⁶ Sobre a ação do Padre Figueiredo, leia-se o ensaio de Maria Filomena Gonçalves, “As ideias pedagógicas e linguísticas de António Pereira de Figueiredo: os manuscritos autógrafos da Biblioteca Pública de Évora” (2006).

¹¹⁷ Atenda-se ao discurso de exaltação redigido por Barbosa Machado: “Basta ouvirse o seu nome, para que promptamente concilie as aclamações da Republica Literaria, venerando-o como Oraculo, assim nas letras amenas, como nas severas. Para immortal credito da sua penna sobejava o *Methodo novo*, com que facilitou o caminho, e abrio a estrada para que evitados fastidiosos circuitos, entrassem facilmente os Candidatos da lingua Latina no Palacio dessa Princeza de todos os idiomas, merecendo não sómente que levasse atados ao carro dos seus triunfos os soberbos, e vangloriosos emulos que contra elle contumazmente conspiráraõ, mas subindo a mayor exaltação, ordenou V. Magestade como Soberano restaurador das Escolas da Latinidade Retorica, e Eloquencia, se uzasse della para instrucção da adolescencia Portugueza. Para dignamente celebrar a gloria de V. Magestade, conseguida pela provida actividade do seu grande espirito na restauração das bellas letras em Portugal, saõ roucas as vozes, e balbucientes as linguas da Fama: deviaõ resuscitar para este applauso os Resendes, Estacios, Gouveas, Cardosos, Teyves, Cabedos, Barbosas, Cayados, Serrões, e Barcellos, venerados Principes da Oratoria, e da Poetica no Seculo XVI. com inveja das Nações mais polidas” (Machado, “Censura do Desembargo do Paço”, Lisboa, 17 de novembro de 1759, *apud* Figueiredo, 1759, s. p.).

¹¹⁸ Cf. *supra*, pp. 100-101.

manifesta o seu desagrado para com a imposição cultural do estilo francês, mencionando a decadência e adulteração da eloquência eclesiástica no presente. Enquanto seguidor da antiga corrente da eloquência, Melo é elogiado pelo censor:

Contra a veneravel ancianidade dos nossos Oradores Evangelicos, quaes foraõ os Quentaes, os Vieiras, os Sás, os Chagas, e os Almeidas, [...] se levantaraõ alguns espiritos inquietos amantes da novidade a introduzir na cadeira da verdade o estylo Francez, praticando-o com taõ servil imitação, como he verter em Portuguez o Thema Latino, e muitas vezes muito mal construido, e naõ proferir palavra Latina em todo o Discurso, (se he que merece tal nome) destituído das bazas fundamentaes, como saõ os Textos da Escritura Sagrada, authorities dos Santos Padres, ornato de palavras, e agudeza de conceitos, de cuja falta essencial se segue ouvir-se huma arenga insipida, e inconcludente, [...]. Bem puderaõ estes idolatras do estylo Francez, seguir a elegancia, e Eloquencia dos Ambrosios, Chrysostomos, e Chrysologos, que com as suas vehementes declamaçoens se fizeraõ arbitros dos coraçõens humanos, e **naõ praticar a culpavel simplicidade, e reprehensivel frouxidão, de que abundaõ os Sermoens Francezes, os quaes naõ podendo chegar á sublimidade dos engenhos Hespanhoes, bautizaõ os discursos destes em Paradoxos, crime de que nunca seraõ réos estes soberbos Aris[t]archos.** Para exterminio deste abominavel uso, e para instrucção do verdadeiro methodo da Eloquencia Ecclesiastica, sahe a lograr da luz esta Arte, fabricada com profundo estudo, e vastissima erudição por este grande, e insigne Author” (Machado, “Censura do Ordinario”, Lisboa, 21 de dezembro de 1764, *apud* Melo, 1764, s. p.) [sublinhados nossos].

Como se pode ver, o discurso da crítica de fundo barroco, ao atingir o estilo francês, funda-se na referência a um conjunto de escritores antigos, entre outros modernos, autóctones. No entanto, o carácter relativamente moderno de oradores como Vieira, Chagas e Quental, dilui-se sob o epíteto de “veneravel ancianidade”, donde podemos concluir que, mais do que serem antigos, está em causa o estatuto de “autoridades” que lhes foi atribuído, descendendo da linhagem dos oradores latinos. Barbosa de Machado manifesta, desta maneira, relutância contra o desmontar desse panteão, sobre o qual repousa o edifício multissecular da “vastissima erudição” que prega e em que se baseia o seu trabalho de crítico. A “culpavel simplicidade” dos sermões franceses, também aqui, é alvo de confronto (depreciativo) com a sublimidade constatada no âmbito da agudeza de engenho espanhola, que se crê ajustar-se mais adequadamente à finalidade do *movere*, o cerne da persuasão no campo da oratória sagrada barroca.

No momento fulcral de viragem das Luzes, as licenças de dois sócios da Academia Real à *Arte Poética* de Francisco José Freire mostram como a crítica humanista de fundo barroco “recebe” uma obra que, ela própria, apresenta como “verdadeiro methodo de fazer Poetas” (D. José Barbosa, Clérigo Regular da Divina Providência, “Censura do Paço”, Lisboa, 6 de fevereiro de 1748, *apud* Freire, 1748, s. p.). Em consonância, estes censores apontam vícios do gongorismo como o uso abusivo do hipérbato e de sentidos dúbios, que a obra de Cândido Lusitano contribui para desfazer, graças aos seus preceitos e exemplos. Através deste texto

admirável, segundo Ignacio de Carvalho e Sousa, seria possível “recobrar [...] o seu proprio, e primitivo esplendor a dicção, ou locução poetica, a qual está taõ pervertida, e contaminada, naõ só com a escura, e violenta organizaçãõ, mas com a estranha posiçãõ dos vocabulos, e uso improprio de equívocos nas suas noçoens, que a tem transformado em sofystica” (Sousa, “Censura do Ordinário”, Lisboa, 20 de janeiro de 1748, *apud ibidem*).

Por outro lado, como textos que podemos considerar simultaneamente de aprovação e de opinião, estas licenças registam reações à publicação da obra do *Barbadinho*. Por conseguinte, oferecem-se como espaço para o desagravo de Camões, face às críticas que o autor do *VME* dirigira a *Os Lusíadas*. O referido D. José Barbosa aproveita a menção aos preceitos do poema épico para desenrolar um discurso em defesa de Camões, contra quem se disse (e imprimiu) “que naõ tinha em todo o seu Poema hum verso, que se podesse ler”. A defesa do “Principe da Poesia heroica de Hespanha”, que Freire soubera respeitar, sendo por isso merecedor de aplauso, tem como momento alto o elogio das maravilhas do episódio do Adamastor (“se naõ escreveo cousa nem mais elevada, nem mais poetica”). O censor valoriza a anfibologia nos versos “Naõ fiquey homem naõ, mas mudo, e quedo / E junto de hum penedo outro penedo”, aludindo à elevação e naturalidade do concetismo de Camões através do testemunho de leitura de Lope de Vega Carpio: fechando e abrindo o livro, entre os dois versos, “acabara de crer quem fora Camoens, lendo taõ natural, e tão elevado conceito” (Barbosa, “Censura do Paço”, Lisboa, 6 de fevereiro de 1748, *apud ibidem*).

A defesa de Camões associa-se, portanto, a uma retórica de elogio da arte do conceito “natural”, na linha das censuras redigidas nos anos 20, como vimos no caso d’*As Rimas* de Pina e Melo (cf. *supra*, p. 100). Num segundo momento, a escusa dos erros apontados pelos críticos contemporâneos¹¹⁹ ao poema épico tem como fundamento os erros reconhecidos (e aceites) em obras da Antiguidade; que com o tempo se tornaram “licenças, que se chamão poeticas” (segundo a terminologia de Quintiliano), e por isso foram aprovadas. Como afirma D. José Barbosa, “Se entrarmos no exame da Eneida de Virgilio, a quem ha mais de dezasete seculos sem contradicção venera todo o mundo [...], acharemos alguns descuidos naõ leves; mas que importaõ, se nella se estão lendo cousas, que merecem ser lidas de joelhos, como confessava Estacio?”; “Se estes Criticos, ou estes Hypercriticos impertinentes accusaõ ao grande Cammoens de algum erro, ou defeito poetico, digaõ-me quem os naõ commetteo” (*ibidem*).

Fica expresso, uma vez mais, um critério de gosto relativo, assente na estima das obras autorizada por uma tradição estabelecida, sobrepondo-se à perspetiva universalista e objetiva

¹¹⁹ Veja-se, a propósito das críticas ao poeta, o verbete da autoria de Rita Marnoto, “Camões no Neoclassicismo”, no *Dicionário de Luís de Camões* (2011).

acerca da aplicação das regras da Poética. Perspetiva esta que, como é visível na *Arte* de Freire, assume uma vertente de julgamento (juízo) dos antigos, em apêndice à preceituação em torno dos vários géneros da *Poética*, incorporando comentários de críticos, antigos e modernos, às obras e estilo de alguns dos melhores autores gregos e latinos¹²⁰. Para a linha conservadora, em que se inserem os intelectuais da Academia Real da História, à semelhança de Melo, a aceitação dos erros dos antigos parece, contudo, ser tida como fonte de legitimação dos defeitos atribuídos aos textos dos poetas barrocos. Se naqueles se encontram descuidos, não há razão para desprezar os textos coevos por pervaricarem nesses e noutros pontos.

Veremos, adiante, como a defesa de uma conformidade do texto das suas epopeias com as regras da *Poética*, por parte do montemorense, assenta em asserções similares, tendo como horizonte a “prática” dos antigos.

3.2. Implementação do “sistema da crítica” na Arcádia de Lisboa

Marcado por uma atitude *savante*, o enciclopedismo crítico que subjaz à atividade dos censores associados à Academia Real da História constitui um dos polos em que se bifurcam os modelos de funcionamento das academias verificados na França do século XVII (Viala, 1985). No extremo oposto, como já referimos, situa-se a atitude purista dos literatos, que, em Portugal, é especialmente constatável na atividade da Arcádia de Lisboa (1756). Como é sabido, esta instituição irá centrar a sua base de ação numa reforma da poesia e da eloquência, focando-se na restauração do bom gosto das belas-letas e, em particular, na poesia (“A instrução, e o verdadeiro gosto da Poesia, é o fim a que aspira este Congresso”)¹²¹. Por oposição à configuração sob proteção aristocrática e régia das instituições da 1.^a metade do século, a Arcádia proclamará o seu estatuto de autonomia, relevante na afirmação do lugar central que o “sistema da crítica” (Garção, 1982: 205) aí ocupa, como instrumento fundamental da reforma. Em oração de 1759, Correia Garção enfatiza a noção de independência relativamente a tutelas e hierarquias¹²², lembrando a atividade dos árcades sob o “auspício” e patrocínio de Nossa

¹²⁰ Cf. Freire, 2019: livro II, cap. XXVII; livro III, caps. XI, XII, XIV, XVII, XX, XXII e XXIV.

¹²¹ Assim se estabelece no cap. III dos “Estatutos” da instituição (cf. *Estatutos da Arcádia de Lisboa*, 1820: 134). Em passo adiante, fica mais claro o intuito de especialização que preside à sua formação: “E ainda que o principal intento da Arcadia seja o cultivar a Poesia, ella admitirá todos os papeis em prosa, como; Discursos, Dissertações, etc. todas as vezes que estes se-dirigirem a dar-nos uma ideia clara, e distinta do bom gosto, e delicadeza; n’uma palavra todas as vezes que os Arcades possuem tirar d’ellas deleite, e instrução” (*ibidem*: 141).

¹²² Contudo, como recorda A. J. Saraiva, são organizadas algumas sessões públicas de homenagem e apoio ao poder oficial e ao Conde de Oeiras (Saraiva, 1982: XXVII). É de sublinhar que uma relação direta com o Soberano é especialmente evidente, como já notámos, no caso de alguns dos membros da Arcádia ligados às reformas pedagógicas e ao papel da retórica neste domínio (Pereira de Figueiredo, Mesquita e Quadros), não sendo aqueles que mais se celebrizaram como poetas (foram-no Garção, Cruz e Silva, Quita, Manuel de Figueiredo, etc.).

Senhora da Conceição (Garção, 1982: 200). A invocação de uma protetora celestial contradiz, pois, a esfera mundana do mecenato em torno das academias, na 1.^a metade de Setecentos.

Foquemo-nos nas orações proferidas por Garção nas sessões da Arcádia. Note-se que a reforma da poesia é encarada como serviço de utilidade pública à nação, e não mero entretenimento. Como afirma, já nos anos 60, procurando instar os árcades a sair do letargo em que caíram, passada meia década desde a sua fundação, a academia fora estabelecida para “adiantamento e utilidade dos vossos compatriotas” (*ibidem*: 211). Anos antes, na “Oração panegírica [...] depois do sacrílego atentado contra a sua Augusta Vida cometido na noute de 3 de setembro de 1758”, relacionava o aumento das boas artes e das ciências no reino à “benigna paz que desfrutamos” (*ibidem*: 160), ou seja, graças à proteção de D. José, “amabilíssimo Augusto português” (“8 de maio de 1758”, *ibidem*: 152)¹²³.

O contributo fundamental da Arcádia para a restauração da poesia situa-se, sobretudo, no domínio da implementação de um sistema de exame cujo exercício envolve as participações de todos os sócios. No horizonte dos fundadores está o estabelecimento de uma prática que não é corrente, à época, em Portugal. Vários passos das orações de Garção denotam a preocupação de preparar a mentalidade dos seus compatriotas para a aceitação da crítica, no sentido em que Horácio a preceituara. Ou seja, pressupondo a exposição pública, entre pares, dos textos, projetando-se seguidamente a sua emenda¹²⁴.

Em oração de 30 de junho de 1759, reclamando já contra a falta de aplicação dos árcades aos estudos, e recordando assim as obrigações previstas nos estatutos da academia, Garção recorda, em consonância, que o intento inicial visava a que “a crítica fosse recebida como conselho e não como ofensa”, contribuindo para “banir da Poesia portuguesa o inútil adorno de palavras empoladas, conceitos estudados, frequentes antíteses, metáforas exorbitantes e hipérboles sem modo” (*ibidem*: 185). Meses depois, reitera a importância do método seguido, como modo de descobrir o verdadeiro gosto:

¹²³ O quadro dos progressos da restauração das belas letras, artes e ciências é traçado por Garção desde os primeiros investimentos de D. João V: “O negócio era tão importante e de tão difícil êxito que nem ainda o grande espírito e pródiga mão do magnífico D. João o V pôde conseguir mais do que lançar os primeiros fundamentos. Estimou os sábios, premiou os mestres e enriqueceu as livrarias do reino, e fundou a Real Academia da História. Roubou-lhe a morte esta glória, quando principiava a amanhecer em Portugal as primeiras luzes do bom gosto, da verdadeira erudição e da prudente crítica” (“8 de dezembro de 1759”, Garção, 1982: 203). O poeta faz ainda referência à Sociedade dos Ocultos, de que fez parte, e que se associa já a uma mutação decisiva. Prosperava no bom rumo não fosse a tragédia do terremoto ter separado o congresso. Finalmente, num tempo de calamidades, “quando se julgava que as Artes jaziam nas ruínas da cidade [...], então, ó Árcades, chegou o feliz instante de nos ajuntarmos” (*ibidem*: 204-205).

¹²⁴ Recorde-se a citação da *Arte Poética* para que se remete em rodapé no capítulo XIV dos Estatutos: *Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam, etc.* (Estatutos da Arcádia de Lisboa, 1820: 141).

adoptámos o sistema da crítica, fenómeno literário, se lhe posso assim chamar, que era em Portugal espantoso prognóstico de desastres [...]. Conheceu-se que esta era a estrela que nos devia guiar, e que sem as luzes da crítica não podia descobrir-se o verdadeiro gosto. Persuadimo-nos de que era amizade e não ódio a recíproca correcção de nossas obras; e quem expunha ao público os seus escritos, sem lhes dar com esta lima o último polimento, sujeitava o seu nome ao desprezo do mundo (“8 de dezembro de 1759”, *ibidem*: 205).

Em última instância, o seu discurso é revelador de que ao funcionamento do sistema da crítica implementado subjaz um projeto de uniformização do gosto e, como diz, se possível, do génio. Para tal, não basta a crítica. Faz-se necessário seguir atentamente a leitura das censuras aos textos submetidos no congresso (“Não basta criticar o que se faz, é preciso ensinar o que se há-de fazer”, 30 de junho de 1759, *ibidem*: 187). A uniformidade da doutrina deve, enfim, traduzir-se na criação poética, contemplando-se a hipótese de uma normatização dos pressupostos acerca da língua e do estilo. Como declara,

Sim, sapientíssimos Arcades, 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. Devemos empenhar-nos em que brilhe geralmente nas composições de nossos pastores a mesma pureza da língua e a mesma graça de estilo, a mesma magnificência de imagens, a mesma perfeição d’arte; numa palavra, o mesmo gosto, e até, se possível fosse, o mesmo génio (*ibidem*: 188).

Em que consiste, afinal, o referido “sistema da crítica”? Por outras palavras, em que se baseia o funcionamento das sessões da Arcádia de Lisboa? Como se faz saber no texto dos *Estatutos* (1820: 139), depois da submissão dos textos pelos sócios e da subsequente revisão pelos censores, o Secretário da instituição envia as obras revistas aos autores, para que as emendem ou emitam uma resposta. Nas conferências, os autores tornam a entregar os textos ao Secretário, que os enviará, desta vez, aos árbitros. As sessões da Arcádia compreendem, desta maneira, o exame das censuras e das respostas, sendo que, à medida que as lê, o árbitro vai dando o seu parecer acerca dos pontos em discussão (*ibidem*: 144).

Espera-se, portanto, que as emendas sejam bem-recebidas pelos autores e que estes as incorporem nos textos, como parte do caminho para atingir um grau mais elevado de perfeição.

Além da crítica metódica, outro aspeto importante no funcionamento da academia ulissiponense, representativo de um corte com as práticas estruturantes do funcionamento das academias literárias barrocas, é o facto de se facultar aos sócios a escolha do tema sobre o qual elaboram as suas composições. A concessão dessa “liberdade” envolve, necessariamente, uma rejeição da poesia de assunto académico, cuja codificação, marcada por um acentuado formalismo, fora determinante na difusão do concetismo. O exposto no cap. XIV dos *Estatutos*

torna evidente esse intento de rutura, que, não obstante a aparente simplicidade de que se reveste, colhe consequências decisivas no domínio da criação artística. Remove-se o assunto “forçado” e, com ele, desaparece todo um conjunto de rotinas e vícios da poesia:

Nenhum dos Arcades virá aos Congressos sem lhe-preceder a Carta do Secretario [...]. E attendendo-se a que de se-darem assumptos forçados se-segue, que por se-ligarem a elles muitos violentarão o seu genio, e por conseguinte se não poderá achar nas suas composições aquelle gôsto, facilidade, e delicadeza que caracterizão as da antiga Grecia, e as dos Romanos do Seculo de Augusto, e que entre todos os sabios as-fazem respeitadas, e considerando-se tambem, que se se-dessem semelhantes assumptos nos-apartariamos dos preceitos de Horacio, e dos melhores Criticos [...]; há por acertado, que os assumptos das obras poeticas sejam livres, e ao arbitrio do seu A. (*ibidem*: 140-141).

A reivindicação, por parte de Garção, de uma autonomia da Arcádia relativamente ao Poder compassa-se com uma afirmação do método de crítica moderno, assente na perspectiva axiológica. Subjazendo-lhe o intento, “inconformista”, de separar estruturas sociais e laços de Poder da prática de criação literária, o estabelecimento do “império da crítica” constitui uma parte essencial do projeto da modernidade veiculado pelas Luzes. Paralelamente a esse território de poetas (o parnaso), que se quer distanciar do Poder, vai-se afirmando o jugo do despotismo ilustrado, através de instituições estatais como a Real Mesa Censória, que atesta uma prática de censura perfeitamente identificada com o desígnio de converter o programa de restauração das belas-letras neoclássico em parte da agenda política¹²⁵.

¹²⁵ Uma conclusão que é possível retirar da leitura de *O censor iluminado* (2018), de Rui Tavares, acerca dos atores e práticas de censura no entorno da Real Mesa.

SÍNTESE REFLEXIVA: LEGADO, PURISMO E AUTORIDADE

Neste capítulo procurámos fazer um traçado da profusão de marcos institucionais, paradigmas culturais e estéticos que dão forma ao campo literário nas décadas correspondentes à atividade literária de Francisco de Pina e Melo. Como fica demonstrado, a produção do poeta, em vários níveis, cruza-se com esses marcos distintos em que se afirmam diferentes epistemes do saber. Nos contextos institucionais vigentes, preside à reflexão sobre os diferentes modos de eloquência uma preocupação com os modos de transmissão e pesquisa do conhecimento, que vem, por sua vez, a espelhar-se nos modos de fazer crítica e censura. Fica aqui, em síntese, descrita a posição do poeta num palco institucional em que se confrontam diferentes atores, pivôs da cultura literária, contra e a favor do novo gosto da “simplicidade”.

A época joanina destaca-se especialmente pelo apoio régio à pesquisa e compêndio de fontes históricas nacionais. O interesse por essa revisitação encontra um paralelo no plano da poesia. Constata-se, assim, a publicação de obras de poetas do séc. XVII, assim como a recolha de textos dispersos em diferentes antologias, sendo que a atividade de copiar e coligir irá permanecer ao longo de todo o séc. XVIII, e parece ressurgir especialmente nas décadas de 70 e 80, após o tempo de apogeu da produção da primeira Arcádia.

A cultura literária em torno de Pina e Melo corresponde a um tempo de confrontos. A desconstrução da autoridade, por parte dos *novatores*, coloca-nos diante da tensão entre autor e diferentes tipos de autoridade, não só a autoridade do crítico, mas, desde logo, a autoridade dos legados literário e filosófico na base das diferentes perspetivas da crítica. Em termos globais, esse legado corresponde ao manancial da herança humanista, com o peso da erudição que se lhe associa e as suas várias correntes de interpretação, entre outras, da teoria aristotélica aplicada à obra literária. Trata-se, no fundo, de um momento em que se opera um balanço entre o que é mais antigo nessa herança e o que são os seus desenvolvimentos mais recentes, somando-se um terceiro fator, o fator da novidade, que traz consigo o modelo epistemológico científico, em que assenta a modernidade europeia. Assim, nesta cultura literária setecentista, que ecoa o debate entre antigos e modernos que começa por ter lugar em França, é possível notar diferentes posições acerca da interpretação e do tratamento desse legado: por um lado, perante uma saturação da erudição e os excessos da retórica barroca, uns propõem uma depuração, da língua e dos modos de eloquência, preceituando uma renovação da expressão poética, apoiada na linha aticista da retórica antiga; por outro lado, permanecem as teorias da “continuidade”, se bem que orientando-se já segundo as emergentes noções de clareza e simplicidade. Nestas duas posições se diferenciam os revolucionários (neoclássicos) dos

conservadores (os barrocos). Julgamos que a posição do *novator* deve ser entendida como um dado à parte, evidenciando-se nela essencialmente uma atitude, que não se define nem por uma tácita aceitação do estabelecido nem por uma adesão imediata ao novo, mas antes pelo referido questionamento da autoridade, podendo ser, por isso, atribuída às duas fações. Na etapa inicial do movimento da Ilustração, traduz-se, com efeito, numa afirmação da liberdade de pensar e, como é notório em Melo (vê-lo-emos adiante com maior detalhe), no desenrolar de uma argumentação marcada pelos efeitos de sobreposição de diferentes modalidades do pensamento crítico e da criação literária.

Ideologicamente, Pina e Melo aproxima-se do ecletismo *novator*, propondo reformas nos campos da pedagogia e da teologia. No domínio estético, a sua defesa da eloquência barroca, ao contrário do que se poderia pensar de modo precipitado, não indica uma negação dos novos ventos que se impõem, de fora, sobre o parnaso português. A negação de uma ortodoxia classicista, tal como proposta pelos críticos da Arcádia, vem em certa medida reforçar a noção de que, também aqui, Melo se apresenta como um *novator*: alguém que se insurge contra o princípio de autoridade estabelecido e, segundo o princípio do eleccionismo, pretende fazer uso da liberdade de escolher o caminho que trilha, selecionando, do manancial de influências (literárias, culturais, filosóficas) que povoam o seu tempo, os aspetos que mais aprazem ao seu espírito para tornar visível uma *forma mentis* que, na sua base, é barroca. Procurando, ao tempo de publicação d’*As Rimas* (I, II e III, 1727), ser o espelho de uma obediência às instâncias política e eclesiástica do Poder – facto que se pode constatar da leitura do paratexto epilogal da obra (*Omnia, his opusculis meis, scripta, circumspectae correctioni sanctissimae Romanae Ecclesiae submito*, Melo, 1726: fl. 265) –, nos anos 50 do mesmo século, o pensamento eclético que vem a assimilar impede-o de manter o silêncio quanto a um conjunto de questões polémicas na sociedade coeva, manifestando conformidade com Verney em diferentes matérias. Por afinidade com o ecletismo *novator*, ou porque incapaz de se desfazer dos “vícios” da eloquência barroca, ou, por fim, graças a um orgulho indómito, o poeta não logra acomodar-se aos procedimentos do novo “sistema da crítica” implementados entre os sócios da Arcádia.

No capítulo seguinte daremos a ver como se relaciona, na prática, com a censura de que os seus textos são alvo por parte dos “nouveaux-entrants”, figuras da crítica axiológica destituídas de complacência para com a “autoridade” de um legado (humanista, erudito) que se tornou imagem de marca do casticismo ibérico. Não conseguindo integrar-se como membro nas instituições socialmente preponderantes no tempo da administração pombalina, Pina e Melo consegue, no entanto, celebrar-se, por via de um debate com instâncias de procedência diversa, o qual se prolongou por anos a fio. À margem de uma crítica institucionalizada,

prolifera uma crítica de teor polémico, anónima, com a qual o autor desenrola um intenso diálogo. Permanece, com efeito, solitário e distante do centro literário lisboeta, assim como de outras organizações periféricas, por vontade própria ou alheia, isto é, graças à sua resistência quanto a uma integração nas estruturas dominantes, ou, visto por outro lado, devido à rejeição dos seus textos no seio das novas elites; mesmo quando o seu discurso teórico dá mostras de uma atualização e os seus poemas transitam no sentido de uma identidade com o que entende como a estética do novo classicismo.

Sobretudo as querelas de meados do século em torno do “bom gosto” dão conta de um combate que anuncia o estilhaçar da autoridade do velho legado humanista, que permanecera como *status quo* durante cerca de dois séculos. Para a contrafação barroca, tal mutação não é fácil de aceitar, desde logo porque se configura uma nova plataforma de autoridade. Interessa, agora, aos novos críticos um regresso à pureza literária dos clássicos latinos, livres do arsenal de erudição que a crítica humanista e o primado da retórica impusera sobre estes, deturpando, inclusivamente, o conceito clássico de imitação, ao realizar, em muitos casos, uma mera transposição desse legado, na poesia e em outros géneros literários. O gesto criativo em poesia passa, então, a ser legislado num circuito de pares, mas reveste-se de intenções que têm como alvo, de modo frontal e singelo, o talento artístico. O purismo estético (assente numa crítica prescritiva, que dista da crítica descritiva/hermenêutica que antes preponderava) que se patenteia na conceção da Arcádia de Lisboa surge, assim, como precursor indiscutível (e necessário) de uma autonomização das belas-letras, resgatando o fazer poético das constricções concernentes aos vários domínios das *humaniores litterae*, que caminhavam de par com um conjunto de convenções que obstavam a uma expressão natural em poesia. Ao longo de mais de um século, a erudição, na base das operações de ressemantização da arte de agudeza, foi sufocando, lentamente, a raiz da planta do engenho, cuja *secura* se plasma num uso mecânico de tropos e outros procedimentos verbais e imagens lexicalizadas. As regras do bom gosto visam, doravante, um regresso ao chamado “verdadeiro” sublime, propondo a sua presença na *res* e, como tal, entendendo a palavra e o ato criativo que a modela na sua “natural” simplicidade/propriedade. O coletivo de críticos que forma o novo sistema não tem outra missão além da de aplicar regulações, ou princípios regulativos, por forma a libertar a criação em poesia de imposições consideradas espúrias ao “literário”.

Entre outros temas importantes no debate sobre a preceituação do poema épico, em seguida indagaremos acerca do modo como o princípio de “liberdade” interfere na conceção e prática estética de Francisco de Pina e Melo, bem como na sua “apreciação” dos diferentes legados e reportórios literários em causa, ora assimilando ora desafiando as “autoridades” da

Poética, antigas e modernas. Como veremos, o conceito iluminista de uma razão emancipadora vem, assim, a chocar com a ideia de abertura e relativismo inerente à *varietas* barroca, dominante nos procedimentos de organização e leitura do “arquivo” humanista na época barroca, e que se associa à formação de uma consciência ou sujeito autoral.

III – POLÊMICA ENTRE POÉTICAS
O AUTOR, A OBRA E OS PRECEITOS NAS QUERELAS DA ILUSTRAÇÃO
(1746-1766)

FRANCISCO DE PINA E MELO E A CRÍTICA NEOCLÁSSICA

1. Um mosaico de polémicas

No tocante a questões de poética e eloquência, em Portugal, a disputa entre partidários da “conservação” e partidários da “inovação” irá suceder de forma acesa, sobretudo, nos anos 40 e 50 do séc. XVIII. A publicação das cartas que compõem o *Verdadeiro Método de Estudar* constitui o ponto de ruptura a partir do qual se constrói um amplo mosaico de polémicas com repercussões assinaláveis no domínio editorial.

A participação de Pina e Melo na polémica do *VME* deu origem a um conjunto de textos a que se seguiram, por sua vez, outras querelas circunstanciadas. Uma delas baseia-se, como já tivemos em apreço, nos ataques contra a Companhia de Jesus (cf. *supra*, pp. 95-96). Soma-se-lhes um terceiro conjunto de disputas, de cariz puramente estético, em torno dos seus poemas, cujo conteúdo, isto é, críticas e respostas (e também defesas do poeta elaboradas por terceiros), é relevante no domínio da teorização literária no auge do confronto entre barroco e neoclassicismo.

Antes de mais, importa referir que, além do estilo lapidar e do método francês de pregar, centrais nas polémicas verneianas¹²⁶, destacam-se outras problemáticas no domínio ilustrado do debate da eloquência. Com efeito, é contemporânea da chegada do *VME* aos prelos a controvérsia que opõe teatro francês e teatro espanhol, cujos pivôs são D. Francisco Paulo de Portugal e Castro, 2.º Marquês de Valença (1679-1749), e um anónimo a quem Inocêncio faz corresponder Alexandre de Gusmão (1695-1753) (cf. Figueiredo, 1916: 54-55)¹²⁷.

A preceituação nos textos da tratadística/crítica neoclássica em Portugal assume dois veios. Um, de carácter geral, prende-se com a crítica do estilo declamatório, tomando como protótipo das considerações acerca da obscuridade na época barroca a historicização dos tempos e idades da eloquência da língua latina. Esta abordagem evidencia-se no discurso das artes

¹²⁶ Cf. “A Retórica na polémica do *Verdadeiro Método de Estudar*”, cap. VIII de *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, de Aníbal Pinto de Castro (2008).

¹²⁷ Para uma atenção mais detalhada sobre esta polémica, leia-se o texto da *Historia da Critica Litteraria em Portugal – Da Renascença à Actualidade*, de Fidelino de Figueiredo (1916: 50 e ss.). No seio desta controvérsia se veem publicados o *Discurso apologetico em defesa do theatro hespanhol*, do Marquês de Valença, em 1739, seguido, anos mais tarde, em 1747, de *Critica à famosa Tragedia do Cid, composta por Pedro Cornelli, e reparos feitos a ella pelo Marquez de Valença D. Francisco de Portugal, e Castro* (Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues), a que está apenso, em miscelânea da BNP, o manuscrito com a resposta do mencionado anónimo, *Notas à critica, que o Senhor Marquez de Valença fez a Tragedia do Cid. Compostas [sic] por Monsieur Corneille. Escritas por hũ anonymo*. Na mesma miscelânea encontra-se o impresso que o Marquês publicou em resposta às notas: *Resposta do Marquez de Valença D. Francisco de Portugal e Castro aos reparos de hum Anonymo á critica, que fez o mesmo Marquez à fomoza tragedia do Cid* (Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1748).

poéticas e, de modo enfático, nos vários papéis polémicos que sucedem a publicação do *VME*¹²⁸. O outro visa a recuperação e aplicação das regras da Poética, sendo que a sua sistematização tem um horizonte geral (a preceituação dos fundamentos da Poética: verosimilhança, unidade, decoro, suavidade, beleza e deleite, imagens da fantasia, etc.) e um horizonte particular (a preceituação relativa aos diferentes géneros literários). Esta sistematização encontra espaço apropriado nas artes poéticas dadas à estampa.

É certo que o debate em torno dos vícios da eloquência barroca se acendeu no decurso das invetivas de Verney a vários autores não só na esfera do “seiscentismo” mas também de outras épocas, como se patenteia no caso das críticas a Camões. O trabalho da crítica segundo o método de exame usado na França e na Itália antecede, contudo, o texto do *Barbadinho*. A prová-lo está o já mencionado texto de José Xavier de Valadares e Sousa, *Exame critico de hũa sylva poetica feita à morte da Serenissima Senhora Infanta de Portugal, a Senhora D. Francisca, Que offerece á expectação dos curiosos, e eruditos Diogo de Novais Pacheco* (1739), que visa uma composição contemporânea onde, contrariamente a uma dicção “suave”, requerida pelo género da elegia, em causa, são expressivas a pompa e a inflação próprias do código gongórico.

Quando falamos em método francês de análise, em cuja operatividade Valadares e Sousa insere, aliás, o seu comentário, como se pode verificar na “Advertencia” preliminar (cf. Sousa, 1739: 4), referimo-nos a uma ponderação minuciosa de aspetos do texto, passo a passo, socorrendo-se das considerações de um conjunto de autoridades, antigas e modernas (Quintiliano, Horácio, Rapin, Boileau, Rollin, Voltaire...). Os textos e lugares destes autores são trazidos à colação de forma criteriosa (com citações devidamente identificadas), para argumentar contra o uso de termos e expressões impróprias, erros no domínio da versificação e incoerências na conceção da fábula do poema, conforme a medida da preceituação do bom gosto, de que esse conjunto de autores constitui um cânone.

¹²⁸ É da discussão acerca das idades da corrupção da eloquência latina, a partir dos achaques da idade de prata (Marcial e os dois Sénecas como modelos), que sucede ao século áureo de Augusto (Cícero, Virgílio e Horácio como modelos), que parte, pois, a crítica à “afetação”, conceito definidor da estética barroca no domínio neoclássico português (cf. Verney, 1749: 9-10; Freire, 1751: 59). Cândido Lusitano, no tomo I da sua *Arte Poética*, funda a perversidade do estilo arguto numa verosimilhança que só tem fundamento do ponto de vista da “fantasia”, desprovida, como tal, de veracidade e legitimidade no plano intelectual (cf. Freire, 2019: 160). A génese da decadência do bom gosto faz-se, por conseguinte, remontar ao alastramento do estilo declamatório a áreas que não o foro. As declamações que serviam para exercitar advogados degeneram em argumentos ridículos e no estilo pueril, isto é, o excesso ornamental nas artes da poesia e da oratória (Freire, 1751: 40 e ss), mediante o qual fica demasiado explícito, visível, o trabalho ou artifício do autor. Inserem-se no âmbito da poesia engenhosa os géneros da chamada “poesia figurada” e “enigmática”, bem como o uso das cifras, ocultando significados. Considera-se que estes têm apenas cabimento no domínio pedagógico, pretendendo-se com o seu exercício ensinar aos “meninos” aspetos básicos da versificação, como o ritmo e a rima.

Paralelamente, as invetivas de Verney ao estilo arguto inauguram, em Portugal, um tipo de crítica que, embora baseada no conceito de bom gosto, configura, sobretudo, um intuito de polemização. O julgamento dos defeitos de um poema assume carácter de controvérsia, marcado por um tom de conversação, com laivos mais ou menos acentuados de mordacidade, em função das réplicas que as críticas vão obtendo na República Literária. Assim, a ponderação minuciosa que se verifica no *Exame Critico* dá lugar à consideração generalista, sendo que, em muitos casos, a argumentação em torno da aplicação dos preceitos resvala para o território da sátira e dos ataques pessoais. A chamada de autoridades para legitimar o discurso reduz-se, perdendo este o enfoque teórico. Deixando a especulação de se cingir à Poética, abre-se uma fissura na qual irrompe a problemática da consciência do autor. Sintomaticamente, delineia-se um jogo reflexivo entre *ethos* do autor e *ethos* do crítico. O jogo da consciência assume, com efeito, protagonismo no tribunal da polémica, refletida nos meandros do discurso da crítica.

Em suma, pode dizer-se que a vertente da polémica envereda muito facilmente pela nota do juízo de valor aplicada aos ataques pessoais, indo muito além das questões teórico-práticas da Poética e substituindo-se assim a um juízo rigoroso e imparcial fundado na razão.

Centrar-nos-emos, em seguida, no quadro das polémicas em torno das obras de Pina e Melo, em que é notável um extenso fio de papéis. A análise de alguns dos títulos enumerados propõe-se contribuir para a reconstituição da controvérsia em torno do bom gosto, nas décadas de 40-60, passando por vários tópicos importantes do debate que opõe claridade e obscuridade, modernos e antigos.

Em primeiro lugar, destacamos o facto de nos darem a ver a centralidade do poeta enquanto pivô em várias frentes desta controvérsia. A persistência de uma polémica como a que envolve o poema épico-polémico *Triumpho da Religião* (1756), o eco que obteve em vários círculos institucionais, denotando a aliança entre letras e política, muito para além do limiar da década de 50, permite constatar o relevo de Melo enquanto intermediário, *passer* da velha eloquência, e, por extensão, da velha ordem cultural barroca. Por outro lado, as tentativas de conciliação com a nova ordem afiguram-se surpreendentes, traduzindo-se por vezes em efeitos de camuflagem não imediatamente reconhecíveis.

Estas mesmas tentativas de conciliação, quando aparentemente “forçadas”, parecem estar na origem das reações a este e outros poemas. As diferentes controvérsias que passamos a enumerar, girando em torno de diferentes géneros poéticos dados à estampa por Melo, além de terem como intervenientes personalidades diversas (publicamente reconhecidas ou anónimas), são expressivas dos esforços do autor para se defender do que entende como ataques à sua obra.

Deixamos, pois, apontado o *corpus* dessas polémicas, que visam a obra, o homem e, sobretudo, o estilo barroco seguido ao tempo de afirmação da estética neoclássica:

a) **As Rimas e o barroquismo de Melo** sob o exame de Verney (VME, 1746), de Valadares e Sousa (*Exame critico*, 1739); e do denominado Teófilo Cardoso da Silveira, na *Segunda parte da Illuminação apologética do Retrato de Morte Côr* (1752), visando este igualmente as considerações teológicas em *Balança Intellectual* (1751).

Respostas de Pina e Melo: a Verney, em *Balança Intellectual*; a Teófilo Cardoso da Silveira, em *Conferencias Expurgatorias* (1759; licenças do ano de 1754);

b) **O Triumpho da Religião, poema épico-polémico**, a partir do exame de dois anónimos alentejanos¹²⁹.

Respostas de Pina e Melo:

- *Carta ao Sr. J. X. de V.*, 31 de agosto de 1756;
- *Segunda Reposta aos novos Reparos, que se fizeram ao Triumpho da Religião*, 25 de maio de 1757;

Apologia do *Triumpho*, contra os críticos alentejanos, pelo denominado Joaquim Velho do Canto:

- *Critica da critica e defesa da defesa: Distribuidas em dez cartas apologetico criticas, em que se qualifica a justiça da resposta ás duas cartas, que de Villa-viçosa, e Evora se escreverão contra o Poema intitulado Triunfo da Religião; e se notão algũs descuidos, em que miseravelmente cahirão os eruditos Authores das duas cartas, Escritas pelo Padre D. Joaquim Velho do Canto, Presbytero Lisbonense, Dedicadas ao Ilustrissimo e Excelentissimo Senhor Conde de Oeiras*, 1760.

¹²⁹ Cujos papéis não encontramos.

Contra a defesa de Joaquim Velho do Canto a favor do *Triumpho*, e a favor dos críticos alentejanos, pelo denominado José Jeune de la Rüe [lapso, “Ave” no original]:

– *Repulsa critica e Apologetica de um livro intitulado Critica da Critica, Defesa da Defesa; Que contra dois Trastaganos escreveo um anonimo com o nome de D. Joaquim Velho do Canto Presbitero Lisbonense a favor do Poema intitulado Triunfo da Religiam; que compoz Francisco de Pina e de Melo. Oferecida agora ao publico critico...*, 1764.

Resposta final de Pina e Melo:

– *Antipophoras da Repulsa que novamente escreverão, contra a critica da critica, e defesa da defesa, e contra o Triumpho da Religiaõ os criticos transtaganos, disfarçados com dezoito letras maiusculas, e com o nome de Joseph Jeune de la Rüe. Que ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Marques da Angeja offerece Francisco de Pina, de Sá e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Majestade, e Academico da Academia Real, s. d. [1766]¹³⁰.*

c) ***Parénesis ao Terremoto do Primeiro de Novembro de 1755*** (1756), sob escuta em papéis da autoria de Segismundo António Coutinho (*Carta crítica, em que se pesa o valor da chamada Parénesis de Francisco de Pina e Mello, s. d.*); obtém resposta/defesa de João Crisóstomo de Faria Cordeiro de Vasconcelos de Sá (*Defensam apologetica contra a crítica, que à Parénesis de Francisco de Pina e Mello escreveu o disfarçado Segismundo Antonio Coutinho, 1757*).

¹³⁰ Referências à publicação recente do *Theatro* (1766) e da *Arte Poética* (1765) (cf. Melo, 1766: fls. 110 e 148) permitem apontar a elaboração deste manuscrito para o ano de 1766, sendo que a *Repulsa* tem data de publicação de 1764.

d) *A Bucólica* sob o exame de António Dinis da Cruz e Silva, na *Dissertação sobre o estilo das Éclogas*, I e II (lida na Arcádia de Lisboa em setembro e outubro de 1757).

Resposta de Pina e Melo aos árcades, de um modo geral, na *Carta crítica ao Doutor João Gomes Ferreira* e no “Soneto aos Arcades de Lisboa odiados, odistas, e novísimos introductores do seu chamado verso branco, que o não póde haver mais escuro” (s. d.)¹³¹;

e) **O manuscrito de *A Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque***, submetido por Melo à censura do crítico José Xavier de Valadares e Sousa.

Resposta de Pina e Melo: as 11 cartas manuscritas que formam parte da correspondência de Melo com Valadares e Sousa (1757-1758), estando inseridas no maço da BNP duas respostas (incompletas) do árcade.

Como fica exposto, são cinco as obras de Melo que deram origem a polémica. A alínea *a* dá conta de uma apreciação genérica do legado gongórico d’*As Rimas*, bem como da imagem de poeta associada a esse influxo estético. As restantes alíneas dizem respeito a um conjunto de textos publicados depois de 1750, altura em que se afirma definitivamente o racionalismo iluminista em Portugal. Neste domínio, alcançam maior amplitude de reação as críticas aos dois poemas épicos, graças à intervenção de múltiplas figuras no debate. Às duas querelas que lhes correspondem daremos, pois, atenção, no presente capítulo.

Importa ainda registar que nos faltam alguns dos textos das polémicas em torno do *Triumpho* e da *Conquista de Goa*. Não dispomos dos textos fundacionais da primeira, os dois “reparos” escritos pelos dois supostos alentejanos, um de Évora, outro de Vila Viçosa, a que o interveniente na polémica em defesa de Melo, o denominado Joaquim Velho do Canto, atribui as identidades de Lousada e Valle, proprietário de terras e pároco, respetivamente. Falta-nos também a *Apologia* de Pina e Melo, em resposta a estes críticos, ao que parece, ligeiramente posterior aos dois papéis/cartas que fez imprimir. Com toda a certeza anterior a 1760, essa

¹³¹ Cf. o poema, na íntegra, *supra*, p. 115, nota 108.

Apologia surge referida quer no texto de Canto, *Critica da Critica*, quer em *Repulsa critica e apologetica*, de José Jeune de la Rüe, papel este que, no entender de Melo, em *Antipophoras*, se deveria igualmente à pena dos referidos alentejanos¹³². Por fim, encontramos a referência a um texto que terá sido publicado alguns anos depois desta que foi a última resposta de Melo às críticas ao *Triumpho*. Da autoria de José Xavier de Valadares e Sousa, o seu título indicia o intuito de colocar na balança da crítica os dois poemas épicos referidos, que já faziam correr tinta há mais de uma década em textos de natureza folhetinesca. Intitula-se *Reflexões criticas sobre o Triumpho da Religião, e da Conquista de Goa, Poemas Epicos de Francisco de Pina, e de Mello*, e a censura ao mesmo, do ano de 1772, foi anotada por Rui Tavares na obra *O censor iluminado* (cf. Tavares, 2018: 261). Encontra-se na caixa 8, doc. 31, da Real Mesa Censória (ANTT). De registar que não dispomos, igualmente, dos comentários originais que Valadares e Sousa fez à *Conquista*, que tudo indica constituírem apontamentos a uma cópia que lhe facultou o poeta.

Sublinhe-se que a presença direta do crítico da Arcádia de Lisboa nas polémicas em torno da poesia do montemorense – que já no *Exame critico* tivera a sua poesia sob escuta, como paralelo da influência gongórica em *Silva poética* – remonta ao contexto de submissão a julgamento do manuscrito da *Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque* por parte de Melo. Neste âmbito, desenvolve-se uma extensa correspondência por parte do poeta, na qual não é difícil deduzir as críticas de Valadares ao poema. As duas cartas que assina, de que dispomos (incompletas), não acrescentam dados significativos ao contexto geral da controvérsia. Já as referidas *Reflexões*, em falta, poderiam constituir um valioso contributo no âmbito do desfecho das polémicas em torno de ambas as epopeias, sendo de sublinhar a vertente de súmula que o título indicia. Não é a primeira vez que Valadares e Sousa tem em consideração o texto do *Triumpho*, mas será decerto a primeira vez que dá à luz pública o seu veredito acerca da obra. Em duas cartas na correspondência que Melo lhe dirige, agradece a opinião do crítico acerca dos reparos que haviam sido feitos à sua primeira epopeia, elogiando o fundamento com que este procedia nas suas observações¹³³. Estava-se ainda no início do debate acerca da epopeia da

¹³² Conjeturando acerca da identidade do mascarado “enxertado em francez”, refere o poeta que “em tudo o que Jeune pronuncia se está conhecendo o espirito, e a paixão destes terríveis Alentejanos” (Melo, 1766: fl. 7). Denomina o autor da *Repulsa*, por isso, de “Repulsistas”, em vez de “Repulsista”.

¹³³ Como escreve, “Com toda a sinceridade entendo que Vossa Mercê é a pessoa mais hábil para fazer um bom juízo do merecimento de uma epopeia; e neste conceito me confirmou o desvario de alguns reparos, que os críticos do nosso Reino fizeram ao *Triunfo da Religião*: Vossa Mercê ainda que se não acomodou a alguma das minhas opiniões, sempre procedeu nas suas com bastante razão e fundamento; o que os outros não fizeram, como Vossa Mercê verá brevemente em uma resposta minha, que se está imprimindo em Coimbra, e em outra que irá brevemente para as licenças (“Montemor-o-Velho ao 15 de agosto de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 1). Pouco tempo depois, numa outra carta, Melo aborda o assunto da remissão ao crítico de uma das respostas “que dei nos Reparos, que se fizeram ao *Triunfo da Religião*”, mencionando a existência de um texto mais extenso, possivelmente o

Conquista de Goa. O discurso de Pina e Melo para com o censor da obra não tardará a começar a destilar ironia e ressentimento.

Debrucemo-nos, pois, em profundidade sobre as circunstâncias das referidas polémicas – *Triumpho e Conquista* –, como aquelas que obtiveram maior extensão no plano editorial e, ao mesmo tempo, maiores repercussões na esfera pública.

2. “Contra um autor ha outro; e contra si mesmo nenhum quer ser”

2.1. O autor entre zoilos e aristarcos

Tal como demonstra Alexis Tadié, observando a agressividade que dá o tom ao discurso das querelas, o desenvolvimento, no modo escrito, de debates que podem ter lugar oralmente (em academias e outras assembleias) assenta no intuito de assegurar o desdobramento de uma discussão¹³⁴. Como refere o autor, “In the early modern Republic of Letters as in the contemporary period, there are many different ways of quarrelling, but they always involve the written word – pure violence is predominantly an aggression or a fight rather than a dispute or a quarrel” (Tadié, 2017: 83). O relevo dado à escrita relaciona-se, por um lado, com a possibilidade de se jogar com o potencial de ubiquidade do texto, alvo de dissolução no plano da interação oral. Por outro lado, Tadié aponta o requisito da publicidade como traço dominante das querelas entre intelectuais:

First, quarrels are sometimes a means of enhancing a profile or a reputation in order to construct a public persona. Such was the case perhaps for Alexander Pope, whose literary reputation was also based on his satirical attacks and on the resulting quarrels with a number of his contemporaries. The second reason for the importance of publicity, of the kind provided by the

da *Apologia*, que não pôde terminar a tempo, por lhe ter faltado a ajuda de um criado. Nesta mesma carta, em *post scriptum*, desengana Valadares e Sousa da eventualidade de presumir que “a Resposta aos Reparos foi dirigida a Vossa Mercê pelas letras iniciais de J. X. de V, porque foi dada a um Inquisidor de Coimbra meu amigo, que chamam José Xavier de Vasconcelos” (cf. “Montemor-o-Velho a 3 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 2).

¹³⁴ Tadié tem em atenção as várias designações que o termo “querela” pode assumir, dependendo do contexto e do tipo de discussão em causa. Note-se, pois, como pertinente o vocabulário reunido pelo autor (“controvérsia”, “disputa”, etc.), de que nos temos vindo a socorrer amiúde, somando-lhe o termo mais genérico, possível no português, “polémica”: “Although we have mainly used the word ‘quarrel’ in this issue, it is important to note that a number of categories seem to be relevant to describe polemical exchanges. Such words include *dispute*, which originates in the rhetorical category of *disputatio* and therefore suggests arguing on both sides of the issue without coming to a conclusion; *controversy*, sometimes used in religious contexts and which does not presuppose a procedure for the resolution of the conflict; *quarrel*, which involves an initial complaint and seems to imply a more circumscribed field of debate, although the *querelle des anciens et des modernes* was perhaps one of the longest and most widespread quarrels in intellectual history; *affair*, which generally involves a wider public than a well-defined quarrel and possibly a public prosecution (‘l’affaire Calas’, ‘the Rusdhe affair’)” (Tadié, 2017: 82-83).

written word, is that quarrels do need the approval – or the rebuttal – of an audience, perhaps even of a judge, in order to develop into fully-fledged arguments (*ibidem*: 83-84)¹³⁵.

Parece-nos relevante, assinalar, no âmbito do presente trabalho, a vertente de construção de uma “public persona”, especialmente operativa no que toca à afirmação da reputação de Pina e Melo num contexto literário em que se procede a uma vigorosa rejeição do estilo barroco. A necessidade de alcançar aprovação, da parte das instâncias críticas dotadas de poder para tal, constitui um aspeto relevante desse investimento na argumentação em diferentes textos. No seio de um discurso marcado em grande medida pela lógica judicativa da acusação, nuns casos dissimulada sob o decore da máscara moral da crítica severa, noutros casos propondo-se o confronto aberto entre intervenientes, é interessante notar a tentativa de Melo de granjear o apoio dos primeiros, os chamados “aristarcos”, necessariamente pertencentes ao contexto académico da Arcádia de Lisboa. Sublinha-se aqui, ademais, o facto de Melo não pertencer a um congresso surgido (ou remanescente) na sociedade pós-terremoto que vê nascer aquela instituição. Procurando, momentaneamente, estabelecer laços com alguns dos seus sócios, nomeadamente José Xavier de Valadares e Sousa, a quem dá o manuscrito da *Conquista de Goa* a ler e junto de quem procura obter proteção e desagravo para o *Triumpho*, é certo que, após o desfecho da discussão em torno daquela epopeia, se afigura como inviável, para Melo, não só uma conciliação das suas perspetivas acerca da Poética com a “epidemia” da “simplicidade francesa”, como também uma eventual adesão enquanto membro da Arcádia (cf. *supra*, pp. 114-115).

Constata-se, pois, que, no caso da poesia de Melo, como na generalidade das querelas da Ilustração portuguesa, dado o antagonismo entre adversários que se associam a ordens culturais e grupos institucionais distintos, dificilmente o debate desenrolado nestas contendas poderia ter lugar num âmbito oral. Na esteira da reflexão acerca do carácter publicitário que a argumentação escrita assume, cumpre, então, perguntar: até que ponto os vários ecos em que se repercutem as críticas aos seus poemas não constituíram uma espécie de “rastilho” para a fama que Melo alcançou numa etapa da vida que, para o homem como para o poeta, se afigura crepuscular? Note-se, a propósito, que, após a escrita da *Conquista*, dada à estampa em 1759,

¹³⁵ No desenvolvimento desta reflexão, o autor põe em foco a formação das querelas a partir de um contexto intelectual, que contribui para lhes dar forma, como parte delas: “Two further consequences may be noted: the public sphere in its different incarnations and interpretations can be seen to provide resonance for these quarrels; but quarrels are not usually *sui generis* and proceed from an intellectual context which contributes to shape them. Such context is therefore part of the quarrel itself, of the ways in which it unfolds. In turn, of course, the arguments developed during the quarrel contribute to the constitution of the context” (Tadié, 2017: 84).

não se lhe conhecem quaisquer obras de relevo no plano prático da poesia, sendo que publicará, nos anos 60, *Arte Poética* e *Theatro da Eloquencia*.

A expressão que dá o título a este ponto (“Contra um autor...”) foi proferida pelo autor de *Repulsa critica*, dirigindo-se a Melo e ao seu apologista no âmbito das considerações acerca da (falta de) unidade da ação do *Triumpho da Religião* (cf. Rüe, 1764: 146). O propósito de conciliação da unidade “alegóricá” com a unidade do enredo (mimética), denota o confronto de dois paradigmas distintos da épica: a epopeia “católica”, segundo o modelo tassiano, e a epopeia clássica, segundo os modelos de Homero e Virgílio. Como atentaremos adiante, a marca de Tasso no *Triumpho* é indiscutível, nomeadamente no modo de conceber a unidade tendo em atenção o fim a que se dirige a ação, ordenada segundo uma disposição apropriada à ilustração daquele, de acordo com um propósito com efeito no domínio da alegoria. Contudo, ao procurar defender os pressupostos que estão na base da conceção dos seus poemas, ou simplesmente ao procurar dar-lhes fundamento, Melo, embora mencione a influência da *Gerusalemme Liberata* (1581) e do seu autor, socorre-se mais facilmente dos argumentos de Luzán e Le Bossu, relevantes para a crítica neoclássica.

No *Prolegomeno para a boa intelligencia, e conhecimento do poema*, texto prefacial em que justifica as opções estéticas tomadas à luz da preceituação aristotélica para o poema épico, alegara que não se poderia formar uma epopeia dos trabalhos de Hércules, “porque cada hum delles pela sua desuniaõ póde fazer huma acção principal” (Melo, 1756a: XXXIII). Compõe-se aqui uma boa desculpa para o facto de a estrutura do *Triumpho* consistir em vários episódios, vários “triumfos”, distribuídos por oito dos nove livros, nos quais se desenham sucessivas conquistas de um herói católico, o Peregrino – através do combate apologético e ideológico –, sobre as várias “seitas” religiosas existentes no mundo: judeus, muçulmanos, confucionistas, deístas, ateístas, politeístas e libertinos religionários e cirenaicos. Melo funda a unidade da ação no fim ou intento da empresa narrada na epopeia:

a unidade da *Fabula* julga-se pelo intento, e pelo fim da empreza. O fim, e o intento da minha he triumphar a Religião das seitas, que estão distribuidas pelos oito Livros; e ainda que estas sejaõ muitas, como o intento, e o fim naõ he mais, do que hum, tambem por elle se consegue que seja unica a Fabula. Muito differentes foraõ as acçoens, que se obraraõ no cerco de Troia, porém como todas tendiaõ à sua expugnaçaõ, por isso se julga que tem huma só *Fabula* a Iliada de Homero (*ibidem*: XXXIII).

Assim, é ao objetivo global do triunfo religioso que subordina essa diversidade de episódios, que, segundo os críticos, formam em si mesmos várias unidades, sendo por isso alvo

de reprovação. Apercebendo-se da possível incoerência com a preceptiva, Melo defende-se de antemão¹³⁶, referindo que, embora os vários trabalhos de Hércules não possam constituir uma ação principal, se o roubo das maçãs das Hespérides fosse constituído, pela mitologia, como a finalidade desses trabalhos, então necessariamente que todos esses trabalhos, que se traduzem nas vitórias sobre monstros que teve de desempenhar, poderiam incluir-se naquela finalidade.

O argumento de Pina e Melo não convence o crítico, que, dispensando a sua menção, tem presente a lição dos comentadores modernos da *Poética*, mais conforme ao conceito aristotélico, fazendo por isso uma defesa de um encadeamento entre as partes orientadas para o desfecho. É, com efeito, o que prescreve Luzán, citado por Melo, aliás, como meio de justificar a doutrina dos épicos. Apesar da referência às partes e ao fim a que estas se dirigem, na seguinte referência (apresentada por Melo), a perspectiva de Luzán não vai ao encontro do patenteado na narrativa do *Triumpho*. Esta consiste, pois, num compêndio de contos, que incluem diferentes debates apologéticos, reunidos sob o mesmo tema, é certo, mas não constituindo as diferentes partes de um todo que se quer orgânico, isto é, dotado de um único argumento: “Lograse esta unidad en los Poemas Épicos, o dramáticos con la unidad de la acción en ellos representada, la qual unidad consiste en ser una la Fábula, o sea el argumento compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin, y a una misma Conclusión” (Luzán, *apud* Melo, *ibidem*: XXXIV). Melo, com efeito, coloca a tónica sobre o que lhe interessa, a questão do fim, secundarizando a noção de “argumento composto”, segundo a qual se propõe uma congruência e necessidade entre princípio, meio e fim, lograda numa ação completa¹³⁷.

O recurso às autoridades assume, assim, por parte de Melo, um efeito contrastivo, sendo que, consoante o interesse ou exigência do argumento que procura defender, ilumina ou obscurece determinados aspetos de citações colhidas em diferentes textos.

Rebatendo a justificação do poeta, o crítico, o chamado “Repulsista(s)”, alega que se “uma das victorias, que conseguiu o Peregrino, podia fazer uma açám principal [como cada uma das ações de Hércules, cuja desunião Melo notara]: *ergo* nam se devia formar a Epopeia, que compoz o senhor Pina” (Rüe, 1764: 145). Acrescentando, ademais, o exemplo da obra de

¹³⁶ Mais tarde, em *Antipophoras*, reagindo ao autor de *Repulsa critica e apologetica*, vem assim a justificar a referência aos trabalhos de Hércules no *Prolegomeno*: “Eu assim o disse, e ainda digo o mesmo, não por desconfiar da unidade da Fabula, mas por ter conhecido a geração dos zoilos; e assim logo antevi que não deixaria de haver alguns, que quisessem exercitar a sua sanguinolenta mordacidade. Na composição do *Triumpho*; e não sahio temerario o vaticinio (Melo, 1766: fl. 173).

¹³⁷ Recorde-se, a propósito, a chamada “lei das três unidades” (tempo, lugar e ação), central no neoclassicismo. A sua postulação pode deduzir-se da leitura dos versos 1449b-1450b da *Poética* de Aristóteles. Sendo que, como indica o Estagirita, “Os elementos que a epopeia contém encontram-se todos na tragédia” – cujos elementos excedem, por sua vez, os que se encontram na epopeia –, é significativa, no contexto em análise, a definição de tragédia como “imitação de uma ação completa que forma um todo e tem uma certa extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim” (Aristóteles, 2015: 47 e 51).

Mr. Nollin, *Triunfo da Igreja Católica*, igualmente mencionado por Melo no prefácio, o autor da *Repulsa* vem a concluir, “com as palavras do senhor Pina”, que “asim como se nam pode formar Epopéia dos trabalhos de Hercules, por serem açoens separadas, tambem se nam podia formar do combate das seitas eterodoxas, sendo açoens realmente distintas”. E termina com a expressão que colocámos no título deste ponto: “Nam dirá que alego com mortos: brigo com as suas mesmas armas, que sam nestes cazos as mais fortes; porque contra um Autor ha outro; e contra si mesmo nenhum quer ser” (*ibidem*: 146).

O autor da *Repulsa* não recorre, com a mesma frequência de Pina e Melo, no referido texto prefacial, a citações dos textos de preceituação sobre a Poética. A afirmação de que não alega “com mortos” alude a isso mesmo: é a própria argumentação do poeta (as “mesmas armas”) que é alvo de escrutínio, e daí retira a força do contra-ataque que leva a cabo. O debate que se desenha neste papel polémico (como em outros desta controvérsia, aliás), inserido pelo seu autor no quadro do estilo jocossério, atende diretamente às incoerências na argumentação quer de Melo quer do seu defensor, Joaquim Velho do Canto¹³⁸. Por outro lado, o dispensar da erudição é simultâneo da demonstração de um conhecimento adquirido, e intuitivamente assimilado, acerca da preceituação no quadro do classicismo, imbuído do pensamento lógico racionalista. Este vinha, com efeito, sendo transmitido nas escolas, sobretudo nas aulas de gramática e de retórica, estabelecidas pelas sucessivas reformas dos estudos. É significativa, por isso, no contexto do apontamento da sintaxe mal unida e deselegante, na composição de um lugar da *Arte Poética* de Horácio por Pina e Melo, a menção às gramáticas latinas modernas que o polemista segue, a saber, a de António Félix Mendes e a dos padres da Congregação [do Oratório]. O “Repulsista” sublinha, ademais, que foram “escolhidas entre todas por decreto de sua Magestade para educasam dos estudantes Portuguezes” (*ibidem*: 88).

A vertente da crítica jocosséria ou satírica muito dista daquela que tem como base uma atenção séria e criteriosa sobre os elementos do texto, notando erros e virtudes, e não dispensando a referência às autoridades da Poética. Melo pretende aparentar-se com esta última, como é notório nas respostas a José Xavier de Valadares e Sousa, no contexto da apreciação de

¹³⁸ No Discurso I, o “Repulsista” expressara o intuito de responder, na mesma moeda, ao autor de *Crítica da Crítica*, a quem chama ironicamente “crítico mór”, “por ser crítico dos criticos” (Rüe, 1764: 4), por ter zombado dos críticos alentejanos iniciadores da querela: “Neste livro deu o seu Autor [o Padre Joaquim Velho do Canto] toda a liberdade á pena, zombando dos dous criticos do Alemtejo, que em nada o tinham dezafiado: e nam querendo estes responder, tomei eu ese trabalho por evitar a ociozidade. E principiando a ler o tal livro, lhe achei desde o principio continuados descuidos, que me deram fundamento a muitos reparos; e sucesivas chufas, que me facultáram a liberdade do estilo jocoserio, de que tambem uzou o dito Autor” (*ibidem*: 2). Tratando-se o disfarçado de francês de um dos anónimos alentejanos, como queria Pina e Melo, assumir uma segunda identidade acabaria por dar certa validade crítica aos referidos papéis, uma vez escrutinada a questão por um terceiro – neste caso, já quarto – juízo.

Conquista de Goa. No domínio da sátira, em que assume protagonismo a figura do crítico “zoilo”, associado à maledicência e à detração da obra¹³⁹, as invetivas têm como alvo o texto literário, sem dúvida. Porém, tendem a secundarizá-lo. Assume assim protagonismo uma crítica que visa a crítica, atendendo essencialmente aos comentários ao texto: é sobre o espelho refrator de sucessivas abordagens, que redundam no ataque à pessoa que assina o comentário, que novos comentários se vão acrescentando na fileira de papéis publicados em torno de uma controvérsia, projetando-se sobre um mesmo registo estrutural. No caso da polémica do *Triumpho*, as dez cartas que dão corpo ao texto de Joaquim Velho do Canto dão origem aos dez discursos da *Repulsa critica e apologetica*, a que por sua vez Melo reage nos dez discursos de *Antipophoras*. Ora, em 1766, ao ver-se forçado a responder ao ataque do(s) “Repulsista(s)”¹⁴⁰, Melo incorre também com frequência numa linguagem acrimoniosa, deformando, inclusivamente, certos lugares da Poética como forma de lograr o intento de atacar o seu opositor¹⁴¹.

De modo diferente da crítica severa, a crítica mordaz – para cujo registo vemos deslizar ocasionalmente o discurso de Pina e Melo, em reação às censuras inaceitáveis do aristarco Valadares e Sousa –, inclui-se, no contexto global da Ilustração, no domínio do género do

¹³⁹ Como está expresso no *Vocabulario Portuguez*, “zoilo” é o nome de um antigo retórico e crítico de profissão atribuído aos que “com injurioso, & maligno zelo censuraõ obras alheyas. [...] Para fazer seu nome celebre no mundo, criticou os versos de Homero, & escreveu contra Platão, & Isocrates”. O nome “aristarco”, por sua vez, diz respeito ao nome de um célebre e douto crítico da Antiguidade. Em sua memória, são assim chamados os “que hoje se occupaõ em censurar escritos alheyos”, notando-se que é prática comum já no tempo de Horácio, pela sua menção em fragmento da *Arte Poética* (Bluteau, 1727, VIII: 644; 1727, Suplemento 1: 69).

¹⁴⁰ Decide romper o silêncio, dois anos após a publicação da *Repulsa*, porque, como afirma, sentira-se injustiçado, pelo facto de um certo desembargador não ter aceite fazer-lhe um elogio, que um grupo de pretendentes no gabinete de um ministro, em Lisboa, “cahindo a conversação sobre Poetas”, concordara fazer. Tendo tomado conhecimento de que o desembargador não o considerava merecedor do elogio pelo facto de não ter respondido aos últimos reparos ao *Triumpho*, decide então elaborar uma resposta (Melo, 1766: fl. 3). Daqui se pode depreender o alcance que a publicação e subsequente polémica em torno dos seus textos alcançou no meio literário e político português, obtendo, além disso, ecos em vários pontos do país. Prova-se aqui, igualmente, a proximidade entre produção poética e contexto político no seio das elites letradas na 2.ª metade de Setecentos.

¹⁴¹ Referindo-se ao “parto de dois mezes” que levou a elaboração do *Triumpho*, Melo teria pronunciado no texto da *Apologia* as seguintes palavras, reproduzidas pelo Repulsista: “Gaba a galantaria da comparasam; mas que pudera lembrarse o Critico que a diuturnidade da concepsam nam prova a vida do feto, nem a grandeza do seu espirito. Bem de vagar empenham os montes, e saem quazi sempre com um rato”. O crítico revela aqui a fonte da expressão em que se significa que os montes empenham devagar: “pois Horacio, que é quem fala neste parto dos montes, só diz: *Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*” (Rue, 1764: 157-158). No fundo, trata-se de um dos lugares-comuns da *Epístola aos Pisões* (v. 139), que constitui por si uma tradução de um provérbio grego (cf. Horácio, 1984: 76), utilizado pelo poeta latino ao censurar o exórdio excessivamente promissor, pelo modo como engrandece o assunto a tratar, do texto de certo “escritor cíclico”, grandiosidade que na prática não condiz com a importância que aquele vem a assumir no desenvolvimento da narrativa. Em *Antipophoras*, como não podia deixar de ser, Melo retorna à referência, e apela com ironia para o fator experiência, recordando, além de Horácio, uma segunda glosa do provérbio, por parte de Esopo, na fábula “O parto dos montes”: “A isto retrucão os *Repulsistas* perguntandome, ‘Aonde adquiri a noticia, de que os montes empenhão de vagar?’ Respondo, que adquiri esta noticia da melhor parte, que ella podia vir, que he a da experiencia. Estão os montes a empenhar, desde o principio do Mundo; e depois de tantos seculos vierão a parir hum rato no tempo de Esopo: Tornarão a querer empenhar, e parirão outro Rato no tempo de Horacio. Veirão os *Repulsistas*, se os montes empenhão de vagar, ou depressa?” (Melo, 1766: fls. 208-208v).

discurso apologético em que se exercita o louvor e o vitupério. Este é dotado de uma forte componente de argumentação e discussão em torno de assuntos controversos¹⁴², assumindo um estilo familiar, por vezes, a tocar o rebaixamento prosaico e o anedótico. Apesar de ter como base o conhecimento de lugares célebres da Poética e de noções acerca da eloquência e da gramática, entre outras vertentes da erudição humanista (teologia, física, etc.), a citação circunstanciada desses lugares não assume posição crucial na argumentação, dando lugar a sucessivas digressões para zombarias e historietas, casos pessoais e proverbiais, em torno dos temas e autores visados.

Em meados da década de 60, é possível discriminar a crítica, em sentido moderno, da prática da censura, entendida pelo autor de *Repulsa crítica e apologetica* como mero exame de erros¹⁴³. Recordemos que a censura, assim chamada, enquanto trabalho que legisla sobre a aprovação de obras, vê reforçada, na 2.ª metade do séc. XVIII, a sua tutela sob o domínio estatal. À margem deste contexto, podemos concluir que se afirmam dois novos âmbitos da crítica, aqueles em que se inserem as figuras e os tipos de discurso próprios do crítico severo e do zoilo. Estes dois âmbitos interligam-se, com efeito, espelhando o espaço de autonomia que a instituição literária, no seu poder de legislar o gosto, vem a assumir no campo da imprensa.

Por sua vez, no quadro das diferentes fações que empunham a vara censória numa mesma querela, é possível destringir a existência de três tipos de público leitor.

No papel da *Repulsa*, o afastamento relativamente à crítica séria associa-se a uma projeção da mensagem para o contexto externo ao das relações clientelares e de mecenato, por que se pautam os literatos associados a grupos e elites ligados ao Poder. Sublinhe-se que, mediante o oferecimento do seu texto ao Marquês de Pombal, o Padre Velho do Canto, defensor de Melo, pretendia dotar a *Crítica da Crítica* da autoridade consagrada na figura do dedicatário.

¹⁴² Em *Conferencias expurgatorias*, para defrontar o autor de *Iluminação apologetica do Retrato de Morte Cômica*, Pina e Melo escolhe como forma adaptada ao desenrolar do debate o género do diálogo; mas, em muitos dos seus textos polémicos, verifica-se uma estruturação segundo os pontos da argumentação, a qual se concilia bem com a estrutura da carta, segundo o modelo do *VME*.

¹⁴³ Num dos passos da polémica do *Triunfo da Religião* contendem duas noções acerca do ofício de crítico. Desafiando a conceção do defensor de Melo, o autor da *Repulsa* afirma que a crítica envolve a vertente de análise criteriosa através da qual é possível distinguir o bem do mal, e não apenas notar erros, tarefa de mero censor. Na fusão entre exame e critério funda a relação reflexiva entre crítica e filosofia, ilustrando assim uma visão moderna relativa à interpenetração das duas disciplinas, unidas pela procura da “verdade”: “Continúa as provas, querendo que filozofa, e critico sejam especies heterogeneas; sendo tam certo que o filozofa só é filozofa quando é critico, e o critico só é critico quando é filozofa; pois o fim de ambos é conseguir o criterio da verdade. Para provar esta heterogeneidade diz que *critico, do seu conceito formal, é um homem, que nota erros*. Donde lhe viria esta notisia tam estranha? [...] pois é coiza sabida que *critico* é aquele que distingue o bem do mal: e o que nota erros nam é absolutamente critico, com tudo a açam de notar o erro é censura, e nam criterio; porque criterio em tal cazo é cauza; e a censura, ou correçam, efeito” (Rüe, 1764: 75-76).

Pelo contrário, a *Repulsa* é oferecida ao “público crítico”. Este público dista, por sua vez, do público da crítica, terceira instância nesta ordem.

Ao contexto aristocrático (em meados de Setecentos, cada vez mais burguês) em que se inscrevem as relações entre intelectuais, no Antigo Regime, soma-se, portanto, a instância do “público” generalista, que é alvo do mercado. A atribuição do adjetivo “crítico” pelo autodenominado La Rüe sugere aqui a noção da capacidade crítica da leitura e da inquirição, da formação de uma opinião pessoal sobre os assuntos de cariz público, um dos objetivos compreendidos na máxima do *sapere aude!* kantiano¹⁴⁴. Por fim, reiteramos, afirma-se a instituição da crítica, reconhecida não só pelas publicações individuais, mas também pela participação em círculos especializados de letrados, com poder para determinar as tendências correntes entre o chamado “público crítico” e/ou “público leitor”.

Desenha-se, em suma, uma interação entre estes tipos de público e três diferentes *habitus* da crítica, nas querelas entre barroco e neoclassicismo: o conservador apologista do velho gosto, o crítico severo – o árcade –, crítico judicioso, apologista do moderno “bom gosto”, e o (também) apologista desse novo gosto, mas em contexto panfletário, não erudito, confrontando-se, assim, com o primeiro, no âmbito da polémica.

Enquanto defensor do gosto barroco, socorrendo-se de diferentes autoridades da Poética (antigas e modernas), Pina e Melo situa-se entre ambos os mundos, panfletário e erudito. Tendo participado em sucessivos *tête-à-tête* com zoilos e aristarcos, não é despicienda a sua inclinação para o aguilhão da crítica satírica, indício de uma consciência autoral também aguçada. Preocupa-o, especialmente, a preservação da boa imagem que formara no meio literário português, à sombra do gongorismo e da instituição censória pré-ilustrada.

2.2. No espelho do autor: imagens do crítico e receios do poeta

No âmbito global das polémicas do neoclassicismo, alude-se com frequência ao carácter da crítica e dos críticos. Francisco José Freire revela-se cuidadoso quanto a uma distinção entre crítica e sátira, preocupando-se com a equivocação frequente entre uma e outra. Se a segunda se baseia, em grande medida, em formas de calúnia e de ataque pessoal, oscilando entre jocosidade/ironia e vitupério ofensivo, por outro lado, quando a sua matéria não é de louvor, acontece ser a crítica ilegitimamente apodada de sátira (Freire, 1750: 13). Segundo Lusitano,

¹⁴⁴ Formulada na abertura do ensaio *Was ist Aufklärung* (1784), como é sabido, esta máxima reflete a noção de uma libertação do sujeito relativamente a toda a tutela social como expressão da sua maioridade individual: “Have courage to use your own understanding!” (cf. Kant, 1992: 1).

como refere no prólogo à *Arte Poética*, uma prática crítica fundada na demonstração da doutrina, que passe ora pela censura ora pelo louvor, não merece ser designada de sátira (Freire, 2019: 53). Para o árcade é, por isso, mais recomendável a crítica que se emprega em defender. O autor socorre-se da alegoria para explicar o processo pelo qual se retira a acrimónia à crítica, de modo a dar-lhe sabor, em vez de fazer ardor na boca e transformar-se em ato petulante: “pulverizar a iguaria em ordem a darlhe melhor sabor, e pico, e não para fazer arder a boca, usando-se della sem economia. Permito, que se morda, como faz a ovelha, e não como o cão; porque mordendose como este faz, já o chiste perde a sua graça, e passa a ser petulancia, e villania, como lemos em alguns Autores” (Freire, 1750: 37).

Metáforas como esta, de teor “alimentar”, são também correntes na correspondência de Melo, tendo como finalidade representar os traços psicológicos de diferentes tipos de críticos. Como declara a Valadares e Sousa, com quem se esforça por manter relações cordiais, apesar do desagrado crescente para com a sua análise da *Conquista de Goa*,

Chegam os últimos reparos, que Vossa Mercê tem feito à *Conquista de Goa*, e com eles acabo de conhecer o génio de Vossa Mercê, por mais que me ateste que não teve outro intento, do que sair o Poema purificado, ao mesmo tempo que tanto se manifesta que Vossa Mercê o deseja suprimido. Parecia-me que um bom crítico quando entrava a analisar uma obra havia de mostrar que tinha comido mel e manteiga *ut sciat reprobare malum, et eligere bonum*; porém como Vossa Mercê em todos estes reparos não tem feito mais que reprovar o mau sem nunca distinguir, e separar o bom, devo entender com bastante fundamento que Vossa Mercê, em lugar da manteiga, e do mel, não tem comido até’gora mais que fel, e vinagre. Tristíssima obra deve ser esta, em que se não descobre nem uma coisinha, que possa ser boa, quando não há obra, por pior que seja, em que os críticos mais severos não tenham achado algum lugar, que não mereça desprezo (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl.12).

O “fel” e o “vinagre” por oposição ao “mel” e à “manteiga”. Os últimos conferem ao crítico a capacidade de separar o bom do mau e, sobretudo, para Melo, eleger o bom, posto de lado o mau. Nessa expectativa traduz-se o desejo de ver o poema louvado, isto é, de ver as suas qualidades valorizadas. Apontados aspetos fundamentais da conceção e do estilo do poema, parece contudo difícil “salvar” algo de bom. Um mês antes de manifestar o seu desagrado para com Valadares e Sousa, Melo dava mostras de inteira disponibilidade para abraçar os seus comentários, fazendo inclusivamente profissão de paciência, ao aguardar por uma resposta consentânea com as suas expectativas (cf. “Montemor-o-Velho, 2 de outubro de 1757”, *ibidem*: fl. 3v).

Desagrado de uma primeira avaliação, de carácter geral, diante da sugestão de revisão (e emenda com “madura consideração”) que lhe faz Valadares e Sousa, Melo considera que,

dada a autoridade daquele (“esta tenção estendida por um homem como Vossa Mercê”)¹⁴⁵, “a obra claudica no mais essencial”. Partindo desta assunção, a argumentação do poeta pretende acautelar o que mais pode vir de Valadares e Sousa no que respeita à análise da obra. Teme assim que “a sua crítica vá tropeçar em coisas de pouca consideração”, aludindo à pintura disforme representada por Horácio no início da *Arte Poética*, um *topos* frequente nas polémicas em torno da épica, em alusão aos princípios de verosimilhança e de unidade da representação: “e não será digno do juízo de Vossa Mercê, e do alento destas magníficas palavras, que a sua crítica vá tropeçar em coisas de pouca consideração; porque isto ainda será pior que sair com aquela disforme pintura, que Horácio nos representa no princípio da *Arte*” (*ibidem*)¹⁴⁶. Por fim, adverte o crítico da necessidade de moderar as repreensões, que a partir dessa primeira impressão começa a prefigurar. Assinala, neste sentido, que “ainda que o Poema se fez com tanta precipitação, não deixei de atender com bastante cuidado a todas as regras da Epopeia; que me parece que tinha diante dos olhos; porém não será muito que eu seja cego, e Vossa Mercê Lince” (*ibidem*). A oposição entre a cegueira da toupeira e a acuidade visual do lince é, também, comum nas controvérsias em apreço. O Padre Joaquim Velho do Canto, indignado com as acusações feitas ao *Triumpho*, profere discurso semelhante: “Que delictos taõ graves contra os preceitos da Epopeia cõmetteriam este Author, de que os seus criticos foraõ lince, ficando eu no estado de huma cega toupeira?” (Canto, 1760: 3).

¹⁴⁵ Surge, nesta correspondência, igualmente em confronto a perspectiva do crítico com a do leitor comum, ou o leitor afetivamente próximo do poeta, cujo parecer sobre o poema se inclina no sentido do louvor, de forma pouco criteriosa e entendida. Melo afirma pois preferir a análise judiciosa, capaz de avaliar o verdadeiro valor de um escrito: “Enfim eu fiquei sumamente desafojado com esta carta de Vossa Mercê daquela opressão, que me tinha metido em casa uma grande quantidade de Leitores, que viram esta Poesia; porque lhe deram mais elogios do que ela tem de versos; e como eu a reputava indigna destes louvores não sabia como havia de acomodar a minha vaidade ao conhecimento próprio, que tinha do Poema: chegou o parecer de Vossa Mercê no meio desta inquietação para sossegar este trabalhoso movimento do discurso, de que devo ficar a Vossa Mercê muito agradecido; e também muito alegre de achar quem soubesse avaliar a dignidade de um escrito, o que desconhece a maior parte dos Leitores” (“Montemor-o-Velho 2 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 3).

¹⁴⁶ Quando Horácio se dirige inicialmente aos pisões, profere as célebres palavras: “Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem?” (Horácio, 1984: 51). Refere-se aqui às “falsas aparências de verdade” (*ibidem*: 55) que põem em risco a simplicidade e unidade da poesia. O poeta latino enumera, assim, vários exemplos de incongruências no plano da *inventio*, vistas como “sonhos de doente” (*aegri somnia*), tal como a da mulher com pescoço de cavalo e rabo de sereia. Fá-lo para ilustrar o ridículo em poesia e afirmar a necessidade de observar regras capazes de cercear as exuberâncias da fantasia, sendo conhecida a poesia como uma arte em que a liberdade e a ousadia são amplamente concedidas. Funda-se aqui o princípio da verosimilhança, pelo paralelo efetuado entre a natureza (e as suas leis) e o que é permitido aos poetas. Pela convocação do riso dos pisões, nota-se o papel da faculdade do juízo, ou senso-comum, no julgamento dos exageros que põem em causa esse princípio da coerência do real. Por outro lado, Horácio entrevê no estilo solene – “princípios solenes” (*Inceptis grauibus*) – um maior risco de degeneração, pela adesão frequente ao empolado dos efeitos, que levam a digressões e, logo, à perda da unidade: “Geralmente a princípios solenes e onde se prometem grandes coisas, para obter mais efeito, qualquer remendo purpúreo se lhes cose, ao descrever o bosque e o altar de Diana, as curvas de rápidos ribeiros por amenos campos, ou o Reno ou o chuvoso arco-íris; ali, porém, não cabiam tais descrições” (*ibidem*: 10).

A *Conquista* foi elaborada pouco tempo depois do *Triumpho*. Distanto a sua publicação de três anos (1756-1759), a correspondência com Valadares e Sousa prova a sua conclusão já no ano de 1757. Como refere no prefácio “Da epopeia”, tivera o cuidado de procurar corresponder a alguns aspetos da preceituação em torno da fábula cuja falta havia sido apontada pelos críticos do *Triumpho*¹⁴⁷. Melo pede a Valadares e Sousa que tenha em atenção as partes principais e “substanciais” do poema, assim definidas por Aristóteles¹⁴⁸; no fundo, as mesmas que haviam orientado a redação do *Prolegomeno* ao *Triumpho* (cf. *infra*, p. 167, nota 161):

Vossa Mercê me há de permitir que aqui lhe diga que a pobre da *Conquista de Goa* está metida entre as mãos do crítico mais severo [...]; porém ao mesmo tempo quisera que Vossa Mercê empregasse com mais empenho a sua grande penetração nas **partes principais e substanciais do Poema, como ação, unidade, episódios, costumes** etc., porque os outros objetos são de muito menos importância” (“Montemor-o-Velho a 24 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 6v.). [sublinhados nossos]

Como veremos adiante, os aspetos ditos “substanciais” da epopeia são tidos em consideração pelos críticos do *Triumpho*, pegando nas reflexões de Melo no prefácio à obra. Olhando ao debate de Melo com Valadares, de que possuímos essencialmente o ponto de vista do poeta, podemos depreender que serão aspetos de menor substância, para Melo, o que Luzán (2008: 252-253) designa como qualidades gerais da beleza da poesia (verdade, unidade, regularidade, ordem e proporção). O poeta dá assim atenção a aspetos particulares como a unidade de ação, de tempo e de lugar nas tragédias e comédias, unidade de ação e de herói no poema épico; verosimilhança da fábula, variedade e conexão dos episódios, igualdade ou diversidade uniforme dos costumes, proporção das imagens e das metáforas, a congruência da locução com as circunstâncias e com o fim (*ibidem*: 254-255)¹⁴⁹.

¹⁴⁷ A rapidez com que Melo escreve os poemas épicos é também um assunto controverso. A *Conquista* leva-lhe três meses e o *Triumpho* apenas dois, sendo alvo de ataques por isso (cf. Rüe, 1764: 157-158). Comparando a brevidade da criação do último com o tempo que terão demorado a elaborar as epopeias de Virgílio, Camões e Tasso, Melo assinala a eventual inverosimilhança deste facto, no parágrafo final do *Prolegomeno*. Menciona, ainda assim, essa brevidade como forma de desculpa para os possíveis erros encontrados pelos críticos (“Para merecer alguma desculpa nos meus erros”, Melo, 1756a: LV). A resposta mais eloquente às críticas ao *Triumpho* parece ser, com efeito, a imediata elaboração do poema sobre a empresa de Afonso de Albuquerque no Oriente, mal aquelas surgem. A submissão deste poema ao apreço do aristarco José Xavier de Valadares e Sousa deixa transparecer a preocupação do poeta em dotar o novo poema de um parecer reconhecido e devidamente autorizado pela crítica emergente, antes de o submeter à imprensa. Sublinhe-se que a publicação de ambos os poemas acontece algum tempo depois da sua finalização. O *Triumpho* tem, assim, licenças datadas de 1754, dois anos antes de ser dado à estampa. Já a *Conquista*, como se pode perceber da correspondência com Valadares e Sousa, está pronta em meados de 1757, apenas um ano depois da publicação daquele outro poema.

¹⁴⁸ Estas são referidas na *Poética*, ao descrever as seis partes da tragédia. As duas últimas, naturalmente, não têm lugar na preceituação da epopeia. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música (cf. Aristóteles, 2015: 48, 1450a, vv- 9-11).

¹⁴⁹ Baseada na verdade, a beleza constitui, juntamente com a doçura, qualidade que faz mover os afetos, uma das condições em que se funda o deleite poético, segundo a teorização neoclássica (Luzán, 2008: 236-237). O princípio

O facto de os seus textos não refletirem uma compreensão profunda do conceito de *suavitas* (assim como das qualidades gerais da “beleza”, ou “belle-nature”) poderá explicar a sua quase-imediata reprovação pela crítica neoclássica, à primeira impressão. Apesar disso, é significativa a reivindicação quanto a uma conformidade com a preceituação da épica. Melo prepara, desta maneira, o terreno para as futuras respostas de Valadares e Sousa, em quem figura, apesar da sua maior juventude, a mais alta instância da crítica, pela capacidade de fazer um bom juízo, ou seja, um juízo fundamentado, recorrendo à razão e às autoridades adequadas (cf. “Montemor-o-Velho, 15 de agosto de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 1).

Não deixa, neste sentido, de estabelecer os termos em que se deve basear uma “honesta repreensão”, firmando uma espécie de cláusula contratual com o censor. Promete, pois, fazer o possível para que “o amor-próprio me não perturbe o deus do conhecimento” e espera que o crítico “também vença quanto puder a ingénita tentação que desconcerta quási sempre o critério dos Aristarcos, desconhecendo a grande diferença, que vai do dizer ao obrar” (“Montemor-o-Velho a 24 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 3)¹⁵⁰.

Embora mantendo a compostura, Melo põe um ponto final na controvérsia com Valadares e Sousa de modo assaz irónico, reclamando não só da “cruelíssima crítica” de que é alvo o seu texto, como de este ter andado nas bocas do mundo, depois de saber que o crítico o tinha emprestado. Acusando-o de ter “genio melancólico, rixoso, e mau de contentar”, receia Melo que nas anotações ao manuscrito, tornado público antes de tempo, figurem as acusações que lhe chegaram através da correspondência. Por essa razão, as últimas duas cartas desta polémica dão conta da insistência do poeta em que lhe seja devolvida a cópia do manuscrito¹⁵¹,

da doçura, ou *suavitas*, é fulcral aqui, considerando Luzán que excede a beleza no deleite que produz. A doçura procede de um princípio natural e associa-se à representação viva das paixões e afetos, capaz de deleitar universalmente e invariavelmente, por gerar uma “simpatía natural”: a sua regra-chave consiste na capacidade de comoção e de interiorização dos afetos imitados por parte do poeta, antes de mover os afetos alheios (*ibidem*: 246). Já a beleza é da jurisdição dos entendimentos, que podem variar consoante os gostos, o génio e os estudos. Luzán resume a questão aludindo ao contraste entre o estilo suave de Safo e Anacreonte, que é também o de Garcilaso de la Vega, e a beleza que é própria do estilo agudo, de Lucano e Marcial a Góngora, apontando assim a incidência, neste, da faculdade intelectual que subjaz à “beleza”, diferente por isso da natural suavidade (*ibidem*: 243-244).

¹⁵⁰ Parece ser uma expressão frequente, também, nas advertências a leitores e a críticos, a que avisa que, não sabendo compor obra, não se aventure o censor em murmurar e debitar regras. Já em 1726, Melo termina o prólogo ao leitor do livro d’*As Rimas* aludindo a este tópico, em torno do qual surgem postas em confronto a autoridade do crítico e do poeta: “E ainda que tenhamos os Poetas aquela ilustríssima, e antiga herança de sermos sempre maiores, que os Críticos: *Aristharco, mayor Homerus erat*; eu cederei esta envejada prerrogativa, contanto que justifiques a tua autoridade. Isto é: ensinando-me com o exemplo. *Si doces ex Templo, doces exemplo*” (Melo, 1726: fl. iv).

¹⁵¹ Notem-se as queixas de Melo: “Há dois, ou três correios, que pedia a Vossa Mercê a restituição do meu segundo Poema, e até’gora não tive resposta sua. Nesta semana tive uma carta de José Freire de Monterroio, em que me dava a notícia de que Vossa Mercê estava fazendo uma cruelíssima crítica àquela obra; e por este aviso alcanço a razão de Vossa Mercê ma não ter restituído; Pobre da *Conquista de Goa* que foi buscar um asilo, e achou a indignidade de hum libelo difamatório! Eu envie a Vossa Mercê esta minha filha em boa fé, e confiado na sagrada

sublinhando a nulidade das críticas que Valadares lhe fez, ora incapazes de contribuir para a fama de crítico ora para a má fama do autor. Sugere, pois, que uma boa crítica passaria pela lisonja da obra, processo no qual juiz e poeta se elevariam de modo reflexivo no seio da sociedade de letrados (“estou certamente persuadido, que por estas acusações nem Vossa Mercê alcançará o nome de crítico, nem fará com ela, que eu fique na opinião dos bons Portugueses com o título de mau Poeta” (“Montemor-o-Velho a 27 de março de 1758”, Melo, 1757-1758: fl. 24). A noção de uma mútua exaltação através do que se diz de um autor e da sua obra constitui, com efeito, um eco do modelo de sociabilidade aristocrática e dos laços de clientelismo que perpassam dedicatórias e discursos de elogio.

As reações de Melo às invetivas dos árcades de Lisboa, não só a Valadares e Sousa, como, potencialmente, a Cruz e Silva e a Garção, mas também, hipoteticamente, a Reis Quita, assumem laivos acentuados de preconceito social.

Num passo da correspondência com o autor de *Exame crítico*, Melo alude a um “cabeleireiro”, que podemos especular tratar-se do poeta Domingos dos Reis Quita. Não conhecemos nenhum papel ou menção que tenha feito a Melo, mas o seguinte excerto sugere animadversão para com várias figuras associadas a Valadares e Sousa, fruto eventual de comentários que terão feito à epopeia de *Goa*: “O cabeleireiro bem pudera deixar de meter-se também a crítico, visto não ter chegado ainda a ser poeta: ele não tem outro instrumento de que se possa aproveitar senão da Sanfonina: A trombeta ou a vara censória [...] pertencem à valentia de outro pulso: [...] No ourives de Santarém não falemos [...]” (“Montemor-o-Velho ao 15 de agosto de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 1v).

A emergência, no campo literário, de um ourives e de um cabeleireiro, cuja poesia é aceite nos mais distintos círculos de intelectuais indicia, também, o clima de novidade em torno das transformações na sociedade do Século das Luzes. Da parte de Melo, membro da velha ordem, o facto de a um poeta da nova geração ser dada a possibilidade de empunhar a vara censória é algo de inaceitável. A sátira que faz aos árcades – congresso que intitula de “francesada”, reunida para “atassalhar” os seus escritos –, na *Carta crítica ao Dr. João Gomes Ferreira*, assenta na ridicularização do seu pedantismo juvenil, aludindo à tentativa de se constituírem em legisladores do “novo método”, à semelhança de Verney:

Lástima é, que as crianças que caem aos pés das Parteiras lhes nasçam logo as barbas! E ainda é pior para acrescentar a monstruosidade, que com as barbas lhe venham logo os dentes para morderem na clava de Hércules. Clava tão dura, que todos os que a mordem saem feridos e com

observância da hospitalidade, e Vossa Mercê não só a corrompeu, mas a carregou de golpes, e de açoites, convertendo-a de hóspeda em escrava” (“Montemor-o-Velho a 27 de março de 1758”, Melo, 1757-1758: fl. 24).

os beijos ensanguentados. [...] Que cousa mais digna de chorar-se, do que um menino que ainda fede aos cueiros, queira empunhar a vara censória e queira ser Mestre antes de ser discípulo (Melo, in Braga, 1899: 297).

A *Carta critica ao Dr. João Gomes Ferreira* (que elogiara a poesia de Melo, como se faz aqui saber) espelha bem o momento de transição entre o reconhecimento do autor por uma velha ordem e o vitupério por parte de um movimento que se impõe no presente. A boa reputação do poeta parece agora ameaçada. Em consonância, neste e noutros pontos da correspondência, Melo alude aos maus-tratos à sua imagem pública, em afirmações que apontam para a promessa de uma vingança póstuma, a da própria “fama” ou reconhecimento pela posteridade.

É, pois, nesse sentido que pretende, aparentemente, animar João Baptista de Castro, comentando a fraca atenção que o país dedicava à publicação dos primeiros cinco tomos do seu *Mappa de Portugal antigo, e moderno* (1745-1758). No discurso de uma das cartas que dirige a este autor, aflora a clássica crença, no que às periféricas terras lusas diz respeito, acerca de um reconhecimento no estrangeiro, por oposição à irremediável indiferença dos conterrâneos. O poeta recorda os exemplos (tardamente premiados pelo público e a crítica) de António Ribeiro Sanches, figura contemporânea, incompreendida no domínio científico pré-ilustrado (no qual, inversamente, Melo colhera os maiores louros), e de Miguel da Silveira (*El Macabeo: poema heroico*, 1638), trazendo, desta maneira, o contexto do barroco seiscentista à colação (cf. *Cartas ao Beneficiado João Baptista de Castro*, “Montemor-o-Velho ao 21 de outubro de 1758”, Melo, 1758: fl. 47).

O discurso de Melo acerca da questão da fama varia, contudo. Ao conformismo implícito na noção de fama póstuma, apõe o anseio de um reconhecimento em vida. Abordando a entusiástica (e estranha, no seu conceito) receção de algumas obras, recentemente, no reino¹⁵², declara a Castro que de nada vale a fama póstuma, o que espelha, de modo mais contundente, aquelas que são as suas profundas intenções relativamente à aceitação dos seus escritos.

Todos os homens bons têm levado o conceito de que é muito estimável a fama póstuma: conceito impresso pela mesma natureza, e que serve de uma das provas da imortalidade da alma; porém sendo este desejo bem natural, e que se conhece na maior parte dos homens, se vai a falar verdade, eu lhe não descubro algum fundamento; porque a alma separada do corpo, se lhe não dá de que a memória se converta tambem em cinza (“Montemor-o-Velho ao 6 de novembro de 1758”, *ibidem*: fl. 48).

¹⁵² Atente-se no comentário de Melo à popularidade que obtêm certos títulos na época: “Eu não conheço o Autor do *Mundo em seco*, nem o das *Borbulhas da língua Portuguesa*, e menos o Poeta da Comédia: *guardada está a razão para quem a há de comer*; porém os títulos são famosos, e estes bastam para correrem todos a eles como gato a tripas. Tal é o nosso génio, e pedanteria!” (cf. *Cartas ao Beneficiado João Baptista de Castro* “Montemor-o-Velho ao 21 de outubro de 1758”, Melo, 1758: fl. 47).

O DEBATE EM TORNO DA PRECEITUAÇÃO DA EPOPEIA
NA QUERELA DO *TRIUMPHO DA RELIGIAÕ*

Na presente secção visamos uma abordagem das principais querelas em torno dos textos de Francisco de Pina e Melo. Principais, por terem gerado maior celeuma e consequentemente um maior número de escritos, mas também por evidenciarem a circunscrição a um texto em particular, dando-se atenção detalhada à sua realização. Como demonstrámos acima, a poesia do autor é apontada, de um modo genérico, por outros críticos. Não sendo menos polémicos, mas sobretudo por não traduzirem a consistência de textos centrados exclusivamente na obra do autor, não se reproduzindo, no enalço da sua publicação, uma onda de respostas e contrarrespostas, cujo trajeto nos interessa aqui reconstituir, atentaremos, de forma sintética, aos comentários de Teófilo Cardoso da Silveira e de Verney (ao barroquismo na poesia do autor d’*As Rimas*) e de Cruz e Silva (à *Bucólica*), em momentos distintos deste trabalho, com o intuito de iluminar aspetos fundamentais do confronto entre a conceção estética de Pina e Melo e a do neoclassicismo¹⁵³.

Nos textos das polémicas do *Triumpho da Religião* e da *Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque* (incluindo os seus prefácios, “Prolegomeno” e “Da Epopeia”) condensa-se uma vasta parte do questionamento acerca da aplicação dos preceitos da Poética na obra de Pina e Melo. A lista de autoridades associadas a esta disciplina, mas também um conjunto de temas abordados pelos críticos, aí mencionados, são debatidos nas extensas páginas que correspondem aos confrontos gerados por ambas as obras. O *Triumpho* foi, das duas, a que mais tinta fez correr, como se pode deduzir da soma de pontos que aqui lhe dedicamos. Por sua vez, as páginas da correspondência do poeta com Valadares e Sousa (em que se circunscreve a querela da *Conquista*), desenrolando-se num tom de apreciável gravidade, que muito difere do registo satírico dos zoilos que “atacam” o *Triumpho*, compreendem uma súmula dos preceitos que norteiam a criação poética, tornando óbvios, numa ótica de contrarresposta, pontos de contacto com problemáticas que não são restringíveis à épica.

Assim, entre essas noções mais abrangentes, conceptuais, da Poética, assume relevo no debate o problema da definição da Poesia, como representação no e do universal, por oposição à História, cujo enfoque mimético recai sobre o particular. Associa-se-lhe o questionamento em torno da escolha de uma fábula fingida ou verdadeira. Centrais, no domínio conceptual, são

¹⁵³ Cf. *infra*, pp. 226, 312 e 270 e ss.

também a abordagem do princípio de imitação da natureza e das irradiações teóricas do princípio da verosimilhança. Por último, destacam-se os temas do admirável/maravilhoso e do sublime, a que daremos especial atenção ao tratar a querela da *Conquista*. A atravessar a generalidade dos confrontos em torno das obras do poeta, refira-se, ainda, o debate acerca da problemática claridade/obscuridade, no qual os aspetos da elocução surgem especialmente evidenciados.

1. A querela do *Triumpho da Religião*

1.1. A tradição da epopeia sob o olhar de Pina e Melo

Na abordagem das autoridades que conformam a tradição da epopeia, tal como interpretada pelo neoclassicismo, importa distinguir o horizonte da teoria do horizonte da prática. Na primeira carta a Valadares e Sousa, Melo fixa em Aristóteles o cume da preceituação da epopeia. Como sustenta, a conformidade da composição do poema com a *Poética* deve, no entanto, ser avaliada tendo como base a demonstração “mais pela razão, do que ainda pela autoridade”. O Estagirita é, segundo o poeta, o “único Mestre que devemos seguir, exceto na introdução das máquinas gentílicas” (“Montemor-o-Velho, 15 de agosto de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 1). No distanciamento relativamente à introdução das divindades pagãs se pode entrever o interesse do autor do *Triumpho* em conformar-se com as regras previstas pelos críticos coevos. Tendo como modelo o poema épico de Torquato Tasso, estes prescrevem, na sua maioria, a substituição da intervenção dos deuses do panteão greco-latino pela de entidades associadas ao chamado “maravilhoso” cristão. No âmbito francês, contendem em torno desta questão Boileau e Le Batteux, sendo que entre os tratadistas da épica do século de Louis Le Grand – assumindo aqui relevo, também, René Le Bossu – parece genericamente assumida a introdução das deidades pagãs, seguindo o exemplo das antigas epopeias. Le Batteux e outros críticos e autores setecentistas, entre os quais Voltaire e, em Espanha, Luzán, expressam, pelo contrário, o que entendem ser a perspetiva mais consentânea com o que é crível para o auditório (cristão) moderno¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Melo traz à colação a posição dos críticos contemporâneos, com a qual se identifica: Le Batteux, no recentemente editado *Cours de Belles Lettres ou Principes de la Litterature* (1753), cujo volume II trata da epopeia, e Luzán (cf. “Montemor-o-Velho, 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fls. 17 e 17v). Como se pode concluir das palavras do segundo, extraídas do Livro 4, cap. IX, de *La Poética* (cf. Luzán, 2008: 657-658), no contexto moderno coloca-se em causa a inverosimilhança deduzida da associação das divindades pagãs ao contexto cultural cristão, nomeadamente, colocando-se em cena atos de favorecimento dos capitães católicos por parte daqueles, como sucede na epopeia de Camões. Além disso, constata-se ser inverosímil admitir, nos tempos

Melo enumera e cita, na referida carta, um conjunto de outras autoridades da Poética cujas obras se situam cronologicamente entre o final do séc. XVI e a atualidade dos anos 50 do Século das Luzes. São estes ora expositores do texto aristotélico, ora comentaristas de textos modernos, seguidores do mesmo. Menciona assim os comentários de Paolo Beni (c. 1552-1625) ao Tasso¹⁵⁵ e as notas de Joseph Addison (1672-1719) ao *Paraíso Perdido* de Milton. Refere Rapin, donde podemos inferir, ainda quando não mencionada, a citação de *Les réflexions sur la Poétique d' Aristote, etc., sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674). Refere também a tradução de Dacier da obra de Homero, que diz escusada por não ter notas. Por fim, operando um distanciamento relativamente à teoria de Le Bossu, na qual fundamentara a elaboração do *Triumpho*, aponta o relevo da preceituação no *Traité du poème épique* (1675), por ser este crítico reputado pelos franceses como o “maior homem destes estudos”.

Às autoridades teóricas, soma os exemplos práticos da epopeia: Homero e Virgílio e, por fim, Camões, que considera seu “patrono” em matéria de representação de feitos históricos na epopeia (cf. “Montemor-o-Velho, 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 13v). Anos antes, no parágrafo XIX do “Prolegomeno” ao *Triumpho da Religião*, último ponto da 1.ª parte do prefácio, Melo apresentava algumas considerações acerca dos mais célebres engenhos da epopeia. Em jeito de *captatio benevolentiae*, notava a dificuldade de empreender um poema épico e, exaltando o género com Rapin¹⁵⁶, referia que são poucos os que conseguem alcançar a reputação de poetas heroicos. Assim, aponta aqui os únicos exemplares a seguir, como os mais originais e com menor número de defeitos: Homero, Virgílio, Tasso e Camões (Melo, 1756a: XXV). Não deixa, contudo, de passar em revista um conjunto de títulos que se afirmaram desde a Antiguidade, entre gregos, latinos, italianos, espanhóis e portugueses. Entre os últimos, aponta as obras de Miguel da Silveira, o *Macabeu*, notável por reproduzir a pompa de que se agrada a

atuais, essas divindades, sobretudo figurando nelas atributos do Deus verdadeiro. Em alternativa às figuras gentias, Luzán propõe a introdução de anjos, encantos e demónios, dentro da proposta de Tasso. Relembramos, contudo, a importância dada por Boileau, no canto III de *L' Art Poétique* (vv. 160-236), à introdução do que denomina de “nobles fictions” na epopeia, pelo facto de ornarem, elevarem e engrandecerem todas as coisas (“Ce n'est plus la vapeur, qui produit le tonnerre, / C'est Jupiter pour effrayer la terre”, vv. 167-168). O poeta e crítico francês alertava para o facto de que a sua ausência levava a perder-se o vigor do verso e, ao mesmo tempo, o sentido do poético (“Le poète n'est plus qu'un orateur timide, / Qu'un froid historien d'une fable”, vv. 191-192). Reprovando o banimento das divindades pagãs da epopeia, Boileau critica aqueles que as pretendem substituir por elementos do fabuloso cristão/bíblico, questionando o sucesso da epopeia de Tasso.

¹⁵⁵ Eventualmente, o texto de *Comparatione de Torquato Tasso e Virgilio: insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero* (Padova, Battista Martini, 1612).

¹⁵⁶ Cita aqui um excerto de *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, do padre francês, em que este sublinha o carácter nobre e grande do poema épico, enumerando um conjunto de talentos que o poeta deve reunir: um discernimento especial, um conhecimento perfeito da língua, o estudo constante e meditação profunda. Rapin enumera também qualidades como o juízo, a imaginação, o calor, moderação, sabedoria e entusiasmo. Perante tão ambiciosa meta, Melo confessa o seu atrevimento e temeridade ao pretender elaborar o *Triumpho*, de forma a desculpar possíveis erros no poema (Melo, 1756a: XXIX).

elegância espanhola, e, de Gabriel Pereira de Castro, a *Ulisseia*, que para si, contrariando a opinião de Faria e Sousa, é o melhor épico de Portugal depois de Camões.

Na correspondência com Valadares e Sousa, é, pois, alternando entre as quatro autoridades principais (no horizonte da prática, fora do arco temporal da modernidade coeva) que Melo justifica as opções tomadas na conceção dos seus poemas. Os modelos práticos, especialmente, são entendidos pelo montemorense, pode-se dizer, como fontes de “licença” poética. Ao receber acusações de impropriedade, da parte do crítico, no tangente à erudição grega e mitológica que propõe o herói do poema, Afonso de Albuquerque, ao rei bárbaro Hunnatilpha, mas também pelo julgamento de inverosímil atribuído pelo crítico ao “encontro verdadeiro” que encena entre a personagem de Timoja e Vasco da Gama, Melo apoia-se no modelo camoniano para justificar a elaboração de aspetos da fábula que, segundo o crítico, não correspondiam às prescrições dos teorizadores¹⁵⁷. O oposto também acontece. Sendo um dos tópicos de discussão a questão acerca de a fábula da *Conquista* ser simples ou implexa, o que, dito de outro modo, significa ter ou não ter peripécia, o poeta põe um ponto final na discussão declarando que tem por si a *Ilíada*, no caso de ser simples, e a *Odisseia*, no caso de ser implexa (*ibidem*: fl. 13). Considerando o crítico que não responde ao preceito de que a epopeia deve ter um antagonista ao herói, Melo escuda-se por sua vez nas artes de Aristóteles e de Horácio, onde, ao contrário do que acontece nas epopeias clássicas, não se menciona essa necessidade (*ibidem*: fl. 16).

Por último, assenta nos juízos que foram dirigidos por um séquito de críticos a essas mesmas autoridades da epopeia um derradeiro esforço de legitimação do seu poema. Afirma, em consonância, que, atingidas com “reparos muito mais garrafais” do que aqueles que Valadares e Sousa aponta na *Conquista*, uma vez julgadas por este crítico, “Nem a *Ilíada* nem

¹⁵⁷ A título de exemplo, referimos a alusão do poeta aos cantos II-V d’*Os Lusíadas*, em que Vasco da Gama, a pedido do Rei de Melinde, narra em língua portuguesa factos da história de Portugal, assim como os sucessos da sua viagem. A impropriedade do uso da língua portuguesa num contexto “estrangeiro”, sobretudo falando-lhe de Homero e Virgílio, como observa o poeta, havia sido já notada por Voltaire, em *Essai sur la Poésie Épique* (1732). Leia-se o passo: “Le Camoëns tombe presque toujours dans de telles disparates. Je me souviens que Vasco, après avoir raconté ses aventures au roi de Mélinde, lui dit: ‘O roi, jugez si Ulysse et Énée ont voyagé aussi loin que moi, et couru autant de périls’: comme si un barbare Africain des côtes de Zanguebar savait son Homère et son Virgile”. As críticas do francês à epopeia portuguesa estendem-se a outros aspetos, como a estruturação das diferentes partes, que afirma carecerem de unidade: “le plus grand [défait] est le peu de liaison qui règne dans toutes ses parties; [...]. Les aventures se succèdent les unes aux autres, et le poète n’a d’autre art que celui de bien conter les détails” (Voltaire, 1819: 219). Em resumo, para Melo, se a impropriedade de Camões se salva, o encontro de Albuquerque com Hunnatilpha não pode ser condenável: “eu tinha bom fiador em Camões, que ainda que seja acusado por esta causa pelo douto Voltaire, estou certo que ele desejaria muito que a sua *Henriade* fosse tão boa, e tão sublime como as *Lusíadas*. [...] por esta regra, não podia falar o Gama ao Rei bárbaro, nem nenhum épico teria licença de fazer alguma narração senão diante de pessoa da sua Nação ou que se mostrasse no Poema que estava instruído neste idioma: e se esta impropriedade se salva; pois não veio até’gora ao pensamento de algum crítico o acusá-la; qual será o motivo, porque a outra se condena?” (“Montemor-o-Velho, 3 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 7).

a Odisseia ficarão valendo coisa alguma” (“Montemor-o-Velho, 7 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 10).

A exposição acerca dos preceitos da épica desenvolvida no *Traité du poème épique*, de Le Bossu, constitui, numa primeira leitura, a matriz teórica em que se alicerça a elaboração do *Triumpho*, desde logo pelo enaltecimento do carácter moral da fábula épica, aliado a uma preponderância da finalidade da instrução sobre a do deleite. Na matéria entretecida no seu primeiro poema épico dado à estampa, Melo coloca pois em evidência a preferência por uma fábula alegórica, com efeitos na veiculação de uma verdade moral, indo por isso ao encontro daquele crítico. Como recorda, o francês assentava “firmemente” que a essência da épica consistia numa máxima moral (“Montemor-o-Velho, 15 de agosto de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 1). Em conformidade com esta visão, que Le Bossu deduz da apreciação das fontes horaciana e aristotélica, assim como da comparação dos textos de Homero e de Virgílio, Melo relativiza a importância, conferida pelos seus contemporâneos, a partir dos comentários de Beni à *Poética*, ao preceito de que a ação da epopeia deva fundar-se em assunto e herói bélicos. É o que acontece no *Triumpho*, de facto, sendo que na *Conquista*, como já mencionámos, inverte esse pressuposto. Após essa primeira tentativa, apesar do reconhecimento da autoridade de Le Bossu, relembra que os críticos modernos “não aprovam o seu sistema, ainda que reconhecem a sua grande erudição”. No recentemente editado *Cours de Belles Lettres*, o Abade Le Batteux “não lhe consente esta opinião”, precisamente porque diz que as máximas morais são mais próprias “de uma fábula de Esopo, ou de Fedro, que de uma obra tão grande” (*ibidem*: fl. 1-1v.). Verifica-se que, de um modo geral, para fazer frente às críticas de Valadares e Sousa, Melo elege *La Poética* de Luzán como o texto de síntese em que se encontra resumida toda a preceituação aristotélica, notando, inadvertida ou temerariamente (porque omite a *Arte de Freire*), ser aquela a única arte poética “que temos em Espanha” (“Montemor-o-Velho, 3 de outubro de 1757”, *ibidem*: fl. 2)¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Já no *Prolegomeno* fazia semelhante referência ao texto de Luzán, comentando a ausência de uma arte poética em português, notada pelo autor do *VME*: “Eu confesso que dos Authores Hespanhoes, que tem escripto neste assumpto, este he o melhor, que tenho visto; e injustamente disse o Barbadinho, ou quem quer que seja o Author do *Novo Methodo de estudar*, que não tinhamos na Hespanha huma boa arte Poetica, pois duvido que alguma dos Francezes, ou Italianos seja melhor do que esta” (Melo, 1756a: XXXI).

1.2. O espectro da épica alegórica de Tasso entre as autoridades (antigas e modernas) do poema épico

Melo não esconde a inserção da estrutura do *Triumpho* no paradigma alegórico. Assim, na última secção do prefácio ao texto (§ XXXV), sob o tópico “Alegoria”, oferece uma interpretação simbólica da fábula do poema:

Reputa-se a *Allegoria* pela alma do *Poema Heroico*: A mais illustre se deve fundar em hum combate da virtude com o vicio: Debaixo desta doutrina parece que era escusada alguma *Allegoria* neste *Poema*; pois neste mesmo combate se funda a acção literal do *Triumpho da Religião*, mas por não faltar ao preceito de huma *Allegoria occulta*, digo que no *Herôe*, acompanhado do *Genio* se symboliza o *entendimento* acompanhado da *Razaõ* (Melo, 1756a: LII).

Como refere em seguida, nas várias seitas se simbolizam os sete pecados capitais. Fazendo uma enumeração dos mesmos – soberba (ateístas), avareza (politeus), luxúria (deístas), ira (libertinos), gula (maometanos), inveja (hebreus) e preguiça (protestantes) –, o autor aborda aqui a casuística que permite correlacionar cada uma delas com o respetivo vício (cf. Melo, 1756a: LIII-LIV). Seguindo o modelo da psicomaquia, comum em obras romanescas do período barroco, o triunfo do Peregrino sobre as seitas hereges constitui, portanto, uma alegoria do triunfo do entendimento humano sobre os sete pecados capitais, proclamando-se, em última instância, o alcance das virtudes morais desenvolvidas pelo protagonista (concordia, graça, paciência, contemplação, continência, contrição e humildade), alicerçadas, por sua vez, nas quatro virtudes cardeais e nas três virtudes teologais (cf. Melo, 1756: 327-331). Da mesma maneira que se entrevê aqui o modelo da psicomaquia, que deu o título ao poema épico de Prudêncio (séc. I d.C.), o perfil do herói traça-se segundo um protótipo de santidade, afastando-se dos modelos guerreiros da épica clássica.

Antes de desenvolvermos a problemática do herói, retornando à questão da unidade da fábula do poema, que introduzimos em ponto anterior (cf. *supra*, pp. 148-149), urge apontar que o modo como o poeta substitui a noção de unidade do argumento, exigida na *Poética*, pelo desígnio unitivo do tema (o triunfo da religião católica ilustrado e alcançado em e após sucessivos triunfos), é expressivo de uma tentativa de adaptação do tipo de estrutura ficcional que predomina nas narrativas barrocas da 1.^a metade de Setecentos. Ao invés de um paradigma de unidade assente na mimesis da natureza, preconizando a coerência horizontal, isto é, sequencial, do enredo, à semelhança do que ocorre com os relatos bíblicos, dá-se primazia a uma coerência vertical, colocando em primeiro plano a veiculação de uma mensagem de teor ideológico ou moral, operante na união de episódios que se apresentam como “retalhos” vários.

Como refere De Martini, baseando-se no texto de *Mimesis* (1994), de Auerbach, “apesar de os relatos bíblicos apresentarem-se como retalhos, horizontalmente independentes, eles possuem uma coerência vertical, unidos justamente pela ideia de Deus e de sua providência” (De Martini, 2019: 95). Da mesma maneira, na narrativa alegórica, o valor simbólico dos acontecimentos prepondera sobre o valor histórico (quando está em causa uma narrativa baseada em acontecimentos verídicos) e, mesmo, sobre a mimese fictiva, em cujo procedimento se afigura central o conceito de verosimilhança natural. Se tivermos, uma vez mais, em conta as palavras de Auerbach, desta vez, a proposta acerca de a obra de Homero ser “refratária à alegoria”, graças ao enfoque sobre a objetividade (*ibidem*: 94), podemos sugerir, para já, que a ficção alegórica no primeiro poema épico de Melo se afasta da perspectiva clássica para se apoiar na conceção “moderna” (neste caso, barroca) que encontra na alegoria um dado fundamental na definição do poema épico.

A veiculação de um sentido que extrapola a literalidade histórica associa-se, portanto, a uma organização estrutural cumulativa – recorde-se o modelo de *Soledades*, ou, no contexto português de Setecentos, a estruturação em três “noites” do *Seram politico, abuso emendado para divertimento dos curiosos* (1704), de Frei Lucas de Santa Catarina.

Atendendo às narrativas alegóricas que se afirmam no panorama português a partir de finais do séc. XVII e perduram ao longo dos primeiros cinquenta anos de Setecentos, Sara Augusto constata que “todas estas [...] obedecem a um percurso comum, que facilmente permite a representação esquemática, passível de representação visual diagramática”. Além disso, nota motivos temáticos facilmente identificáveis no *Triumpho*, como o desenrolar da narrativa num “tempo imaginário”, em que “as personagens evoluem num espaço onde o Bem e o Mal se digladiam, num processo de recuo e de aperfeiçoamento até alcançarem um estádio final”. Por fim, o estabelecimento de “modelos de ação bem determinados (a psicomaquia e a *peregrinatio*)”, através dos quais o sentido moral e espiritual, a “verdade proclamada”, deverá ser claramente imprimida no espírito do leitor (Augusto, 2013: 185)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Notem-se alguns dos títulos mais significativos dessa ficção romanesca (alegórica) que se afirma a partir do último quartel do séc. XVII, e veja-se como a figura do “peregrino” e o modelo narrativo assente no motivo da “peregrinação” ou na viagem ocupa aqui destaque: “Para além da *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (1682), do Padre Alexandre de Gusmão, e do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728 e 1733), de Nuno Marques Pereira, ganharam especial relevância as novelas alegóricas, prefigurações da *alma* na sua peregrinação terrena [...], produzidas em ambiente conventual por Soror Maria do Céu e Soror Madalena da Glória. Para além dos apólogos de Maria do Céu (*Escarmentos de Flores*, 1681; *Aves Ilustradas*, 1734; *Metáforas das Flores*, 1735; *Apólogos das Pedras Preciosas*, 1735), as longas novelas implicam um desenvolvimento do enredo, desdobrado em sucessivas analogias integradas no fio narrativo. É a ficção que as unifica e lhes dá um macro sentido, tal como observou Baltazar Gracián, prefigurando as etapas, em lentos passos de engano e desengano, do *homo viator* em roupagens de pastoras e peregrinas” (Augusto, 2013: 187).

No domínio da épica “moderna” esta perspetiva encontra um eco na epopeia de Tasso; não por acaso, um autor para quem a noção de instrução é igualmente decisiva. Como refere Waters, em comentário a um passo de *Discorsi del poema eroico* (1594)¹⁶⁰: “The purpose for which poetry should be written is not related to the inner construction of the poem, but to something outside of the poem and beyond the purpose of mimesis” (Waters, 1978: 306).

Central no debate da Poética na 2.^a metade do séc. XVI, à obra de Tasso se deve uma refundação dos preceitos da épica antiga, revistos à luz de tradições herdadas da Idade Média, onde se funde a influência horaciana com a do platonismo (*ibidem*). O autor dos *Discorsi* resolve os conflitos (decorrentes de diferentes leituras de Aristóteles) entre instrução/deleite, verosímil/maravilhoso e unidade/variedade, à luz da postulação do poder de unificação do simbólico, segundo um conceito da épica não-aristotélico, que recebe influências de um paradigma retórico moldado pela exegese cristã. Este paradigma reflete-se diretamente não só na estrutura do poema de Melo (dividido em vários “triumfos”), mas também nas “soluções” que o poeta oferece para certos passos do mesmo, em nota de rodapé, tentando mitigar os efeitos potencialmente inverosímeis da narração em alguns episódios, através da alusão à agência do sobrenatural. Além de vários aspetos relevantes do ponto de vista da conceção da narrativa, a própria sequência de tópicos enunciados por Tasso nos *Discorsi* – as partes que o montemorense considera “substanciais” na epopeia (cf. *supra*, p. 156) – se reflete na estruturação do “Prolegomeno”¹⁶¹.

Gostaríamos de notar, em primeiro lugar, o facto de Melo preferir recorrer, em termos teóricos, às autoridades contemporâneas da épica (na linha classicista), evitando trazer à

¹⁶⁰ Atente-se no fragmento: “ma l’ottimo fine è quello di giovare a gli uomini con l’esempio dell’azioni umane, fatta per ammaestramento della vita” (Tasso, 1964: 66-67).

¹⁶¹ O *Prolegomeno* divide-se em duas partes. Depois de redigir uma génese da poesia, desde Adão até Túbal, passando por referências à mitologia grega (Lino, Orfeu e Museu), aos vaticínios da Síbila Caldeia, aos salmos de David e ao *Cântico* de Salomão, em alusão ao contexto bíblico pré e pós-Dilúvio, passa a enumerar os nomes dos poetas gentílicos da Antiguidade greco-latina. Seguem-se listas de poetas das modernas nações europeias, começando pelos portugueses. Termina a enumeração dos engenhos lusos expondo o catálogo de sócios da Academia dos Ocultos e mencionando o patrocínio do seu mecenas, Manuel Teles da Silva, Conde de Vilar-Maior (cf. Melo, 1756a: I-V). No parágrafo II (*ibidem*: VII), justifica a introdução das referências estrangeiras, como forma de constatar o “ornamento” que “homens tão grandes” constituem para “Reinos tão civilizados”. Esta menção apresenta-se, pois, como pretexto para estabelecer um contraste com a lamentável situação da nação portuguesa, em que o tratamento dado ao “nosso Camoens” (“sempre pobre, perseguido, desterrado...”) é sugestivo, de acordo com o poeta, do pouco caso que em Portugal se faz de tão ilustre arte. Assim, após desenrolar na introdução um louvor à poesia, inicia as considerações acerca das prescrições da *Poética* e seus intérpretes para a epopeia, assumindo aqui relevo a consideração das partes qualitativas do poema, enunciadas por Tasso, no Livro I dos *Discorsi* (cf. Tasso, 1964: 74), a saber, a fábula ou ação, os costumes das personagens, a sentença e a elocução. Melo faz, pois, considerações, por tópicos, acerca da fábula (simples e complexa), carácter e costumes do herói, episódios, agitação, agnição e peripécia, artifício e desfecho; admirável e verosimilhança; elocução, narração e dramas; título do poema, verdade ou ficção da fábula; desenho, unidade e perfeição, grandeza, extensão, exemplaridade e dignidade da fábula; proposição e invocação, *epignósis*.

colação a teoria de ou sobre Tasso, mesmo quando se trata de advogar a favor da substituição das deidades gentílicas. O autor italiano é, aliás, visado por Melo, em diversas circunstâncias da fábula da *Gerusalemme*, passando inclusivamente por uma referência ao modo como adapta o “maravilhoso” cristão nesta epopeia. Assim, apesar da convergência com a visão alegórica introduzida por Tasso, o montemorense, enumerando alguns autores que tiveram em apreço o problema da conciliação (no seu entender indecorosa) da presença das deidades pagãs com a das entidades aceites no quadro do Catolicismo¹⁶², afirma que “O Tasso reconheceu a indecência, e o abuso destas introduções; e por fugir de hum extremo, cahio em outro, não menos censuravel; que foi o de fazer que os Espiritos do Empyreo movessem as acções dos seus *Episodios*” (Melo, 1756a: XIV).

Do texto dos *Discorsi* e da própria narrativa tassiana se pode depreender, numa primeira instância, uma proposta “moderna” (na medida em que o humanismo católico se opõe à Antiguidade greco-latina e também à cultura medieval) de contraposição não só à *varietas* e ao conceito de deleite inerente ao *romanzo*, mas também à perspectiva mimética da epopeia clássica (de Homero e Virgílio). Na alternativa tassiana assume-se como modeladora do poema (estrutural e conceptualmente) a postulação de uma “ideia” alegórica, ou tema didático, no poema, designada de “alma” pelo autor do *Triumpho*.

O “triumfo”, apresentado pelo poeta como o fim que confere unidade à matéria, conota, por conseguinte, uma realidade extrínseca à objetividade da narrativa. Configurador de um significado implícito, mas aliado a uma verdade histórica – o efeito da evangelização cristã –, responde assim a ação narrada, de modo enviesado (uma vez que não está em causa a narração de um evento histórico concreto, como é o da restauração dos lugares sagrados de Jerusalém), à perspectiva tassiana que propõe o aproveitamento de factos históricos como forma de alcançar

¹⁶² O poeta traz à colação, neste passo, Sannazaro e Bembo, assim como a argumentação do Padre Bougeant. Demora-se um pouco mais em torno d’*Os Lusíadas*, recordando a crítica que os autores franceses fizeram à introdução das deidades gentílicas (“supersticiosas personagens”) nesta epopeia. O problema reside no facto de Camões, sendo poeta cristão, falar como gentio; acusação que não se pode fazer a Homero e a Virgílio, dado serem poetas gentios que falam como gentios. Trata-se, aqui, com efeito, da problemática da introdução de matéria que é reconhecível e aceite por um auditório, credibilidade ou (re)conhecimento que se entende como requisito da verosimilhança. Em seguida, Pina e Melo identifica a passagem da obra em que mais claramente se verifica a incongruência: “Huns dos lugares mais reprehensíveis nas *Lusíadas* he chamar claramente Vasco da Gama pelo Deos verdadeiro no aperto da tormenta; e ser Venus a que viesse serenar a tempestade”. Como acrescenta: “He uma incongruência, que com nenhuma allegoria póde ficar disculpavel” (Melo, 1756a: XIV). Já a desculpa da “alegoria”, que menciona no contexto de uma censura à defesa do poeta quinhentista por Manuel de Faria e Sousa (“a subtileza com que o defende prova melhor a razão com que se acusa”), teria no horizonte o uso deste conceito, por parte do comentador, como forma de explicar a ação das deidades pagãs na epopeia cristã de Camões. Por exemplo, no comentário à estância XL do Canto IX, entendia as “nereidas” como alegoria das “virtudes” que vêm premiar os navegadores portugueses (cf. Camões, III, 1639: 85). Este tema poderá ter sido desenvolvido por Pina e Melo no *Combate Apologetico sobre a Allegoria, que descobrio Manoel de Faria e Sousa nas Lusíadas de Camoens*, ao qual, como referimos atrás (cf. *supra*, p. 25, nota 7), não tivemos acesso.

a crença do auditório. Matéria histórica que se afirma conferir autoridade ao poema, e que deve ser alvo não só de seleção (por oposição ao que se passa na invenção da fábula) como de imposição, ou arranjo, numa dada ordem, de modo a unir o verosímil e o deleitável: “l’argomento dell’ eccellentissimo epico dee fondarsi nell’ istorie; ma l’istoria o è di falsa religione o di vera [...]” (Tasso, 1964: 93).

Por outro lado, acerca da integridade da fábula, o poeta italiano sustenta que

intiera è quella favola che in se stessa ogni contiene ch’alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagione e l’origine di quella impresa che si prende a trattare vi sono espresse, e per li debiti mezzi si conduce ad un fine il quale nissuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risoluta. Questa condizione dell’integrità si desidera nell’ *Orlando innamorato* del Boiardo, né si trova nel *Furioso* dell’Ariosto: manca all’ *Innamorato* il fine, al *Furioso* il principio” (*ibidem*: 19).

Entendida como invólucro de significações ocultas, a alegoria permite, portanto, configurar um valor ideológico no discurso da épica, plasmando-se essa finalidade didática na estrutura e sequenciação dos factos no poema¹⁶³.

É da autoria de Mindele Anne Treip um estudo que aborda a presença da também chamada “metáfora continuada” na epopeia que vai de Tasso a Milton. Como refere a autora, as ideias de Tasso acerca da mimese épica, compreendida como essencialmente alegórica, distanciam-se das interpretações retóricas da alegoria, deslocando-se para a noção de

“Imitation” of an “Idea”, loosely defined but clarifying as something beyond an aesthetic concept of decorum or an ideal of genre model (for example, the unity-in-variety of the mixed romance epic form). Then, working through the commonplace notion of exemplary characters, [...] Tasso’s conception progress to a much more original view of the Christian epic, in which the “Soul” is its conceptual allegory, its didactic purpose or Idea. Imitation here becomes the mere outward “dress” of the fiction-making process; terms such as “imitation” or “idea” are replaced by term “allegory” as a leading concept. Concurrently, we have seen Tasso arrive at a particular formulation of the complex structuring of the mixed allegorical-historical epic. We saw in his writing a persistent drive (not always expressed with chronological consistency, but intensifying in the decade concerned with the completion and publishing of the *Gerusalemme*), toward an allegorical-epic poetic, the hinge of which lies in his special concepts of poetic “verisimilitude” and the “marvellous-verisimilar”. These are principles which provide the unifying bonds, in an epic, between history, fictive-verisimilar expansion of history (which can carry allegory), and the truth-in-fiction expressible via the marvellous (as in fantastic episode) (Treip, 1994: 91).

A teoria (e de modo contundente, a prática poética) de Tasso supõe, assim, uma aliança entre imitação e alegoria na épica: enquanto a primeira tem o condão de seduzir e fascinar com

¹⁶³ Atente-se, uma vez mais, nas palavras de Tasso: “allegorie, come l’antro di Platone figurato per lo mondo, e quello d’Omero, del qual Porfirio compose un picciolo ma dolzo libretto; e questo ancora può aver la sua occulta significazione e i suoi meravigliosi misteri” (Tasso, 1964; 171).

o seu mundo “físico” de objetos e factos os ouvidos e mente do leitor, maravilhando-o; a segunda, quer através da sugestão da virtude quer da infusão de conhecimento, afirma-se como meio para a instrução (*ibidem*: 48). A imitação traduz-se na imagem da ação humana no poema, enquanto a alegoria é concebida como espelho e figura da vida humana que dá sentido e propósito àquela. Logo, “the fable is the corporeal image which makes the Idea visible, setting before the senses things, words, deeds or actions” (*ibidem*: 48). Em síntese, o princípio de verosimilhança operante na épica alegórica radica nessa “verdade” que subjaz ao poema e que acompanha o seu desenvolvimento; ao invés de se apoiar na mera “necessidade” ou plausibilidade externa dos eventos narrados.

Por outro lado, na épica tassiana postulam-se dois tipos de alegoria, a alegoria do enredo principal e a alegoria de episódio, na qual se intercala o maravilhoso e o recurso a eventos sobrenaturais. Estas duas vertentes conectam-se uma com a outra através da referida verdade ou “Ideia” que unifica e dá coerência ao todo (*ibidem*: 72).

Graças ao recurso à matéria histórica cristã, simultaneamente fascinante, pela carga sobrenatural que encerra, e crível, por estar de acordo com o decoro dos costumes modernos, torna-se possível, por sua vez, unir verosímil e maravilhoso na epopeia, aliando-se por este meio alegoria e imitação. Atente-se, pois, uma vez mais, nas palavras de Treip, em torno da interseção desses dois domínios, cuja articulação, subordinada ao tema didático, define o método da épica alegórica de Tasso:

A unifying “Idea” or didactic theme expresses itself not only through conspicuously allegorical marvellous “episodes” ([nos poemas de Milton e Tasso] the supernatural episodes concerning Sin and Death and Satan, and others), but also in an allied way through allegorical shadowings within the main story-line. That is to say, **all those parts which represent the poet’s personal and fictive elaborations or expansions of his perceived historical material are open to allegorization and non-verisimilar fiction, both embedded in the framework of a “real” or “historical” narrative** which yet retains its own literal identity and authority. Such a method ideally fitted the late Renaissance epic as Tasso knew it, characteristically a fusion of the ongoing narrative of heroic enterprise, with romance-supernatural episodes freely intersperded (*ibidem*: 67-68). [sublinhados nossos]

Como veremos, esta articulação do maravilhoso com o verosímil reflete-se não só no âmbito macroestrutural, mas também no microestrutural, da conceção do *Triumpho*. No âmbito macroestrutural, é de salientar, com efeito, a coincidência da finalidade do enredo (imitação) com o fim didático ou exemplar (alegoria) do poema. O modo como Melo caracteriza a fábula é sugestivo dessa articulação entre imitação e exemplaridade, reenviando para o acabamento e unidade da mesma:

A *Fabula* deve ser perfeita, e acabada; e que faça com os *Episodios* huma proporcionada grandeza; pois muitas coizas ha que são acabadas, e perfeitas, e tem o defeito de não serem grandes: Tambem **deve ser unica, exemplar, e digna de ser imitada**; pois na dignidade do exemplo, e da imitação he que consiste o util do Poema. Não sei se a colera de Achilles, e a destruição de Troia, que he a *Fabula* da Iliada, he muito digna de imitação [...]. O descobrimento da India para a introdução do Evangelho na Asia, que he a *Fabula* das Luziadas; e a restauração dos lugares Sagrados, que he a de Jerusalem conquistada, são acçoens muito exemplares, e mui dignas de imitação (Melo, 1756a: XI). [sublinhados nossos]

Do ponto de vista da microestrutura, atentaremos em pormenor no poema, tendo como guia as críticas que são feitas à inverosimilhança da fábula. Não recorrendo objetivamente à matéria histórica, a articulação do sobrenatural e do verosímil afigura-se problemática em vários pontos da narrativa, sendo-lhe especialmente apontado o facto de ter criado um protagonista fictício no centro de uma ação fictícia (cf. *infra*, pp. 194 e ss.).

Importa sublinhar, por ora, que é mediante a referência à teoria de Le Bossu em torno da verdade alegórica do poema que Melo defende a eleição da matéria trabalhada nesta obra. Resultado de uma sistematização de ideias em torno dos clássicos, em certa medida, a teorização do autor do *Traité* converge com a perspetiva moral-alegórica tassiana. À semelhança do poeta italiano, Le Bossu aborda a oposição entre verdade e ficção da fábula, aludindo ao carácter de autoridade que o facto histórico confere à ficção épica. Contudo, não dá primazia à história sobre a ficção, no que respeita à configuração da matéria principal do poema. Na sua argumentação, apesar de sublinhar a importância do recurso aos elementos históricos, para imprimir veracidade à ficção, coloca-os ao mesmo nível das fábulas conhecidas, não privilegiando que a ação ou matéria principal consista essencialmente na verdade histórica: “le Poëte doit feindre une action generale, qu’il doit ensuite chercher dans l’Histoire, ou dans les Fables connuës, les noms de quelques personnes, à qui une action pareille soit arrivée véritablement ou vrai-semblablement [...]. Ainsi, elle sera feinte véritablement, & inventée par l’Auteur; & elle paroîtra prise dans l’Histoire ou dans une Fable plus ancienne” (Le Bossu, 1708: 36).

Neste domínio, o texto do *Triumpho* aproxima-se da teoria de Le Bossu. Assente na ficção, a dimensão alegórica aí presente traduz, porém, o intento (pelo menos assim argumenta o autor) de projetar na narrativa do(s) triunfo(s) uma noção de verdade histórica. Esta concretiza-se na remissão para o contexto missionário português e nela se respalda o poeta para defender o texto das críticas à ficção da fábula, tema dominante na querela.

Na visão moral, implícita na empresa de conversão dos povos, se alicerça também, embora segundo uma perspetiva representacional distinta, preponderantemente histórica e mimética, a narração d’ *A Conquista de Goa*.

1.3. Voltaire e a “exatidão” francesa

No parágrafo XIX do “Prolegomeno” ao *Triumpho da Religião*, que já abordámos, a pretexto da referência às autoridades gerais do poema épico, Melo transita do terreno maneirista e barroco dos séculos XVI e XVII para o da atualidade contemporânea setecentista. Primeiro, de passagem, mas não sem significativa ênfase, aborda o estilo obscuro da epopeia de Afonso Botelho de Moraes e Vasconcelos, em *El Alfonso* (ms. 1711; imp. 1731). Em segundo lugar, demora-se em observações a *La Henriade* (1723), de Voltaire. Por intermédio da sua criação, o pensador iluminista teria pretendido desmentir a percepção de alguns dos “maiores homens” de França de que o espírito gaulês não era suficientemente hábil para levar a cabo a empresa da épica. Ficam por tecer comentários à epopeia de D. Francisco Xavier de Meneses, que menciona, contudo, entre os títulos numa lista de poemas épicos introduzida no tópico geral sobre os “Poetas Portuguezes”, no primeiro parágrafo do “Prolegomeno” (cf. Melo, 1756a: IV).

O nome do 4.º Conde de Ericeira é, no entanto, trazido à discussão na qualidade de fonte da crítica a Botelho. Melo nota que este poeta, no seu *Alfonso*, se conforma bastante com as leis da epopeia e que dizia mesmo não conhecer outros poetas senão Virgílio e Tasso. Tal exclusividade de leituras, no que toca à tradição da épica, motiva um comentário de Melo à dificuldade do seu estilo: “e ainda assim se observa que o seu estylo hê arrancado com hum picaõ dos rochedos do Pindo”. Atribui, por conseguinte, este defeito à influência “estranha”, supomos nós, da literatura espanhola, dada a permanência do torremoncorvino no país vizinho: “Enganado com a falsidade de huma cultura estranha, affectou esta escabrosidade confôrme me assegurou o Conde de Ericeira” (*ibidem*: XXVI). O problema de *El Alfonso* residia, fundamentalmente, na abundância de termos escuros, como recorda Melo, trazendo à colação a designação francesa de *galimatias*¹⁶⁴.

Percebe-se, deste comentário, que o poeta entrara em rota de colisão com a obscuridade e afetação barrocas, pelo menos em teoria. Plano teórico que, bem ou mal desempenhado na prática, se projetará, indiscutivelmente, nesta. Ao procurar temperar a “pompa espanhola” cai no extremo abatimento do árido e descarnado. Acusam-no disso Valadares e Sousa e os críticos do *Triumpho*, pondo em foco lugares das epopeias sobre os quais recaía a expectativa de uma

¹⁶⁴ Melo tornará a criticar o estilo de *El Alfonso* em alguns passos da correspondência com José Xavier de Valadares e Sousa, como veremos adiante. Num desses momentos, fazendo comparação entre um episódio d’ *A Conquista de Goa* e um episódio do poema de Botelho de Moraes e Vasconcelos, faz questão de manifestar desinteresse por este texto, aludindo à dificuldade de encontrar o livro entre os seus pertences: “não me lembrou naquela ocasião o tal episódio do Botelho; porque tenho muito pouca leitura deste Poema pelo muito que me desagradava o seu estilo; e só depois que Vossa Mercê o acabou é que o busquei; e bem me custou a achá-lo” (“Montemor-o-Velho a 14 de Novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 18v).

dicção sublime (cf. “Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 14v; Rüe, 1764: 177-178). Estas críticas sugerem, pois, a necessidade de equilibrar os extremos do estilo. Para um poeta barroco a tatear as regras do classicismo, este constitui, como veremos, um problema de difícil solução.

Em seguida, Melo atenta na epopeia de Voltaire, que se apresenta como modelo a ter em conta na elaboração coetânea da épica; ou não fosse uma obra, não só francesa, e como tal obedecendo ao ideal de eloquência simples, mas também nascida da pena de um moderno e reputado pensador europeu. Esperava-se, neste quadro, que o texto de Voltaire, ao contrário do de Botelho, se alinhasse com o propósito classicista de conformidade com as regras da arte. Pina e Melo dá sucessivas pistas de se pautar pelo mesmo desígnio que norteava o francês, sublinhando o relevo que o próprio Voltaire dera, no *Essai sur la poésie épique* (1728), ao gosto francês, na conformação do ornato da eloquência do poema: “L’exactitude Française n’admet rien, qui ait besoin d’excuse” (Voltaire, 1819: 190).

Não deixa, contudo, de expressar admiração perante a contradição decorrente do imperativo de uma elegância suave e esclarecida, despida de escuridade, e a exigência, de acordo com a Poética, de que o estilo do poema épico seja não só “Congruo, claro, natural”, mas também “brilhante” e “numeroso”, qualidade que, como aponta, “tambem pede que sejam os Versos Harmonicos, constantes, cheios, e encorpados”. Tentando esclarecer os preceitos da épica aqui contidos, Melo cita novamente Rapin, num excerto em que este rejeita a afetação do estilo florido (o mesmo em que acusa de obscura a poesia de Camões)¹⁶⁵. Atente-se nas palavras: “Pelo *brilhante* se deve usar daquellas vozes que não sejam humildes nem vulgares; mas que produzam as expressões fortes, de cores vivas, e impulsos ardentes. Pelo *numero* deve soster aquella magestade, de que se serve a Poesia para exprimir toda a força, e dignidade dos grandes objectos, de que ella fala” (Melo, 1756a: XXI).

Em resumo, Melo não consegue conceber outra maneira de alcançar a força, ardor e majestade da épica que não seja o recurso ao “florido dos *termos*”, à “formosura das *palavras*”, à “pompa das *expressões*”. Em suma, como é possível conceber uma poesia elegante (“com dicções nobres, e magnificas”), distinta da “*pratica commua*”, com todos os atributos referidos por Rapin, no domínio da preceituação do *genus sublime*, sem recorrer aos elementos retóricos que os franceses rejeitaram como não se acomodando ao gosto particular da singeleza, ou *genus humile* (metáforas, hipérbolos, sinédoques, antíteses e outros tropos; verbos, nomes e advérbios reflexivos, “que encham de resplendor, e de energia a Oração”)? De forma oposta ao que se

¹⁶⁵ Cf. Rapin, 1674: 69-71.

projeta no ideal de exatidão francesa, para Melo, é na necessidade de “desculpa” (“excuse”), isto é, no livre desenrolar das potencialidades discursivas associadas ao tropo – aquilo que segundo os ilustrados não é mais do que vã arenga ou solilóquio –, como refere, “nesta *desculpa* hê que muitas vezes consiste toda a força da elegancia” do poema (*ibidem*).

Ponhamos, por ora, em evidência alguns defeitos que o montemorense aponta em *La Henriade*. Ao fazer este exame, Pina e Melo estreia-se, tanto quanto sabemos, no papel de crítico literário. As respostas, na mesma moeda com que aborda o poema francês, não se farão esperar.

No seu exame começa por duvidar de que Voltaire tenha conseguido superar a grande dificuldade assinalada pelos seus patrícios (a realização de uma epopeia), notando algumas “espinhas” no domínio da matéria religiosa. Por um lado, o decoro católico, a que faltou, por outro, a “criminosa opiniaõ” que faz do Governo de Roma e do Tribunal do Santo Ofício, assim como da memória do Papa Sisto V (cf. *ibidem*: XXVII).

Mais interessado na matéria poética, denuncia os vários erros cometidos por Voltaire, que denotam o não cumprimento dos preceitos. Para começar, atenta no facto de o poema ter não um, mas dois heróis. O assunto proposto, como recorda, consistia no cerco de Paris iniciado por Henrique de Valois e por Henrique de Bourbon, terminado, porém, apenas por este (cf. *ibidem*: XXVI). Ora, o primeiro destes heróis, morrendo e não tendo conseguido o rendimento da cidade, é necessariamente um herói trágico, pelo que a fábula do poema se afigura imperfeita. Adiante, Melo refere também a impropriedade de fazer mais heroico e virtuoso que o herói o seu valido, Du Plessis-Mornay (cf. *ibidem*: XXVIII).

Atendendo à entrada de Henrique em Paris, repara no facto de, como ponto em que Voltaire dá fim à fábula e finaliza o poema, essa entrada não ter qualquer analogia com o tema proposto, que é o primeiro cerco de Paris. Por outro lado, julga não poder advir a esta obra qualquer aplauso digno de epopeia, dado que Paris não fora conquistada pelas armas do herói, mas pela negociação que se fez com o Conde de Brissac, seu governador (*ibidem*).

A referência aos desvios à proposição do poema dá lugar a uma conclusão expressiva de uma questão que muito preocupava Melo. O poema de Voltaire constitui uma epopeia fundada na “verdade dos sucessos”, ao contrário do *Triumpho*, que assenta numa fábula “fingida”. Na opinião de Melo, o francês não consegue compaginar-se com esse desígnio proposto. O problema do fingimento vs. verdade da fábula constituirá um aspeto decisivo nas discussões em torno do *Triumpho*. A teoria de Voltaire, no *Essai*, vem reforçar uma necessidade de articulação de ambos os domínios, à luz das perspetivas classicistas. Compreende-se, portanto, nas palavras do prefácio à obra, a tentativa do montemorense de pôr em causa a validade do imperativo da

“verdade” num poema “recente”, além do mais, francês, cujo *modus operandi* difere do do seu. Assim, nota que

se nos representa toda a Fabula da Henriade como hum corpo monstruoso de diversas cabeças, e membros heterogeneos, aonde se offende, e perverte a verdade dos successos. E ainda que Voltaire pertende sahir desta accusação com a desculpa, de que não compoz *Historia*, mas *Poema*, poderase lembrar que quanto à *Fabula*, sendo verdadeira, não tem o Poeta jurisdicção, authoridade, ou licença para desfiguralla; e as *ficçoens* só se concedem nos *Episodios*. E hum Escriptor, *que não admite desculpa nas palavras*; tambem podera esperar dos Poetas que lha não admitissem nos *Poemas* (*ibidem*).

Separando, desta maneira, o que é conveniente a uma fábula verdadeira/histórica do que convém a uma fábula fingida/poética, e apontando o aguilhão, por fim, à questão da exatidão francesa, Melo questiona não só a exatidão da fábula de *La Henriade*, mas também vários incidentes nela descritos totalmente carentes de veracidade. Não aludindo, neste ponto, ao conceito poético de verosimilhança, por ter sob foco, essencialmente, o horizonte da verdade histórica – que se lhe afigura como requisito de uma epopeia baseada em factos históricos, reiteramos –, nota que Voltaire acomodou ao seu intento vários incidentes da fábula, assim como introduziu nela vários “fingimentos” bem alheios da verdade: “he outro erro da historia o sahir ferido o Duque de Biron na batalha de Ivri, o que aconteceu no combate de Fontaine Française, donde o livrou o valor de Henrique IV” (*ibidem*: XXVIII).

Repare-se que, como recorda Le Batteux, ao contrário da História, a poesia épica não está obrigada a narrar a verdade, podendo consistir em muitas mentiras. Como refere, a epopeia é uma narração poética de uma ação maravilhosa, facto que justifica que não conheça outros limites para além dos limites da possibilidade, ou verosimilhança (cf. Le Batteux, 1753: 16 e 15). Por outro lado, essa relação com o maravilhoso explica a introdução de todo o tipo de máquinas e ornamentos fabulosos. Le Bossu, por sua vez, procurando resolver os paradoxos surgidos da oposição entre o que é crível para os sábios e o que é crível para o povo, preceituando acerca da análise das narrações épicas segundo a opinião comum, lembra que Virgílio e outros não tiveram problemas em negligenciar a História para tornar as suas fábulas mais justas e verosímeis (cf. Le Bossu, 1708: 335). Note-se que, na crítica ao poema de Voltaire, Melo procura estabelecer uma distinção entre propósitos no âmbito da fábula (fingida ou verdadeira) que se faz eco de um fragmento de Luzán citado numa das cartas a Valadares e Sousa:

Hemos visto pues que los episodios han de tener su fundamento, y origen en la primera planta de la fábula; y deben ser partes esenciales de ella, circunstanciadas, y amplificadas, ya sean el

argumento, y nombres, fingidos, ya sean verdaderos; **pero con la diferencia que si son fingidos, el Poeta tiene libertad de episodiarlos [...] segundo verisímil; pero si son verdaderos, debe procurar que los episodios sean propios, esto es, que el modo de la acción sea conforme a las particularidades, y circunstancias, que refiere la historia de tales personas;** y esto no tanto por hacer los episodios verisímiles, cuanto por no hacerlos inverisímiles, e increíbles (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 14). [sublinhados nossos]

Como se pode verificar, Luzán efetua aqui uma separação semelhante à levada a efeito pelo autor do *Triumpho*. Porém, desloca-se do âmbito geral da fábula para o domínio particular dos episódios: se são fingidos, o poeta tem liberdade para dar asas à imaginação; se são verdadeiros, deve ater-se aos relatos históricos existentes, sob pena de tornar a narração dos episódios inverosímil (“que el modo de la acción sea conforme a las particularidades, y circunstancias, que refiere la historia de tales personas”). A representatividade histórica dessas circunstâncias, isto é, o nível de reconhecimento que os factos assumem na esfera pública, deve, portanto, ser tida em consideração, de modo a que a narração dos episódios contribua para um reforço do verosímil no poema e tendo em consideração os ditames assinalados por esse ponto de partida histórico. Caso contrário, desenhar-se-á uma fratura entre o que se entende como verdade e o plano da ficção.

Melo não perdoa ao francês o negligenciar da exatidão histórica no seu poema. Contudo, Voltaire justificara a fuga à verdade na elaboração dos episódios, que refere como “incidentes da fábula”, evocando a necessidade “estrutural” de obedecer ao princípio interno da verosimilhança.

Como sustenta Checa Beltrán (1998: 102), há duas aceções gerais da verosimilhança em Aristóteles. A primeira atende ao domínio da representação objetiva, a segunda relaciona a obra consigo mesma, com a sua coerência interna e pertença a um determinado género literário. Não se associando à noção de representação do real objetivo, assenta num princípio que se antepõe a esta noção e que é condição da representação artística: o conceito de imitação da natureza, cujas leis a arte deve mimetizar. É, com efeito, de acordo com esta segunda aceção que Voltaire aborda a “licença” tomada nos episódios. Faz saber, contudo, que no domínio da ação principal da epopeia conservou a verdade, como conveniente à fábula histórica: “Le poëme est fondé sur une histoire connue, dont on a conservé la vérité dans les évènements principaux. Les autres, moins respectables, ont été ou retranchés, ou arrangés suivant la vraisemblance qu’exige un poëme. [...] Au reste ce poëme n’est pas plus historique qu’aucun autre” (Voltaire, “Idée de la Henriade”, 1819: s. p.).

Por outro lado, tendo em atenção o contexto das “ficções poéticas” – onde se inclui a introdução de deidades gentílicas, mas também de alegorias como a Ilha de Vénus n’*Os Lusíadas*, ou a Ilha de Armida, na *Jerusalém Libertada* –, recordando o quão são os franceses inclinados a aceitá-las (como observa, “A França aceita com grande violencia estas ficçoens”, Melo, 1756a: XXIII), Melo repara na contradição de Voltaire, que, condenando essas ficções, perde de todo o sentido do decoro, nomeadamente em matéria religiosa, ao “levar S. Luiz Rei de França a Henrique IV. ao Ceo, ainda no tempo, em que era Hugonete (sic) /, e se achava excommugado pela Sé Apostolica” (*ibidem*: XXIII-XXIV). O montemorense indigna-se contra um Voltaire que perverte totalmente a história portuguesa ao mencionar no seu *Ensaio da Épica* (capítulo VI) vários factos da vida de Camões que são falsos, entre os quais, a afirmação de que o poeta quinhentista nascera em Espanha (cf. *ibidem*: XXIV)¹⁶⁶. Soma-lhe a noção, para si errónea, de que a expansão portuguesa no Oriente teve como principal motivo um desígnio económico, em vez da propagação do Cristianismo (cf. *ibidem*: XLII).

Na abordagem à epopeia de Voltaire se vêem, portanto, a projetar algumas preocupações que ocupam as reflexões do poeta Pina e Melo, no seu afã de corresponder à preceituação poética e, ao mesmo tempo, de se precaver de eventuais críticas, dado não se conformar com determinadas perspetivas coevas acerca da epopeia. Os paradoxos da retórica, entre obscuridade e claridade, surgem aqui parcialmente superados, ganhando relevo o problema em torno da opção pela ficção ou a verdade histórica na elaboração da fábula do poema. Conhecedor da divisão dos teorizadores europeus quanto à escolha de uma fábula e herói fictícios ou verdadeiros, observa a ousadia na escolha, de modo “decisivo”, por parte de Voltaire, quanto ao melhor carácter da segunda opção: “Voltaire teve a ousadia de se intrometer em huma contenda em que os maiores homens da Europa em estudos poeticos, não ousaraõ tomar resolução; pois decisivamente determina que a Fabula e o Herôe da Epopeia devem ser verdadeiros, e parece que tem por ridiculo o juizo, que sente o contrario”.

Perplexo ante a diversidade de opiniões em torno deste assunto, que virá a ocupar lugar central na discussão em torno da preceituação da epopeia, Melo afirma, por fim, que se resolveu, “depois de varias reflexoens, a conspirar com os votos da *Fabula* fingida”. Na base dessa decisão está uma pretensa convivência com uma das aceções do preceito da verosimilhança descritas por Aristóteles. No caso, a que mais se aproxima de uma definição da poesia: “porque

¹⁶⁶ Neste ponto, Melo ironiza em torno do conceito de ficção. Estabelecendo um paralelo entre fingimento no plano poético e fingimento no plano histórico, reprova o último. Faz assim o seguinte apontamento: “Porém se Voltaire hê inimigo das *ficçoens* Poeticas, parece que o não he das ficçoens Historicas; pois nos diz no seu referido Ensaio da Epica que o nosso Camoens nascera em Hespanha debaixo do Reinado dos Reis Catholicos [...]: Que o mesmo Camoens fora grande amigo de Vasco da Gama...” (Melo, 1756a: XXIV).

me fêz huma grande força o preceito de que os Poetas não devem cantar as coizas como foraõ, mas sim como devem ser para serem perfeitas” (*ibidem*: XXXIV-XXXV)¹⁶⁷.

Em carta a José Xavier de Valadares e Sousa, refere novamente a opinião de Voltaire como tendo aberto duas fações no que diz respeito ao entendimento da fábula épica na poética setecentista:

Os que seguem a opinião, que *contraproducentem* quer estabelecer o mesmo Voltaire de que a épica não pode ter fábula, nem Herói fantástico, não têm outro fundamento para a defenderem senão o de moverem mais os exemplos verdadeiros, do que os fingidos: logo parece que se este sucesso verdadeiro se transfigurar por tal modo, que se não diferencie do quimérico, já não pode haver comoção de exemplo, e fica perdendo a fábula histórica, por este motivo, e privilégio, com que pretendem sustentá-la (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 10v).

Daqui se pode concluir que, respondendo à natureza propriamente “poética” do poema, Melo revela estar ciente do carácter transfigurador da *mimesis*, capaz de converter o factual (os exemplos verdadeiros ou “as coisas como foram”) em fabuloso, ou quimérico. É nesse deslocamento para o plano ideal do “dever ser”, como veremos, que consiste a preceituação da verosimilhança em Aristóteles.

Em síntese, no prefácio ao *Triumpho*, Melo procura demonstrar que o “fingimento” é intrínseco à mimese poética, constituindo uma inevitabilidade até na epopeia que se propõe baseada em factos históricos, como é o caso de *La Henriade*. Apesar do esforço de se adequar às modernas tendências da Poética, acusa ressentimento face à eminência de um paradigma de eloquência (e de crítica) que parece não admitir qualquer liberdade no tocante a desvios à presumida simplicidade que dispensa desculpas. O propósito de se conformar com as regras da Poética, sobretudo sem a mediação dos expositores modernos, é uma evidência. Manifesta, por outro lado, certa vontade de criar “à sua maneira” sobre a base dos preceitos do classicismo,

¹⁶⁷ As noções de poesia e história afiguram-se sustentáculos da elaboração da epopeia, devendo articular-se harmoniosamente, para que o conteúdo da fábula, consoante o prescrito, verse sobre “factos” e, ainda assim, mantenha o seu carácter ficcional, isto é, poético. O debate acerca de um confronto entre poesia e história, na épica setecentista ibérica, antecede a reflexão de Pina e Melo no *Prolegomeno*. Pode constatar-se, pois, nas palavras de Botelho de Moraes e Vasconcelos, no “Verdadero Prologo del Poeta”, paratexto da edição de 1731 de *El Alphonso*: “Los lectores que quisieren poema, deben aprehender los sucesos, como en él los exorna el autor; los que buscaren historia, consulten los libros de ese instituto. Son diversísimas las leyes de ambas profesiones; siendo la poética incomparablemente más dificultosa, y más sublime”. Como refere Paulo Silva Pereira, em comentário ao excerto, Botelho afasta-se de uma conceção da épica como versão melhorada da história, “porque la poesía es algo más que una forma de historia en estilo elevado” (Pereira, 2019: 59). Está em causa, aqui, a já notada defesa do carácter puramente estético da criação literária (cf. cap. II, secção “Pina e Melo na Academia dos Ocultos: *Prática e Louvar a poesia*”), uma ideia que ressurge na argumentação em torno das duas polémicas da épica que temos aqui em apreço e que ressoa profundamente a mediação tassiana da preceituação aristotélica presente na *Poética* e na *Retórica* (livro 3, cap. 8).

socorrendo-se livremente, e à medida das necessidades da composição do poema, ora da ficção ora do estilo, no caso, do registo discursivo grandiloquente.

2. Um poema católico e original: teologia apologética e herói moral

O *Triumpho da Religião* é um poema que aborda matéria teológica, centrado na controvérsia entre religiões e seitas diferentes, de acordo com uma tradição apologética estabelecida¹⁶⁸, mas que, tratada num poema épico, representa certa novidade¹⁶⁹. Apresenta também como novidade, no cenário português, o facto de discutir algumas vertentes do pensamento religioso e antirreligioso coevo, como o deísmo e o libertinismo antirreligionário. A sua consideração permite, assim, trazer à colação e descrever um conjunto de conceções filosóficas da Antiguidade e da modernidade, sendo de notar o acúmulo, às velhas autoridades teológicas, das perspectivas, ou mera referência, a obras de pensadores do séc. XVII, como Espinosa ou a *Logique ou art de penser*, da autoria de Antoine Arnauld e Pierre Nicole. O reflexo destas referências, quer no poema quer nas notas ao mesmo, surge na continuidade de um conjunto de indagações que se inserem no debate ilustrado, ecoando noções presentes nos escritos publicados por Pina e Melo desde 1752, ano em que dá à estampa *Balança Intellectual*.

¹⁶⁸ A teologia apologética constitui uma disciplina teológica que se separou da teologia dogmática em meados do séc. XVII. Não se preocupa em elaborar o conteúdo objetivo dos dogmas (tarefa da teologia escolástica), nem de provar a conformidade do dogma com as suas fontes (tarefa da teologia positiva). Procura, sim, estabelecer a sua credibilidade por meio da razão. Tal especificidade define o seu propósito de levar à fé através da “luz natural”, estabelecendo que o ensino da Igreja Católica representa a revelação de Deus. Esta vertente surge no encaço da introdução de uma nova prática estabelecida após a reação tridentina à Reforma protestante: a “polémica” ou “controvérsia” sobre temas teológicos. No domínio dos procedimentos pedagógicos e da discussão aqui em causa, a figura do teólogo vem a assumir uma feição marcial. Esta surge explicitada na *quaestio theologica* do *De locis theologicis* (1562), de Melchor Cano (livro XII, cap. V), sendo o teólogo definido como “soldado de Cristo” (*theologus, Christi miles*) (Vilanova, 1989: 613). Trata-se de uma noção que modela o ideal heroico corporificado no protagonista do *Triumpho*, embrenhado num tipo de “combate” (pela eloquência, tendo como finalidade a evangelização) que muito difere do ideal guerreiro comum no género da epopeia.

¹⁶⁹ O Doutor Fr. Bernardino de S. Rosa, examinador do Santo Officio, observa que Francisco de Pina e Melo, “acerrimo confutador de tantas Seitas, quantas se vem prostradas neste valente *Poëma*”, segue o método do Cardeal de Polignac contra o ateísmo, no poema intitulado *Anti-Lucrécio*. O original desta obra fora publicado em latim, em 1747, tendo sido traduzido em prosa para o francês, em 1749, com o título *L'Anti-Lucrèce, poëme sur la religion naturelle*. Um estudo de Valeria Ramaccioti publicado em 2002 demonstra que o insucesso da obra de Polignac se deve, por um lado, à redação em latim, por outro, ao anacronismo do combate às teorias materialistas de Epicuro e de Gassendi, postas em causa, entretanto, graças às descobertas de Newton no âmbito da física (cf. Branko, 2003: 589). É, pois, interessante notar a afinidade de Melo com o texto de Polignac. É mencionada em nota sobre Epicuro, apenas a uma das estrofes do livro 1 do *Triumpho* (“Contra o Ateísmo”), afirmando Melo que constitui uma das obras de mais espírito que nos tem dado a nação francesa (Melo, 1756: 12). O censor elogia, ademais, o conhecimento que o poeta tem dos sistemas existentes no “Orbe Philosophico”, notando o facto de não abraçar nenhum deles e de, apesar disso, evitar “com sagacidade” o pirronismo, “tomando para si de cada hum o melhor” (Fr. Bernardino de S. Rosa, “Licenças do Santo Officio”, Coimbra no Real Collegio de S. Thomás 12 de abril de 1754, *apud* Melo, 1756: 4).

Enfatizando a dimensão alegórica do poema, Melo reclama, no texto introdutório, que todas as ficções se submetem aqui a esse desígnio simbólico, pelo que pretende através delas inculcar “a gravidade do assumpto pelas verdades, que produzem” (Melo, 1756a: XLVII). Na alegoria assenta, pois, a estrutura fundamental da ação heroica proposta. Desenrolando-se de acordo com a noção de “combate da virtude com o vício”, as disputas do herói, o Peregrino, com as diversas seitas, nas quais se simbolizam os sete pecados capitais, constituem uma metáfora das vitórias “que tem o *Entendimento* com as paixões viciosas, quando se acompanha da *Razão*”. É esta, pois, a interpretação que o poeta oferece do seu texto, observando que a união entre razão e entendimento, em que se firmam os triunfos do herói, encontra, por seu turno, uma imagem nos caracteres do Peregrino e do Génio que o acompanha (*ibidem*: LII). Símbolo da razão, este último é comparado ao Anjo Custódio que guia o povo de Deus na saída do Egito, imagem esta que é expressivamente censurada pelos seus adversários, como veremos.

Parte da discussão com os críticos do poema gira em torno de teses filosóficas, assim como da abordagem a questões que se prendem com dogmas e doutrina religiosa; que se cruzam com o questionamento da aplicação dos preceitos artísticos.

Como se pode ler no início do “Prolegomeno”, a característica da originalidade do assunto do poema surge (à semelhança de outras peculiaridades que temos vindo a comentar) desde logo como um detalhe a enfrentar diante de eventuais críticas. Em torno da sua argumentação teve Melo a preocupação de reunir os pontos de vista de várias autoridades da Poética. Em causa está, antes de mais, a criação de uma fábula que escape ao princípio que prevê que a narrativa da epopeia deve centrar-se numa ação bélica e, em conformidade, num herói guerreiro. Por isso, depois de contrastar as opiniões de Beni, Luzán e Le Bossu¹⁷⁰, conclui, aproximando-se do exposto por este último, quanto à superioridade de uma ação heroica que só pode ser entendida como guerreira em sentido alegórico, isto é, na qual os verdadeiros adversários a subjugar são as paixões humanas.

Para que melhor se entenda a especificidade da conceção do *Triumpho*, observe-se a definição de epopeia dada por Le Bossu (1708: 14): “L’Epopée est un discours inventé avec

¹⁷⁰ Leiam-se as referências aos três preceitistas: Paulo Benio (*Poetica* de Aristoteles) “Pertende que a *Fabula do Poema heroico seja militar, mas que o Herôe seja Capitão de hum exercito, em que se logre o exemplo de huma fortaleza guerreira, e de huma prudencia civil*”; D. Ignacio de Lusan (*Poética*) se persuadió mais da opinião do Benio, que da do P. Le Bossu, sendo esta de bastante pezo pelo grande conhecimento, que tinha este P. destes estudos; e nos diz que *todos los assuntos de las Epopeas (por lo menos de las mas perfectas) sean de guerra; y que todos sus Herôes principales sean guerreros, y militares*. E acrescenta que *tal ha sido siempre la practica de los Poetas Epicos; y el ir contra ella seria una novedad, que lograria, a mi ver, poco aplauso*”. O P. Le-Bossu (*sobre o Poema Epico*) “diz que a *Epopeia he hum discurso inventado com arte para formar os costumes, por meio de instruçoens, debaixo das allegorias de huma acção importante, referida em Verso, de modo que seja verosimil, deleitavel, e maravilhosa*” (Melo, 1756a: XXXII).

art, pour former les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une maniere vraisemblable, divertissante, & merveilleuse". O tratadista francês estabelece, desta maneira, uma conexão entre a epopeia e os âmbitos da poesia, da fábula, da filosofia moral e da História, operando juntas a poesia e a fábula na consecução do carácter alegórico, através do qual se finge uma verdade (escondida, por isso, sob a ficção) que o poeta épico pretende ensinar (cf. *ibidem*: 16 e 34-35).

Considerando que o herói não é matéria do poema, Le Bossu aponta que a ação imitada na epopeia pode ser "action de quelq'un" (*ibidem*: 130), recordando que, dentro do prescrito por Aristóteles, esta imitação versa sobre "actions des Rois, des Princes & des Divinitezs", tal como sucede na tragédia (*ibidem*: 18). Põe, com efeito, em cheque a noção "tradicional" de heroísmo, escrevendo uma secção acerca da possibilidade de o herói épico ser um "honnête homme" (cf. Livro 4, cap. 5). Em suma, recorda que a atribuição do chamado verso heroico à epopeia, referindo-se aos hexâmetros clássicos, assim nomeados por Aristóteles e Ovídio (cf. *ibidem*: 428), não traduz, ou não deve traduzir, a congenialidade entre épica e heroico. Assim, observando, por exemplo, as ações heroicas em primeiro plano na *Ilíada*, conclui que se trata de uma obra na qual a noção de herói não se aplica ao protagonista do poema, procurando-se em vão, neste texto de Homero, exemplos de virtude verdadeira e excelente (*ibidem*: 429).

A conceção "moral" da epopeia que Le Bossu advoga alia-se, desta maneira, à sua consideração acerca do carácter do herói, derivada, por sua vez, de uma secundarização da temática guerreira. Uma questão que Luzán, por seu turno, resolve sem rodeios, através de Homero e de Virgílio. O espanhol, ao contrário do francês, enfatiza, entre as várias qualidades do herói épico ("nobleza del origen y linaje, que fuese de alguno de los dioses o semidioses, la magnitud en obrar hazañas esclarecidas o en padecer y tolerar con constancia grandes trabajos"), a da força e robustez do corpo, atributo este necessário à realização de ações extraordinárias, próprias da épica ("ajobar cargas extraordinarias y manejar con ligereza armas de tal peso, y hacer tales pruebas de fuerza, que cuatro o seis hombres no las pudieran igualar") (cf. Luzán, 2008: 647 e 648). Daqui se pode bem depreender a consonância do autor de *La Poética* com a noção, confirmada pela "práctica de los poetas épicos", de que os assuntos das epopeias "más perfectas" incidem sobre assuntos guerreiros e militares. Com efeito, neste âmbito se conjuga a preceituação do carácter ilustre de príncipes e reis, semideuses também, aplicada à ação e às personagens, com a preceituação do admirável na fábula épica, diretamente relacionada com o valor da força "física", indissociável do herói (cf. *ibidem*: 649).

Em consonância com a ideia de “cristianização” da ação e do herói, Melo propõe uma exclusão de elementos comuns nas epopeias pagãs, tal como as já referidas deidades greco-latinas:

Eu estou no conceito de que o verdadeiro *Herôe* he o que sabe vencer as suas proprias paixoes, e não destruir os individuos da sua mesma especie. Se Homero, e Virgilio não alcançaraõ este *Heroismo*, assim como não devemos seguir a introdução das suas Deidades gentilicas, tambem devemos melhorar de pensamentos.

Todas as açoens sublimes, que estaõ dentro da Ethica Sagrada, são muito mais benemeritas da *Epopeia*, que as que se cantaraõ na *Odyssea*, na *Iliada*, e na *Eneida*. Se assim como Milton escolheo para o seu Poema a perda da innocencia, tomara por assumpto o mundo restaurado, talvez que hoje fizera menos ruido a trombeta do Lacio, e do Archipelago” (Melo, 1756a: XXXII)¹⁷¹.

Como se pode ver, o enaltecimento do assunto cristão (em cuja superioridade Melo funda a diferença da sua epopeia) redundava numa crítica genérica à “trombeta” grega e latina, como exemplares do mundo gentílico: “Cuido que bastaõ estas reflexoes para se enfraquecer a opiniaõ do Benio, e de Lusan; e que se me não condemne o apartarme no assumpto desta Epica de huns vestigios gentilicos, a que não deve estar sogeto hum Poeta Catholico”; “Com que póde haver Poema de muitas mais engenhosas qualidades, que a minha *Epica*, porém ao menos sempre se me deve conceder alguma ventagem na escolha do assumpto (sic), e o ser Poema Original, o que sempre foi attendido de todos os Authores, que fallaõ dos exemplares” (*ibidem*: XXXII e XXXVII). As ações da Ética Sagrada passam assim a perfazer o horizonte da “nova” epopeia prefigurada por Melo, por oposição às ações militares, definindo-se por uma não menor sublimidade.

Ora, a própria epopeia de Tasso, no modo como é concebida a virtude heróica, apoiada no comentário moral sobre clássicos e modernos, se afigura como modelo remoto dessa visão. No domínio da exegese, assim como da crítica humanista de influxo cristão, se pode, pois, colher exemplos de um enaltecimento do herói moral, amparado pela graça divina, que muito dista do tipo clássico do herói fisicamente forte e engenhoso, moldado por sucessivos desafios e adversidades¹⁷². Como afirma Treip, a propósito da concepção cristã do herói em Tasso,

¹⁷¹ O âmbito sagrado da Ética e do Dogma, em que insere as ações do poema, traduz uma inclinação do autor pelos estudos teológicos, na parte final da sua vida, como confessa a *Cenáculo*, em carta datada de 1753, altura em que o *Triumpho* estaria já na forja (cf. *supra*, p. 23). O conhecimento destas disciplinas salienta-se, assim, também, como característica do herói do poema (cf. *infra*, pp. 211-212).

¹⁷² A tradição do comentário moral, que chega aos textos humanistas, afigura-se-nos determinante na formação deste modelo de heroicidade. Na 3.ª década do séc. XVII, Francisco Machado, compilador a título póstumo de *Viridarium sacrae et profanae eruditionis*, do Padre Francisco Mendonça, na dedicatória que dirige a Alexandre de Bragança, enaltece o autor deste texto dentro da tradição enciclopédica do humanismo cristão como “Homero Latino”, por cantar não o Ulisses destruidor de Troia, mas os trabalhos forçados e os triunfos de Cristo para salvação do homem: “Latinum Homerum offerimus [...]. Qui non Ulyssis Trojae eversoris, sed Christi salutis

the concept of heroic virtue (Aeneas persevering, Hercules suffering and stilled) concerned itself not so much with an already achieved virtue made manifest in invincible exploits as, more instructively, with the pragmatic process of the acquisition and consolidation of a fixed and unshakeable (hence “heroical”) degree of virtue. This would be achieved by means of the trial of the moral hero, his testing through adversities, his experience of failure and defeat and his consequent gain in self-knowledge, etc. [...] Christian writers supplement such theories of rationally informed and developing good conduct with an understanding of even the moral hero’s need for assistance through heavenly grace (Treip, 1994: 55-56).

Defendendo que a ação heroica não deve cingir-se a atos militares, ainda no “Prolegomeno”, Pina e Melo alude à dimensão grandiosa da expansão religiosa de modo a exaltar a empresa de triunfo sobre as paixões e vícios no cerne dessa ação, concretizada nas figuras (bíblicas ou de santos) que corporificam o ideal (pacífico) de pregação. Como diz, “O maior Herôe, que se espera no Mundo hade ser aquelle, que reduza ao seu dominio todas as Provincias da Terra; e este he aquelle Herôe, de que diz Esdras, lib. 4. cap. 13. v. 12. *Hominem descendentem de monte, et vocantem ad se multitudinem aliam pacificam*” (Melo, 1756a: XXXI-XXXII).

Esta singularidade do poema vem a ser confutada pelos críticos, que afirmam que só pode ser chamado de herói aquele que faz grandes ações na guerra. Trata-se, pois, de uma discussão que se prolonga fora das margens da obra.

Em *Antiphoras*, remetendo para o texto da *Apologia*, no qual defendera o poema dos reparos dos dois alentejanos, Melo reafirma a sua posição acerca do valor moral do herói. Recorda, por isso, versos publicados, pouco antes, em *Palácio do Sol*¹⁷³, panegírico dedicado ao monarca britânico, pelo socorro dado na reconstrução de Lisboa após o terremoto. Subjazia-lhe a ideia do benefício em prol da paz de um país, em tudo oposta aos “estragos” feitos em campanha:

Hum bom Rei, hum espírito sublime
Tem o seu mais profundo luzimento
Em governar os Povos com justiça
Com doçura, com regra, com socego.
Este he o meu Herôe: o que se agrada
Da odiosa indignação de hum Marte cego
(Melo, 1766: 30).

nostrae assertoris labores canit et triumphos” (“Excelentissimo Principi Alexandro Excellentissimi Principes Theodosij Secundi Ducis Brigantini filio”, Machado, *apud* Mendonça, 1631, s.p.).

¹⁷³ Trata-se de *Palacio do Sol, ou Panegyrico gratulatorio, que ao muito alto, poderoso Rei da Gran-Bretanha, de Escocia, de Irlanda [...] dedicou Francisco de Pina, de Sá, e de Mello, Pelo Magnífico socorro, que deraõ a Lisboa na calamidade do Terremoto* (1765).

Demarcando-se da ideia de conversão que expusera no *Triumpho*, encontra em autores contemporâneos, associados ao secularismo, argumentos a favor do herói estoico. Recorda assim a citação de “huns versos de Monsieur Rousseau” que veiculavam o conceito de que o verdadeiro herói é o que sabe vencer as suas paixões (cf. *ibidem*: 31). Nesta defesa revela-se, uma vez mais, em sintonia com as perspetivas de Le Bossu e a sua afirmação da virtude e excelência do “honnête homme”, à revelia do ideal heroico privilegiado pelos poetas antigos (cf. Le Bossu, 1708: 426-427).

Os versos de Rousseau aludidos coadunar-se-iam, estamos em crer, com o pensamento do filósofo francês em discurso proposto pela Académie de Corse em 1751: *Discours sur cette question. Quelle est la vertu la plus nécessaire aux héros & quels sont les héros à qui cette vertu a manqué?* Aqui, debruçando-se sobre as virtudes do sábio e do herói, Rousseau estabelece uma distinção entre o heroísmo em sentido moral e o heroísmo militar, habitualmente reconhecido como brilhante e esplendoroso, graças à ressonância dos feitos bélicos, perspetiva que atribui, porém, a um preconceito enraizado na sociedade¹⁷⁴. Refutando a ideia de que a coragem do herói guerreiro tem um valor intrínseco (“Je sais qu’entre les qualités qui doivent former le grand homme, le courage est quelque chose; mais hors du combat la valeur n’est rien. Le brave ne fait ses preuves qu’aux jours de bataille”), privilegia no herói verdadeiro o valor dos atos de todos os dias, com maior ou menor pompa, maior ou menor discricção (Rousseau, 2012: 10). Por fim, termina dizendo que, entre as várias qualidades necessárias ao homem em sociedade, a força da alma constitui a virtude fundamental no herói: “S’il falloit distribuer les vertus à ceux à qui elles conviennent le mieux; l’assignerois à l’homme d’Etat la prudence; au Citoyen la justice; au Philosophe la modération; pour la force de l’ame, je la donnerois au Héros” (*ibidem*: 19).

Não é tanto o filósofo-sábio ou o ideal de santidade cristã que está em causa nesta nova visão do heroísmo. Importante na configuração de novos modelos de sociabilidade no contexto iluminista que antecede o Romantismo, trata-se aqui de um conceito com significação no âmbito “civil”, que encerra uma visão do carácter humano que pode ser transversal a todos os homens, desfeita a separação entre povo comum e homens instruídos.

Dentro deste pensamento, que privilegia o heroísmo em sentido moral, Melo traz à colação um conjunto de interpretações em torno do carácter dos heróis das epopeias antigas:

¹⁷⁴ Como escreve Rousseau (2012: 10-11): “Il y a long-tems que le préjugé vulgaire a prononcé sur la question que nous agitions aujourd’hui, & que la valeur guerriere passe chez la plupart des hommes pour la premiere vertu de Héros. Osons appeller de ce jugement aveugle au Tribunal de la raison, & que les préjugés, si souvent ses ennemis & ses vainqueurs, apprennent a lui céder a leur tour”.

“Alem disto ponderei que ainda que Achilles, homem feroso, e precipitado, tinha sido o Heróe da Illiada, também Ulysses reputado por advertido e prudente o fora da Odyssea: e suposto que Homero fundara a heroicidade na ira do primeiro, não deixou de attribuilha á paciência, e moderação do segundo?” (Melo, 1766: 31). Similarmente, atribui maior glória ao “Hercules das Gallias”, pela sua doçura e suavidade de costumes, do que ao Hércules tebano descabeçador de hidras. A indagação em torno da origem etimológica da palavra “herói” e das suas aceções em várias línguas românicas assume também relevo nesta defesa da virtude e da nobreza do carácter ilustre, como definição fundamental do protagonista da épica.

O acolhimento de uma nova perspectiva acerca da heroicidade é, portanto, um aspeto decisivo na conformação de um modelo de virtude (e de costumes) que, justapondo o novo modelo de intelectual ao do sábio cristão, assimila o ideário ilustrado acerca da preservação da paz civil. Destaca-se, contudo, ainda dentro do espírito do humanismo cristão tridentino, o herói polemista, que põem em ação o seu conhecimento e erudição no combate à heresia, tendo como veículo a empresa de expansão da lei da Graça, sob cujo império se projeta uma utopia (que não é nova, lembremo-nos do mito do Quinto Império) de unidade e paz entre os povos do mundo.

Ora, para uma conformação coeva desta imagem moral do herói, pensamos importante mencionar uma obra histórica, dada à estampa uma década antes da aparição do *Triumpho*. Referimo-nos a *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, chamado por antonomasia O Grande: Acclamado no Mundo Por Principe dos Oradores Evangelicos, Prégador Incomparavel dos Augustissimos Reys de Portugal, Varaõ esclarecido em Virtudes, e Letras Divinas, e Humanas; Restaurador das Missões do Maranhão, e Pará*, da autoria do jesuíta André de Barros.

Com efeito, a biografia de António Vieira reveste-se de um forte carácter épico, presente na representação do seu heroísmo enquanto pregador. É sobretudo digno de nota o retrato do missionário virtuoso, de nobre coração e sabedoria portentosa (também ele uma súpula das virtudes teologais e morais enunciadas no final do *Triumpho*), que vai ao encontro de gentios e hereges e prova “quanto mais póde a mansidaõ do Evangelho, do que todo o Poder das armas humanas cheyas de furor, e de sangue” (Barros, 1746: 266). Vieira é não só comparado a Cícero e a Demóstenes pelas capacidades de eloquência, mas também, inúmeras vezes, a Hércules, pela perseverança que revela ao ser posto à prova em sucessivos trabalhos¹⁷⁵.

¹⁷⁵ O texto de Barros povoa-se de alusões ao género literário da epopeia, desde logo no modo, à guisa de proposição, com que introduz o assunto da vida de Vieira, no Livro I. Em determinados pontos, contrasta o seu empreendimento com os textos de Homero e Virgílio. Fá-lo, por exemplo, no Livro V, ao mencionar a

Inveja e oposição dos seus contemporâneos, viagens atribuladas e tormentas vividas no mar alto, por tudo passou o “heroico varaõ” de Barros (*ibidem*: 153). Os cinco livros da narrativa triunfal da vida do “varaõ apostólico” Vieira têm como pano de fundo as narrativas jesuítas de missionação, que dão a ver os padres como “heróis que suplantam as dificuldades impostas pelo meio circundante, pelos seus inimigos e pelo demónio” (Ventura, 2014: 37). Bebe, por isso, do estro da história providencialista, introduzindo no relato que tem como base fontes históricas fidedignas (recorde-se que Barros é académico de número da Academia Real da História, pondo em prática os novos métodos de pesquisa científica em curso neste contexto)¹⁷⁶ relações de prognósticos e eventos prodigiosos, mediante os quais se faz corresponder a biografia de Vieira aos desígnios mais altos da Providência. A narrativa do *Triumpho* – em particular, como veremos, a fábula do Peregrino – não dista muito dessa visão do missionário – ou herói épico –, qual fénix, talhado por Deus para os mais altos vãos. No poema do montemorense, a introdução do maravilhoso na ação assenta, com efeito, nessa lógica providencial, falhando, por isso, na aplicação do conceito de admirável; tal como se patenteia nas epopeias greco-latinas, regulado pela mimese.

Importa enfatizar que Vieira representa também o herói polemista na *Vida* de Barros. Debate-se com o gentilismo na América¹⁷⁷ e vemo-lo em disputas com judeus, hereges e ateus modernos, em diversos pontos da Europa, sendo contrastadas, neste caso, as posições argumentativas das diferentes fações religiosas¹⁷⁸. Nesta história da missionação jesuíta, em que assume algum relevo a representação do “outro”, apresenta-se como recorrente o vocabulário que denota a noção de “triunfo” e “vitória”¹⁷⁹.

grandiosidade do assunto que tem em mãos: “Ampla materia, e largo campo tinha que correr a nossa penna, se houvesse de referir todos os trabalhos deste perseguido David. Esta Odisséa necessitava de hum divino Homéro, que com alto estylo fizésse admirar as gentes, assim na variedade dos successos, como na fortaleza, com que os devorou o immortal assumpto desta Historia” (Barros, 1746: 598); “Este foy aquelle Grande Vieyra, de quem até aqui escrevemos, digno Heróe de outro Historiador, e cujas virtudes, e façanhas mereciaõ mais elevada penna. A cantarem-se suas proezas a numeros atados, nem os Homéros Gregos, nem os Virgílios Latinos tinhaõ estro digno de taõ heroico assumpto” (*ibidem*: 663). Sobre as inúmeras alusões a Hércules, como vimos, também trazido à colação por Melo, no *Prolegomeno*, vejamos algumas expressões. Referindo-se ao cargo de visitador da Província do Brasil, atribuído a Vieira no final da vida: “Entre os trabalhos deste guerreiro Hercules crêmos, que este foy hum dos mayores” (*ibidem*: 461). Noutra parte do texto, afirma o seguinte: “o Grande Vieyra mais valeroso, que Hercules contra dous, pelejava armado de Deos, de verdade, de experiencia” (*ibidem*: 108-109).

¹⁷⁶ Veja-se o texto da “Noticia Previa” à *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus* (1746).

¹⁷⁷ Sobre este assunto, recorde-se o tema da ignorância invencível de Deus nas nações selvagens, questão abordada pelos autores da 2.^a escolástica, tratado em vários pontos da *Clavis Prophetarum* (v.g. Vieira, 2013-2014, III, VI: 446). Melo irá atender a este problema no Livro IV, “Contra o libertinismo religionário” (cf. Melo, 1756: 118 e ss.), questionando a admissibilidade da noção (libertina) de que a salvação eterna é acessível a todas as formas de religião, assim como a ideia de que, até na ignorância invencível, ela pode acontecer (cf. 142-143).

¹⁷⁸ Trata-se de matéria desenvolvida no Livro V da *Vida*, nos pontos “Zelo da Fé contra o Judaísmo”, “contra a Heresia moderna” e “contra o Gentilismo” (cf. Barros, 1746: 524-542).

¹⁷⁹ A título de exemplo, leia-se o seguinte período: “Partio entãõ carregado de triunfos o Padre Manoel Nunes com quatrocentos Topinambázes” (Barros, 1746: 266).

Por fim, até a menção à tempestade por que passou o padre, na viagem em direção a Roma, em 1669, sendo forçado a aportar em Marselha (cf. Barros, 1746: 369), se entrevê como eco na fábula do Peregrino, mais propriamente, na narração da vida do seu pai, Polyphilo.

É, em suma, o herói hercúleo, exemplar de virtudes morais, pregador e peregrino capaz de reduzir o mundo à Fé católica, o protótipo sobre o qual se desenha a exaltação épica de Vieira por Barros. A elaboração do carácter do Peregrino e da sua ação apologética assemelha-se consideravelmente do perfil aí traçado.

3. Verdade e Ficção da Fábula

O debate em torno de aspetos teóricos do classicismo, nesta querela, não evidencia duas fações opostas, como aquele que se desenvolve em torno da questão claridade *vs.* obscuridade, onde a linha que separa cultismo e eloquência sóbria está bem demarcada, correspondendo-se nitidamente o plano da codificação com o da afirmação de um paradigma cultural. O problema veracidade *vs.* fingimento da fábula permite desenrolar diferentes facetas de uma mesma problemática, cujo debate acusa leituras diversas da preceituação aristotélica. Em grande destaque surgem aqui os paradoxos e contradições em torno de um mesmo passo da *Poética*. Paralelamente às contradições inerentes ao texto de Aristóteles, não são de menor relevo as posições dos expositores que, através de uma longa tradição de comentários, vêm a emitir posições que se afastam do original. Por outro lado, parte dessas diferenças deve-se à flexibilidade dos conceitos aristotélicos, que não está presente, da mesma maneira, nos seus comentadores. O conceito de verosimilhança, cujo entendimento se afigura crucial para conceber uma harmonia entre verdade e ficção na representação poética, no âmbito puramente aristotélico demonstra-se ser, pois, maleável, compreendendo o verdadeiro, o possível e o impossível, o irracional e o maravilhoso. A poética posterior tende, porém, a restringir essa flexibilidade. Como afirma Checa Beltrán (1998: 103), dá origem à regra das três unidades¹⁸⁰ e, em casos extremos, ou género concreto, chega-se a interpretar o verosímil como representação fiel da realidade e nada mais.

A ênfase sobre a “verdade”, no contexto das críticas feitas à fábula fingida do *Triumpho*, nem sempre tem como ponto assente a dimensão relativa da abordagem dos vários conceitos da Poética em apreço, em que se afiguram tangenciais as noções de verdadeiro/falso, verdadeiro/verosímil e falso/maravilhoso. Como nota Beltrán para o contexto do

¹⁸⁰ Segundo Rapin (1674: 27), por exemplo, a verosimilhança nos “grandes poemas” depende da observância das três unidades: tempo, ação e lugar.

neoclassicismo espanhol, os tratadistas não conciliam de maneira sistemática e rigorosa as relações entre os conceitos de verosímil, verdadeiro e falso, espelhando-se na sua abordagem uma ambiguidade que gera interpretações pouco certeiras (cf. Beltrán, 1998: 100). Por exemplo, em *La Poética*, Luzán (2008: 297) esforça-se por demarcar as interpretações objetiva e subjetiva na definição das “imagens fantásticas ou artificiais” (que diferem das simples ou naturais). Estas podem ser tidas como falsas, se o entendimento as considera em sentido literal; contudo, são verdadeiras ou verosímeis para a fantasia. Por outro lado, há que atender ao conceito de verdade, em sentido geral, no classicismo: isto é, como uma finalidade da representação, que se quer em unísono com a beleza, oposta à falsidade, enquanto ostentação de fealdade e descompostura (desunião, irregularidade, desproporção) (cf. *ibidem*).

O Estagirita, no domínio da preceituação em torno do verosímil no enredo da tragédia, introduz a problemática da racionalidade e necessidade da ação como âncora de uma representação dotada de verosimilhança. Verosimilhança que tem como prova final a aparência de plausibilidade do encadeamento, que o torna crível, pela sua afinidade com o que é da ordem do comum na natureza, por isso facilmente reconhecível como “real”. O absurdo, o maravilhoso ou as “coisas irracionais”, que encaixamos (segundo o senso comum) sob a designação de impossível, são perfeitamente comportáveis, uma vez obedecida essa lógica interna da ação. Por isso, como declara o filósofo, “Deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil” (Aristóteles, 2015: 1460a vv. 28-29, [96])¹⁸¹. A defesa da verosimilhança refere-se à conformidade com um princípio que deve antepor-se a qualquer procedimento de imitação¹⁸², especialmente quando a representação poética, constituindo-se sobre o preceito de imitação da natureza, requer que se dê uma imagem crível do real nas artes miméticas, necessariamente dependente, por extensão, da preceituação da unidade.

O problema acerca da verdade ou fingimento da fábula surge colocado, pela primeira vez, no texto do *Prolegomeno*, quando Pina e Melo traz à colação a caracterização do poema épico por autores coevos. As formulações elaboradas quer no texto de Luzán quer no de Cândido Lusitano reportam-se aos comentários de Paolo Beni à *Poética*. A natureza e definição do poema épico, como se estabelece no livro 4, cap. 1 da obra de Luzán, deduz-se, com efeito, do texto do jesuíta italiano: “La epopeya [...] es imitación de una acción ilustre, perfecta y de justa

¹⁸¹ No seguimento, Aristóteles dá o exemplo do enredo de *Édipo*, no qual circunstâncias por explicar se situam fora da ação da tragédia, não comprometendo por isso a sua verosimilhança. Por outro lado, o filósofo alude à capacidade do poeta de bem simular o que pode ser visto como absurdo, dando como exemplo o texto da *Odisseia* (Aristóteles, 2015: 1460a vv. 29-37 e 1460b vv. 1-2, [96-97]).

¹⁸² Luzán, por exemplo, afirma que “es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica”; “los poetas deben anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad” (Luzán, 2008: 101).

grandeza, hecha en verso heroico, por vía de narración dramática, de modo que cause grande admiración y placer, y al mismo tiempo instruya a los que mandan y gobiernan” (Luzán, 2008: 618). A ideia de que a fábula épica deve consistir, fundamentalmente, numa ação ilustre, admirável e exemplar constitui, de modo análogo, o parecer de Freire na segunda parte da sua *Arte Poética*¹⁸³.

O modo como a questão do fingimento e da veracidade é colocada por Melo – sob o signo das duas leituras em contenda – é significativo das interpretações a que esta matriz foi sujeita, tendo em conta não só os aspetos particulares da preceituação do género como o que diz respeito à preceituação para as artes de imitação no seu todo. Assim, cruzam-se com a definição acima os pressupostos acerca dos meios de comoção e incitação na fábula épica. Pergunta-se: um maior potencial de comoção traduz-se mais facilmente numa excitação dos ânimos e condutas no sentido da virtude? Esse maior potencial é inerente à ficcionalidade, ou, pelo contrário, está dependente de uma narrativa baseada em factos históricos. Por outras palavras, no que tange à exemplaridade, a verdade pode ser mais efetiva do que o fingimento?

Como sintetiza Melo, “Os que seguem a verdade na *Fabula*, dizem que dirigindo-se a Epica à imitação da virtude, e ao tedio do vicio, que melhor persuade hum exemplo verdadeiro, que hum modello inventado, e que melhor commoverá a heroicidade de hum Samsam, que a de hum Alcides” (Melo, 1756a: XXXIV). No outro prato da balança, pesam as questões atinentes ao maravilhoso e à perfeição da fábula. Ao primeiro subjaz o potencial de admiração contido desta, pela incorporação do ornato relativo a matéria lendária, divindades mitológicas e populares, etc., que assegura a consecução da finalidade de excitação das virtudes. Por sua vez, a ideia de perfeição associa-se à de unidade, prevendo-se com ela uma coerência e constância, desde logo nos costumes do herói, que não é facilmente destrinchável no mundo do múltiplo e do vário, a que Aristóteles faz corresponder a representação histórica ou a realidade tal como ela é: “Os que pertendem que a *Fabula* seja fingida, argumentaõ que se a acção do Poema heroico hade ser illustre, perfeita, maravilhosa, e digna de imitação, que naõ se pôdem conseguir estas qualidades nos sucessos verdadeiros, e que he preciso procurallas na ficção para que a *Fabula* se offereça, sem algum defeito” (*ibidem*).

Como vimos atrás, um dos aspetos que mais gera perplexidade a Melo na epopeia de Voltaire prende-se com o facto de ter o poeta francês decretado que a fábula e o herói da epopeia

¹⁸³ Atente-se, pois, na definição de Freire (2019: 304): “a epopeia é a imitação de uma ação heroica, perfeita e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo mixto [i.e., recorrendo à narração do poeta e às falas das personagens], de maneira que cause uma singular admiração e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes e as grandes emprezas”.

devem ser verdadeiros. Estabelece, pois, a partir daqui, que a sua opção pela fábula fingida se deve à força que, para si, tem o preceito aristotélico da verosimilhança, em que se baseia a distinção entre representação histórica e representação poética. Nesta diferença, que na Poética separa verdade de verosimilhança, veicula-se a repetidamente mencionada noção “de que os Poetas não devem contar as coisas como foram, mas sim como devem ser para serem perfeitas” (*ibidem*: XXXV).

Acerquemo-nos, antes de mais, dos diferentes tipos de imitação existentes no âmbito da Poética e da correlação estabelecida, na sua definição, entre estes e as várias aceções da verosimilhança no texto de Aristóteles.

3.1. Imitação e Verosimilhança

A definição do carácter próprio da Poesia, face à História, de acordo com Aristóteles, acentua a diferença entre uma forma de representação que tem como objeto uma generalização/universalização no respeitante à conceção de factos e personagens – como aponta Le Bossu (1708: 84), construir uma ação geral, isto é, poética, implica que se atenda ao carácter universal das coisas e dos homens, “qui ne soit d’aucun particulier” –, radicalmente oposta ao mundo dos “singulares” que a História tem em vista. Essas “coisas gerais” que constituem a matéria da Poesia tornam-se idênticas à verdade por efeito da regra da verosimilhança, barómetro que permite julgar da necessidade e possibilidade da sua ocorrência.

Ao colocar em paralelo “as coisas como foram” com as coisas “como devem ser”, Melo vai diretamente ao encontro da preceituação de Aristóteles, não apenas para o poema épico, mas para a poesia em geral. Recorde-se, a propósito, a posição do Estagirita em torno da oposição entre História e Poesia:

a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular (Aristóteles, 2015: 54, 1541a, v. 37-1541b, vv. 1-8).

Estabelece-se, com efeito, uma diferença entre os dois âmbitos, neste passo. Porém, os comentaristas acomodaram ao conceito de poesia, sob o desígnio da lei da verosimilhança, também a aceção que, no entender de Beltrán (1998: 102), relaciona a obra com a realidade extraliterária, o verosímil como similar à verdade e à realidade exterior (diferente do verosímil

como “meramente” possível), ou seja, o particular, que é da ordem da verdade histórica. As próprias finalidades de instruir e deleitar se derivam desta distinção¹⁸⁴.

À distinção entre História e Poesia (particular e universal) correspondem, por conseguinte, dois modos de imitação em poesia: icástica e fantástica. Freire, neste ponto, segue a definição de Luzán, que seleciona de entre as perspetivas de Minturno, Donato e Beni. Aludindo ao conteúdo, modo e fim desta arte, o árcade afirma que “a poesia é *imitação da natureza, no universal ou no particular, feita em versos para utilidade e para deleite dos homens*” (Freire, 2019: 85). A imitação no particular, ou icástica, concerne à pintura das coisas tal como elas são em si, isto é, “tem por objeto todas as ações e coisas que procedem da natureza ou da arte, e não menos da história que da invenção de alguém” (*ibidem*: 91). É, portanto, o real ou a verdade objetiva que nesta vertente se sublinha. Já a imitação no universal, ou fantástica, supõe a introdução de um registo de subjetividade no domínio da representação, incidindo esta sobre as coisas como elas são, porém, segundo a ideia e opinião dos homens (*ibidem*: 85). O facto de incorporar o plano da crença permite abrir caminho à representação de aspetos do maravilhoso popular, por exemplo. Mas também aquilo que diz respeito aos produtos da fantasia do poeta. É neste domínio que se insere a possibilidade de, através da ficção, criar mundos ou imagens possíveis: “tem por objeto tudo o que, não existindo per si, tem novo ser e vida, nascendo da fantasia do poeta, quando entra a inventar novas coisas ou ações semelhantes às histórias que, se bem não sucederam, podiam suceder” (*ibidem*: 91).

Ora, o plano da *mimesis* define-se, desta maneira, como o mais propriamente poético, se atendermos ao facto de que configura a vertente de efabulação que distingue a Poesia da História. Por outro lado, esta última definição encerra uma justa definição do conceito de verosimilhança, pelo modo como, através do condicional (“podiam acontecer”), se propõe uma fidelidade à verdade enquanto possível e, logo, crível. A esta deve-se submeter a representação do que não existe ou sucedeu, e que passa a ter forma graças à arte do poeta. Neste domínio se conjugam, em síntese, os instrumentos para preceituar aquilo que é da ordem não só da imaginação mas igualmente do abstrato ou o que tem cabimento no domínio da formação das ideias, em sentido platónico.

¹⁸⁴ Freire, debruçando-se sobre as três disciplinas inseridas no conceito de belas-letas, aponta pois que a poesia, representando a verdade sucedida, assim como a verdade como poderia ou deveria ser, instrui deleitando; a oratória persuade, não se inserindo nesse domínio mimético; a história instrui e, atendendo a factos sucedidos (objetiva e comprovadamente possíveis), tem como fim a utilidade (Freire, 2019: 90). A definição dada por Melo, tal com a de Freire, converge com a noção de “*plaire et instruire*”, que o poeta colhe de Rapin (*Refléxions...*), na esteira de Horácio. Afirma, por isso, a capacidade de instruir com suavidade, ensinar e comover (Melo, 1756a: IX).

Normalmente, o exemplo de imitação fantástica dado pelos tratadistas é o da pintura de Zêuxis, a saber, a criação do retrato de Helena. Como apontava Cícero no *De Inventione* (Livro 2, *apud ibidem*: 91-92), a representação levada a efeito por Zêuxis não segue o verosímil, se o entendermos na aceção de cópia fiel da verdade/realidade. Ao recriar na imagem de Helena a beleza perfeita, o pintor reunira nesse modelo aspetos de todas as mulheres belas de Crotona. Não fez a cópia da sua beleza tal como ela era. Em vez disso, criou uma beleza ideal, com origem não na verdade mas numa ficção, ou “ideia” do que poderia ser essa beleza. Assinala-se, neste argumento, a ênfase do neoclassicismo sobre a possibilidade de aperfeiçoamento da natureza, noção que se alia ao princípio de universalidade, tendo subjacente o intuito de trabalho artístico (intelectual) sobre os elementos do particular (natural/ideal), dando-lhes nova forma¹⁸⁵.

A discussão entre imitação da natureza e imitação da “belle nature” encerra um dos pontos-chave do debate neoclássico. O seu eco nas querelas francesas da 2.ª metade do séc. XVII foi estudado por Georges Forestier, no ensaio “Imitation parfaite et vraisemblance absolue – Réflexions sur un paradoxe classique” (1990). A reflexão que desenvolve em torno da aparente incompatibilidade entre as noções de “imitação perfeita” e “verosimilhança absoluta”, deduzida a partir da leitura de textos de Chapelain, permite-lhe concluir acerca do que leva os autores clássicos, tendencialmente, a preferir a verosimilhança à verdade. Nessa preferência se esclarece a adoção da ideia de aperfeiçoamento da natureza, sob o preceito ordenador da verosimilhança, uma ideia fundamental para Le Batteux, um século depois de Chapelain:

Y a-t-il rien de plus contraire à l'esprit classique que de prêcher une stricte imitation de la réalité? Corriger les défauts de la nature, polir et orner la vérité, surpasser le modèle...: on pourrait enfiler à l'infini de telles affirmations, qui vont toutes dans le même sens, celui d'une imitation, non

¹⁸⁵ Na obra de Beltrán que temos vindo a citar, *Razones del Buen Gusto* (cf. 1998: 102-103), o autor elabora uma súpula das quatro formas de representação com verosimilhança presentes na *Poética* de Aristóteles, as quais acabamos de expor. A primeira consiste, pois, em representar **as coisas e as ações tal como eram e são** na realidade, e com fidelidade histórica. A segunda, em representar **as coisas e ações tal como podem ser** (o possível não sucedido, que supõe a representação de feitos que não sucederam, mas que, segundo a lógica da razão teriam podido suceder ou poderiam suceder). A terceira diz respeito ao exemplo da lenda de Zêuxis, consistindo na ideia de representar **as coisas e as ações tal como devem ser**. Trata-se, portanto, de uma representação idealizadora ou universalizadora da realidade, que tem como finalidade alcançar a beleza máxima através de um processo de seleção que pressupõe uma modificação da realidade: admite-se assim, segundo Beltrán, a representação do impossível. Por fim, fala-se em representar **as coisas e as ações como se diz ou se crê que são**, o que inclui as crenças e as superstições populares, que às vezes são maravilhosas e irracionais [sublinhados nossos]. Admite-se, por conseguinte, o irracional e o maravilhoso, considerando-se tão verosímil a representação do real como do falso. Como recordava Aristóteles, “Homero ensinou os outros poetas a dizer falsidades de maneira certa” (cf. Aristóteles, 2015: 95, 1460a, vv18-19). Do exposto, conclui-se que a mentira (falsas deidades, fábulas, conceitos fúteis) também é fundamento da beleza em poesia, enquanto verdade que verosimilmente foi, é, pode ou deveria ser segundo as forças e o curso regular da natureza. A exigência de verdade traduz-se em exigência de verosimilhança; dado que nem todo o maravilhoso é verosímil, tão-pouco é verosímil todo o verdadeiro (cf. *ibidem*: 106). Numa palavra, para tratadistas como Luzán e Freire, na esteira de Aristóteles, a concordância do representado com a opinião que se tem das coisas prevalece em importância sobre a noção de uma concordância do representado com a realidade das coisas.

parfaite mais perfectionniste, qui débouchera au siècle suivant sur la théorie unificatrice des arts de l'abbé Batteux, fondée sur le concept clé d'“imitation de la *belle nature*” (Forestier, 1990: 187).

Aqui se funda, pois, a perspectiva idealista do classicismo, no que respeita à representação da natureza, ou verdade: polir, corrigir e ornamentar a verdade, superar os modelos. Cândido Lusitano, conhecedor do debate entre poesia como imitação icástica e poesia como imitação fantástica, no qual entronca a divisão que temos vindo a analisar, percorre algumas autoridades da Poética que o abordam, tornando evidente que a preferência por um ou outro plano encontra uma resposta nos modos de definição e pressupostos da poesia: “Desta imitação icástica e fantástica nasce entre os autores outra questão, e é qual destas imitações se deve preferir na poesia. Uns dizem que a icástica pertence aos historiadores e a fantástica aos poetas”, Freire, 2019: 92). Se para Platão e Aristóteles “o poeta só é poeta quando cria com o seu engenho e fantasia novas fábulas, e não quando refere as coisas já inventadas por outros”¹⁸⁶; por outro lado, autores como Escalígero são pelo parecer de que a imitação é condição secundária no processo de elaboração poética. Este último autor funda-se na assunção de que o requisito essencial da poesia é o metro. Por essa razão, para Escalígero, a poesia não se distingue da história senão pelo tipo de dicção em uso (“*A poesi historiam nihil differre nisi modo dictionis*”, *apud ibidem*: 93).

Por fim, Freire apresenta uma terceira perspectiva, precisamente a daqueles autores para quem só a imitação icástica se deve admitir: por ser proveitosa, dado ter a “verdade” por objeto. Freire, no entanto, e enquanto apologista da utilidade do deleite poético, sublinha a importância de ambas. Recorre, para tal, à autoridade de Muratori e à noção de que a poesia tem como objeto as coisas dos três mundos existentes (celeste, material e humano): “Podem-se estas considerar ou como em si são e em cada indivíduo, ou também como são naquela ideia universal que formamos das coisas, e esta vem a ser um original de quem são cópias os indivíduos ou particulares” (*ibidem*).

¹⁸⁶ De notar a citação do Fédon por Freire, neste contexto, a saber, “que o poeta, para ser tal, é preciso que componha fábulas, e não discursos. Esta mesma doutrina se lê na *Poética* de Aristóteles, como diz Vóssio (*Poétic.*, cap. 2, pág. 5, 6, etc.)” (Freire, 2019: 92-93).

3.1.1. Verdade e Verosimilhança na(s) fábula(s) do *Triumpho*: o problema da probabilidade

De que maneira os tópicos de discussão em análise vão desaguar à argumentação contra o poema de Pina e Melo? E, simultaneamente, à sua defesa do poema?

O Discurso VI de *Repulsa critica e apologetica* debruça-se, precisamente, sobre a distinção, na arte poética, entre imitação icástica e fantástica, apontando o seu autor a menoridade da segunda, no que diz respeito à escolha da fábula.

Um dos pontos centrais de discordância consiste na abordagem do carácter de fingimento da fábula do Peregrino, como narrativa encaixada na fábula global do(s) triunfo(s). Como se pode perceber da argumentação em torno da unidade da fábula, na ótica de Melo, essa fábula circunscrita aos primeiros livros da epopeia não constitui, porém, o cerne da ação heroica do *Triumpho da Religião*. É inegável que a fábula que relata os anos de formação do herói polemista (antes de se iniciar a etapa que lhe confere este estatuto) é fingida, mas Melo recorda repetidamente a perspectiva de verdade contida naquela que é a mensagem, ou máxima moral, veiculada na fábula do “Triunfo”; protagonizada pelo mesmo herói, e cuja origem faz remontar a factos da história portuguesa.

Às críticas iniciais, feitas por parte de um dos anónimos alentejanos, havia respondido que a fábula do poema “teve a sua Origem nas Missoens, que fizeraõ os nossos Portuguezes em tantas partes do Mundo depois que descobriraõ a India”, cujo fim consistia em fazer “triumfar a Religião [...] dos inimigos, e Apostatas da Lei Evangelica” (Melo, 1756b: 24 e 29). Evocando a vertente alegórica que preside à elaboração da ficção, Melo e o seu defensor afirmam a noção de que a fábula do poema consiste num fingimento que aponta para uma verdade histórica. Esta vertente tem subjacente, além disso, um conceito doutrinário tido como verdade, como o que diz respeito ao dogma da Fé:

Se eu disse, que a minha Fabula era fingida, e o senhor Velho, que era huma verdade vulgarissima, cuidou que ambos dissemos bem. He fingida, porque se finge hum Heróe polemico, que andou pelo Mundo a mostrar a infalibilidade da nossa Religião: he verdade vulgarissima, porque não ha certeza mais vulgar entre os catholicos, que os artigos da nossa Fé (Melo, 1766: 169).

Os críticos, contudo, têm em vista a fábula em si mesma, como lugar do enredo, “a imitação da ação” ou, por outras palavras, “a estruturação dos acontecimentos” (Aristóteles, 2015: 48, 1450a, vv. 4-6), não fosse o modo como a ação se estende e se desenrolam as suas partes, segundo o Estagirita e os seus comentadores, na épica por analogia com a tragédia, “o

objectivo” e logo “o mais importante de tudo”: “não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres” (*ibidem*, 49, 1450a vv. 21-25).

Assim, por um lado, constituem o fingimento da fábula como problemático, dado que, na sua ótica estrita, as ações que não sucederam são entendidas como não possíveis e logo potencialmente inverosímeis. O principal argumento de que se socorre o autor de *Repulsa critica e apologetica* para defender a superioridade da fábula histórica assenta, de forma um tanto retorcida, nas conceções abordadas pela tratadística neoclássica em torno do verosímil e possível. A ideia de verdade factual (o que sucedeu) apresenta-se aqui como critério de validação da probabilidade dos eventos narrados, donde se deduz, por seu turno, a verosimilhança da fábula. O zoilo sustenta, por conseguinte, que a ação da epopeia, para ser exemplar e admirável, deve ser possível aos homens. Ora, aquilo que melhor pode demonstrar essa possibilidade é, com efeito, o já ter sucedido, isto é, ser parte da História: se é possível, “pode acharse nos sucesos verdadeiros: e se é imposible, nam é digna de imitasam; porque ninguem deve intentar imposiveis” (Rüe, 1764: 111-112).

Note-se que, de acordo com a teoria de Tasso em torno da disposição dos factos do poema épico, a probabilidade surge como princípio que substitui a noção de verdade e que permite, ao mesmo tempo, mediar o problema do falso. Uma vez que no âmbito da retórica e da poética o conhecimento pleno da verdade se afigura como algo de inviável, ao contrário dos historiadores, que ordenam a matéria de acordo com a sucessão cronológica dos eventos, os poetas são forçados a organizar o seu material “on the basis of probability” (Waters, 1978: 311). De modo a tornar deleitável (conforme os requisitos da poesia) esse material, é necessário arranjá-lo. Como tal, as duas artes não apresentam a verdade em si mesma, mas lidam com factos conhecidos por um auditório. A sua probabilidade afere-se do conhecimento – parcial, sublinhe-se – que este tem desses mesmos factos – aí reside a preceituação da fábula histórica na teoria de Tasso¹⁸⁷.

A matéria ideal para seleção deverá, portanto, basear-se em factos conhecidos, mas não o suficiente, para que o autor possa impor-lhes uma ordem, de que depende, em última instância, a verosimilhança e probabilidade, “and yet may include the marvelous” (Waters, 1978: 311). A teoria do italiano, quanto à aplicação do princípio de verosimilhança (em vez do verdadeiro) na ótica da probabilidade, não difere substancialmente, como se pode verificar, da do Estagirita. Segundo Waters, distanciam-se, porém, no uso desses dois critérios. Enquanto

¹⁸⁷ Atente-se nas palavras em *Discorsi*: “la poesia è collocata in ordine sotto la dialettica con la retorica, la qual, come dice Aristotele, è l’altro rampollo de la dialettica facultà, a cui s’appartiene di considerare non il falso, ma il problema; laonde tratta del falso, non inquanto egli à falso, ma in quanto à probabile” (Tasso, 1964: 87).

Tasso “considers them criteria that relate the content of the poem to the world of the audience”, Aristóteles “considered them criteria of the inner structure of the poem” (*ibidem*). Esta perspectiva explica, com efeito, a ênfase que o filósofo dá à disposição dos eventos na intriga, cerne do poder estético da obra. Para Waters (cf. *ibidem*: 313-314), entrevê-se, assim, uma diferença basilar entre o *mythos* aristotélico e a conceção de *favola* tassiana, cujo impacto no auditório, fundado no conhecimento que este tem da fábula, se deriva da imposição de uma ordem sobre a matéria – diríamos nós, em função do exposto no ponto intitulado “O espectro da épica alegórica de Tasso...”, uma ordem subordinada à “ideia” alegórica, a que se dá privilégio sobre a perspectiva estética do deleite, ancorada na forma do poema¹⁸⁸.

Para defender o verdadeiro, que na sua ótica constitui a pedra-angular da Poética, preponderante por isso sobre o conceito de verosimilhança, La Rüe alega o facto de só o primeiro poder provocar admiração, ecoando a preceituação das sete propriedades da ação heroica enumeradas por Freire, no tomo II, livro III, cap. II, de *Arte Poética*¹⁸⁹. Ao referir como propriedade o dever ser a ação heroica fundada na verdade histórica, o precetista apontava como ponto fulcral o recurso a um herói verdadeiro, ou seja, este tem de ter vivido em algum tempo, de modo a excitar os ânimos à virtude: “não se pode conseguir bem este fim propondo como exemplar de virtudes um herói que nunca houve e descrevendo ações que jamais sucederam” (Freire, 2019: 309). A condição de admirabilidade da fábula constitui aqui, por seu turno, o argumento-chave. Porém, algumas páginas adiante, ao debruçar-se sobre os costumes e carácter do herói, este mesmo argumento é alvo de reinterpretação. Freire defende, por fim, que é melhor um herói fingido, opondo ao histórico o maravilhoso: “a épica, que serve para a imitação e para mostrar o maravilhoso, não atende para o que foi realmente, mas para o que verosimilmente devia ser” (*ibidem*: 312). Refere ainda que nos anais gregos e romanos não se descobre herói tão perfeito como qualquer dos que finge a poesia (*ibidem*). Por outro lado, não se afastando do imperativo que dita que numa epopeia perfeita as ações heroicas devem ser bélicas, devendo por isso o herói somar às virtudes da humanidade – prudência, generosidade e força – o valor da guerra, sublinha que devem ser “os costumes do [...] herói todos raros, sublimes e admiráveis quanto verosimilmente puder ser. Há de ser ornado de uma bondade não só poética, mas também moral, porque de outro modo ficará sendo um exemplar indigno de se imitar (*ibidem*:

¹⁸⁸ Segundo a autora, a noção de intriga (“plot”) em Aristóteles “was not well understood by Tasso and his contemporaries. They did not see a relation among the *mythos*, the *telos*, and the *dynamics* of a poem. They persisted – because of long-ingrained habits – in thinking of the relation between the audience and the content of the poem, its truth and word value. Because of those habits, they were unable to think of the relation between the audience and the form of the poem, its aesthetic power” (Waters, 1978: 313).

¹⁸⁹ Essas propriedades são: grande, única, de duração determinada, de êxito feliz, fundada na verdade da história, acompanhada da verdadeira religião e não muito moderna nem demasiadamente antiga (cf. Freire, 2019: 306).

311). Assim, da exigência de uma perfeição moral excepcional (isto é, exemplar) deduz-se a necessidade de fingir o herói.

A questão fundamental do verosímil/verdadeiro, enquanto possível ou provável, é deixada em suspenso, no discurso do “Repulsista”, de modo a atender aos pontos da preceituação da épica, a questão da admirabilidade, exemplaridade e perfeição da fábula. Assim, atentando em circunstâncias do poema de Melo, conclui que o fabuloso, não sendo verdadeiro, não pode provocar admiração:

Os predicados, que se requerem na fabula Epica, só se podem encontrar em factos verdadeiros; porque só estes, sendo eroicos, sam admiraveis; pois os fabulosos a ninguem cauzam admirasam. Depois de se saber que o Eroe de um poema nam existio no mundo, e que é mentira o que dele se escreve, ninguem se admira de que se matáse v. g. dois mil omens, quando o matar vinte mil lhe nam custava ao Poeta mais que uma cifra. Por ventura admirouse algum leitor da mortandade que fez o Peregrino no exercito dos Libertinos? Sabendo que aquela açám é fabuloza, e nam verdadeira, ninguem a reputa admiravel (Rüe, 1764: 112).

Em *Antipophoras*, Melo responde passo a passo a estas invetivas. Os adversários afirmavam que “a Fabula dever ser verosimil, e que não sabem que possa ter este predicado hum successo, que não pode acontecer” (Melo, 1766: 154). Sobre isto refere o poeta que “Ainda se não disse tambem que a Fabula fingida fosse por tal modo, que não podesse acontecer: o muito que se dirá he que não tenha ainda acontecido; e entre o não ter acontecido, e o não poder acontecer vai huma distancia, que ategora não foi medida pelos Repulsistas” (*ibidem*).

O debate complica-se, portanto, quando os “Repulsistas” põem em causa a condição de possibilidade como algo que tem de colher provas factuais, apontando como requisito possuir um “exemplar verdadeiro”, situando assim o verosímil na ordem do passado. O seguinte passo sintetiza bem o rigorismo com que apreciam o problema, apondo a noção de falsidade à ideia de ficção-verosímil, ou contingente. Como tal, distanciam-se do texto do Estagirita, em que à noção de verosimilhança se faz corresponder o tempo condicional. À semelhança de Voltaire, admitem, contudo, o fingimento nos episódios da fábula, estabelecendo uma distinção entre o plano dos acidentes e o da ação principal do poema. Neste último plano afirmam, pois, como premente a escolha de exemplares no mundo (ou ações humanas, históricas), que no seu entender superam em heroicidade qualquer tipo de fingimento elaborado:

Só se deve admitir a fisam quando ouver necesidade: *atqui* nam é precizo fingir açám: *ergo* só nos epizódios se podem admitir os fingimentos. Provo agora o silogismo. Todo o fingimento, ainda que seja verosimil, nam deixa de ser falso; e a mentira sem necesidade deve evitarse: *ergo* etc. tambem é superfluo fingir a açám, quando no mundo se tem obrado as mais eroicas, que se podem tomar por asunto. Mais. Ou a açám ade ser verosimil, ou nam? Se nam é verosimil, faltalhe uma das circunstancias mais esensiaes, e recomendas [sic] por Aristoteles; e nam pode ser

admiravel, nem digna de imitação: se é verosímil, ade ter exemplar verdadeiro, a quem seja semelhante; pois, nam sendo paresida a alguma açám ja executada, nam é verosímil, pois o que está ainda contingente, e futuro nas açoens dos omens, nam é verdadeiro; mas incerto, e duvidozo (Rüe, 1764: 114-115).

A saída apresentada por Melo para estas leis em torno da verdade histórica da fábula épica situa-se no plano da Poética, como temos vindo a desenhar. Contudo, ao defrontar as afirmações do “Repulsista”, evoca explicações através das quais tergiversa para o plano da teologia ou da Providência Divina, mas também para o dos inventos humanos, trazendo à colação a contenda entre Antigos e Modernos em torno de quem sabe mais acerca do que está para acontecer, ou é possível que aconteça, num tempo futuro (cf. Melo, 1766: 154-155).

A “absurdização” das questões levada a efeito por Melo em vários pontos do texto de *Antipophoras* depaupera em grande medida a sua defesa. Mas compreende-se que, para o poeta, a reação ao texto da *Repulsa* respondia à necessidade de repor a sua honra e reputação. Apesar disso, são consideráveis os momentos em que se socorre dos fundamentos da Poética com propriedade.

Sobre os “repulsistas” associarem ação possível a sucessos verdadeiros/factuais, comenta Melo que “Ninguem disse ategora que a acção fingida se propusesse de sorte, que parecesse impossivel; mas pode fingirse, com maior perfeição, que aquella que nos pode dar a Historia” (Melo, 1766: 154). O predicado da “ação perfeita” fora entendido pelo crítico em sentido estrito, afirmando que se acharia “melhor na natureza, que na arte” (Rüe, 1764: 114). Melo defende-se com a indicação de Aristóteles que supõe que, para se lograr esse fim, a arte deve emendar a natureza. Daqui se depreende, uma vez mais, a oposição entre a noção “poética”, isto é, de cariz idealizante, do verosímil como o que “devia ser” (*fieri debuerunt*), e a noção de facticidade histórica (*facta sunt*)¹⁹⁰, a que subjaz uma conceção de índole “naturalista” (cf. Melo, 1766: 160).

A verdade como objeto da representação, na ótica de Melo, supõe o não polimento da imperfeição: “Tudo o que foi he hum objecto da verdade: tudo o que devia ser he hum objecto da ficção: tudo o que foi há de estar misturado, com os defeitos da natureza”. Pelo contrário, a perfeição do que deve ou devia ser compreende o adorno e, por isso, a perfeição: “tudo o que devia ser pode estar adornado, com toda aquella perfeição, que couber na sua possibilidade”. Em certa medida, a argumentação de Melo coloca ao mesmo nível as duas perspetivas do

¹⁹⁰ Em pelo menos dois passos da sua correspondência pode verificar-se que Pina e Melo recorre à tradução latina da *Poética* de Aristóteles da autoria do humanista italiano Pietro Vettori, conhecido como Pedro Victorio (1560) (cf. “Montemor-o-Velho, 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 12v)

verosímil que enumerámos acima, o que pode acontecer e o que devia acontecer, efetuando, em reação à apologia da verdade histórica, uma separação entre fábula perfeita (a verosímil/possível, associada à noção de “dever”, que, como vimos, encerra também uma notação de impossibilidade) e fábula imperfeita (a verdadeira, associada à natureza como ela é): “e porque não diz Aristoteles, que se poetize sobre o que succedeu, senão sobre o que devia succeder? Eu não sei que isto tenha outra solução, senão que aquillo, que se faz he commumente imperfeito, e aquillo, que se deve fazer pode receber toda a perfeição, que se lhe queira dar” (*ibidem*: 162).

Melo atende ainda à perspectiva aristotélica que tem em consideração o grau de maior verosimilhança na representação do provável, dito “suposto”, notando as dificuldades presentes num verdadeiro que não se acorda exatamente com o crível: “Alem disto, porque não manda o mesmo Philosopho, que a Fabula seja historica, e verdadeira, mas verosimil, e necessaria? Porque ha muitas coisas verdadeiras, que parecem incríveis, e ha outras suppostas, que são verosimeis; e só estas, e não aquellas são capazes da imitação” (*ibidem*: 162).

Por fim, recorda a perspectiva acerca do verosímil no domínio da “crença” ou factos que são assumidos por uma tradição, escrita ou oral, que assumem por essa via validação e coerência no domínio da representação de uma verdade. Por isso mesmo, por se tratar de factos reputados como verdadeiros, Melo relembra a validade das fábulas dos maiores poemas épicos, o que os zoilos entendem como contradição, generalizando acerca de uma defesa do fictício por parte do poeta:

Tinha eu dito no meu *Prolegomeno*, que a *Fabula* das quatro principaes epopeias se reputava por verdadeira, porque estava na opinião de successo historico a expugnação de Troia, a redução de Ulysses a Itaca, a navegação de Eneas a Italia, e que era certa a Conquista de Jerusalem por Godofredo. Isto que eu disse se me accusou por huma contradição na defesa da *Fabula* fingida; Respondi, que o sitio de Troia estava muito contestado pelos escriptores, e da mesma sorte a redução de Ulysses, e a navegação dos Troianos, e ainda que se reputavão por successos verdadeiros, que havia grande differença do *ser* ao *reputar*. Nesta reposta dizem os *Repulsistas*, que houvera muita malicia, e pouca sciencia (*ibidem*: 165).

Como se pode ver, coloca-se aqui em causa o que se pode entender como “fingimento” no domínio da “crença” nas lendas “históricas” (de acordo com o ponto de vista de Melo, simultaneamente fábulas e históricas) que constituem o assunto das epopeias mais célebres. Este questionamento põe a nu, por assim dizer, a natureza ambígua e volátil da matéria contemplada no poema. Ao pretender-se fixar uma diretiva, no domínio da Poética, ou seja, ao delinear-se um critério para o aceitável como objeto da ficção, apenas a noção de senso-comum se afigura firme ponto de ancoragem da tão falada verosimilhança. A problematização acerca

da diferença entre verdade e verosimilhança – note-se, no excerto, a distinção entre “ser” e “reputar” – revela-se aqui assaz forçada, sendo que, remontando a Aristóteles e aos seus expositores, neste último conceito nada mais se pretende articular do que a ideia de aparência de verdade, indissociável do conceito de mimese. Recorde-se, a propósito, a perspectiva de Le Bossu acerca da convivência entre verdade e verosimilhança na ficção e na realidade:

La Verité & la Vrai-semblance peuvent se rencontrer ensemble, puisqu’une chose qui est veritable peut paroître telle. Cela est ordinaire. Mais quelques-fois la vérité est sans Vrai-semblance, comme dans les actions miraculeuses, prodigieuses, & extraordinaires. Quelquefois aussi la Vrai-semblance est sans verité, comme dans les fictions ordinaires des Poëtës. En un mot, une action peut être ou seulement veritable, ou seulement vrai-semblable, ou même sans verité & sans vrai-semblance, ou enfin elle aura toutes ces deux conditions” (Le Bossu, 1708: 327).

Como recordava Melo, ainda na década de 50, na *Segunda Reposta aos novos reparos ao Triumpho* – trazendo à colação a polémica entre “tassistas” e “orlandistas” –, “ha dois generos de ficções: Humas congruentes, que podiaõ succeder, e outras despropositadas, e que não cabem na probabilidade dos successos. Daquellas, e não destas he que usa a Poesia” (Melo, 1758: 6). O problema do fingimento consiste, fundamentalmente, para Melo, em saber destringer entre uma e outra faceta do que se chama de “fingimento”, e não em excluir a ficção da elaboração poética, como oposta ao conceito de verosímil. Cita, por isso, também aqui, as palavras iniciais da *Arte Poética* de Horácio – a referência em que se cruza o delfim nos bosques com o javali nas ondas –, oferecendo a sua interpretação do verso “*In vitium ducit culpa fuga, si caret arte*”. Parafraseando as palavras de Melo, entende-se que deve fugir-se da culpa de dizer coisas que, embora prodigiosas, não causam qualquer admiração, por serem inverosímeis. Melo conclui que tal sucede “quando o Poeta não tem arte para unir os prodigios com a verisemilhança” (*ibidem*: 7). Em conclusão, o grande desafio da preceituação do maravilhoso na épica baseia-se, de acordo com esta perspectiva (devedora da leitura de Tasso), na capacidade de conceber prodígios verosímeis.

4. A fábula do Peregrino: uma alegoria da “luz” natural da Razão como cúpula da formação do homem e fundamento do combate à heresia

Além dos conceitos da Poética que acabamos de dilucidar, em torno do carácter da fábula, os quais são alvo de uma aproximação de índole geral, os críticos escrutinam a própria verosimilhança – ou congruência natural – nos pormenores da fábula do Peregrino, que surge

encaixada na ação principal da epopeia. Antes de desenvolver os pontos em debate, demoremo-nos um pouco na descrição de aspetos das “fábulas” do poema.

A “fábula do Peregrino” encaixa-se no poema através de duas analepses. Na primeira (Livro II, “Contra os politeístas”), o protagonista narra, a pedido de Confúcio (“vos peço huma historia resumida / Da vossa patria, acçoens, emprego, e vida”, Melo, 1756: 49), o seu passado desde que, órfão, fora levado para uma gruta por uma loba. Esta o criara entre os seus cachorros até que, já adulto, após emergir da caverna, vagueia pelo mundo, chegando um dia ao “comercio / Da humana sociedade”. Uma vez no mundo civilizado, percebe que o destino o “levara aos estudos” (*ibidem*: 57). Depois de traçado um percurso de estudante, instruído nas artes e nas ciências, que pode ter sido o de Pina e Melo, como o de qualquer homem de letras da sua geração, o herói interessa-se pela “polémica”. Viajando pelo mundo, enceta as sucessivas disputas que dão corpo aos livros da epopeia.

A segunda analepse (Livro V, “Contra o Libertinismo cirenaico”) surge-nos pela voz do velho Polyphilo. O Peregrino conhece-o entre as hostes cirenaicas. Logo após triunfar sobre esta seita e de firmadas as pazes, interpela-o, querendo conhecer a sua origem e a razão de tão extravagante paradeiro para homem que reconhece de “singulares prendas” e “superior capacidade” (*ibidem*: 181). Esta narrativa inicia-se com o verso “Em Portugal nasci”. Relatando Polyphilo as venturas e desventuras da sua existência de cavaleiro, produz-se neste conto a anagnórise pela qual o Peregrino reconhece no velho o seu pai. Este reconhecimento vem a ter lugar após o término da narração, situando-se já no início do Livro VI (“Contra o mahometismo”).

Ambos os relatos cumprem a função de esclarecer circunstâncias da narrativa heroica do *Triumpho*, funcionando também como episódios em que se insere matéria romanesca e alegórica.

Começamos por assinalar a menção de Melo, em nota apenas à estrofe inicial da segunda analepse, à origem nobre do pai do herói, como forma de justificar o preceito que dita que este deve ser de ascendência ilustre¹⁹¹. Atente-se no seguimento do poema:

... assim começa
O velho Polyphilo: na cabeça
Do Imperio Lusitano a minha aurora
Vio as luzes do Sol; taõ brilhadora,
Que entre as sombras do pállido occidente

¹⁹¹ Na nota afirma o seguinte acerca do preceito relativo à épica: “Pode alguém reparar que se pertenda que a Nobreza concorra tambem para a gloria do *Herôe*. No *Prolegomeno* se faz menção de que ha *Épicos* que preceituaõ que o *Herôe* naõ só deve ser nobre, mas *Principe*. Sobre a estimaçaõ, ou pouco caso, que se deve fazer da nobreza herdada se dividiraõ os *Philosophos antigos*” (Melo, 1756: 182).

Inda chegou a ser resplandecente:
Quero dizer: que illustres Genitores
Me deraõ da nobreza os resplandores
(*ibidem*: 182).

Deste modo se esclarecem, na história do progenitor, as origens, inicialmente incógnitas, do protagonista. É interessante, pois, observar a necessidade de reforçar o facto de proceder de ascendência nobre. Os comentários a um assunto de natureza poética entrecruzam-se com um apontamento, em nota, que espelha uma arreigada consciência do estado social do próprio poeta, reverberando uma atenção ao contexto das mutações que têm lugar na sociedade coeva¹⁹².

Melo declara no *Prolegomeno* que, através da descrição da caverna e das paixões do Peregrino – paixões que “lhe incitava aquella indissolúvel escuridade” –, pretendia alcançar a comoção patética no poema (Melo, 1756a: XLIX). Contudo, a fábula do Peregrino afigura-se nos especialmente relevante, atendendo ao contexto de afirmação das “luzes”, em que a epopeia vem a lume. Não só pela evocação do contexto apoteótico de elevação das trevas para a luz, do selvagem para o humano, a que se associa o desabrochar da razão e da inteligência humana, sob a moldura filosófica da alegoria da caverna, mas também pelo facto de, na narração do “cursus honorum”, em que consiste a trajetória de aperfeiçoamento pelos estudos do protagonista, se desdobrar uma pequena enciclopédia na qual pontilham factos e personalidades da filosofia e ciência modernas dos séculos XVII e XVIII. O “cursus”, coroado no final pela descoberta da “Lei da graça”, como ciência mais sublime na qual culminam todas as outras, surge assim como espelho de um conhecimento tangível ao homem, desafiado, desde o despertar da consciência e da pergunta “Quem sou eu?”, a alcançar graus cada vez mais elevados de conhecimento e iluminação. Se atendermos à ideologia contrarreformista, dominante na era barroca, o alcance desse conhecimento tem como ponto de partida a existência da própria luz natural da Graça inata, de acordo com o dogma fixado no Concílio de Trento, contra a lei reformista do pecado original.

¹⁹² Dando exemplos dos estoicos, entre os quais Séneca, mas também de Horácio e de Platão, que são tendencialmente favoráveis ao conceito de nobreza como virtude ou sabedoria, Melo cita em seguida Cícero (*orac. pro sextio*) e Aristóteles (*de Nobilitat.*), e alega a ascendência de Jesus Cristo, como forma de enaltecer a nobreza hereditária enquanto bem e virtude que resulta de uma linha sucessória. Desconfiando daqueles que valorizam a nobreza como sabedoria, pois que “naõ podia estimar a Nobreza quem a naõ tinha, e estas philosophias só se encaminhavaõ a desluzir o que senaõ podia alcançar” (Melo, 1756: 182), por fim, conclui que “O desejo que se manifesta nos mecanicos de quererem ser nobres; e estes de se fingirem mais illustres, do que talvez saõ na verdade está universalmente contradizendo tudo o que se pode philosophar contra a antiguidade, e resplandor das origens (*ibidem*: 183).

Em conformidade com esta postulação, em que o plano metafísico se interjeta na narração por meio da alegoria, assumem relevo as palavras na invocação do poema. Como se pode depreender da sua leitura, é expressiva a configuração da inspiração poética sob os auspícios (modernos) da Razão. Razão e seus significantes que, numa epopeia designada de católica, passam a ocupar os lugares em que, nas epopeias clássicas, figuravam os numes pagãos, entre outros elementos simbólicos:

Grande acção me arrebatou ao alto cume
Do sempre claro, incompreensível Lume,
Onde em Luzes naufraga a intelligencia:
Que ardor mais digno de immortal cadencia,
Que aquelle, em que o desejo se destina
À sabia comprehensão da Lei divina?
Pendente fique a Lyra da vaidade,
Com que a incauta, ligeira mocidade
Ferio de balde as cordas do instrumento
Em tão ocioso, desmaiado alento:
Emendem-se estes erros, estes danos
No desprezo de objetos tão profanos.
Chamem-se as Musas a mais nobre empreza:
Mas em que Musas fallo na grandeza
De impulso tanto? Ó Nume Omnipotente,
Sciencia eterna, Virtude intelligente,
Immutavel Razaõ, Ente improdoto,
Inspirai no meu peito o ardente fruto
Do vosso resplendor, da vossa ideia,
Porque desate a sombra, que me enleia,
E sondar deste espanto o golfo possa:
Ajudai, e influi, que a causa he vossa
(*ibidem*: 1-2).

Ressoando o gesto de passagem do canto do amor profano ao canto do amor divino, presente em textos de poetas seus predecessores (v.g., “Sôbolos rios que vão”, de Camões), a lira, símbolo da poesia, é aqui substituída pela “Lei divina”. Entendida como “objeto(s) tão profano(s)”, que o poeta apresenta como erro(s) a emendar, aludindo por esta via ao passado de poeta mundano¹⁹³, a inspiração das musas é agora substituída pelo impulso do “Nume omnipotente”, dador da compreensão da referida “Lei”. A ciência eterna e glória de Deus, causa eficiente e final do poema, associa-se, como se pode verificar, à “Immutavel Razaõ”, e “ideia”, cujo influxo resplandecente é invocado, por forma a propiciar a criação “iluminada” do poema

¹⁹³ Além do propósito de convocação das forças dadoras de inspiração, pode questionar-se se não tem aqui o poeta em vista estabelecer uma linha de rutura com os versos profanos que deu ao prelo enquanto jovem. Assim, “Lyra da vaidade”, “ociosidade”, “incauta, ligeira mocidade”, “ocioso, desmaiado alento”, são expressões que conotam a sua visão acerca da lírica publicada no livro d’*As Rimas I, II, III*, como demonstra, também, nos comentários a esta obra, que dirige a Verney, em *Balança Intellectual* (cf. *infra*, p. 314).

(“Porque desate a sombra”). A segunda estrofe dirige-a o poeta ao ilustre dedicatário do poema, o Papa Bento XIV (de quem recebe o breve, publicado nos preliminares): “E Vós, Ó Vice-Deos do Santo Imperio / Que elevado no throno Pontificio / Regeis da nova aliança o Magisterio...” (*ibidem*: 2 e 3). Em última instância, propõe-se “espalhar” a sua (do Vigário de Cristo) “gloria no Universo”, através de “hum novo verso”¹⁹⁴ (*ibidem*: 3).

Note-se que a imagética da luz e da sombra, através da qual se concretiza a analogia com a conquista do conhecimento, assume preponderância não só na invocação como na fábula do Peregrino. Cremos que a sua simbologia é especialmente relevante no contexto pré-ilustrado, em que uma perspectiva alegorizante, de fundo barroquista, surge como correlato da noção de Razão, novidade neste discurso, a apontar para um plano filosófico em consonância com a introdução do novo paradigma cultural¹⁹⁵. Contudo, o culminar da narrativa (cúpula do edifício da formação do Peregrino, baseado no sistema medieval do *quadrivium*, *trivium*, a que se somam as disciplinas do direito, da teologia e da medicina) na noção de “lei da graça”, induz-

¹⁹⁴ A expressão “metro novo” poderá apontar para as novidades ao nível da metrificação e do verso. Escapando ao gosto da tradição da épica lusa, Melo serve-se do verso heroico de 11 sílabas e não segue o esquema da oitava rima. Além disso, não observa, forçosamente, a regra dos consoantes. Nestas mudanças se baseiam os raros defeitos apontados pelo seu apologista, Joaquim Velho do Canto, que nota a maior proximidade do *Triumpho* quer com o gosto da epopeia francesa quer, no que toca ao verso livre, com os dramas italianos (cf. Canto, 1760: 45). O argumento em que Melo descreve a aliança entre a pompa espanhola e a simplicidade francesa, no “Prolegomeno”, funda-se, precisamente, na justificação da opção pela nova estrutura: “eu tinha reparado que a Poesia das oitavas pela obrigação de clausular, ao menos de quatro em quatro versos, se faria froxa, e languida, e não permitia aquelle desafogo, que dá maior impulso ao rapto poetico. Nos Poetas Latinos, aonde não ha estas precisas estancias descobria a versificação mais livre, e impetuosa; e mais bem logradas as discripçoens, os pensamentos, as figuras, as imagens; e a narraçãõ mais corrente, unida, e proporcionada. Resolvime emfim, a eleger outra versificação, em que podesse imitar o desafogo dos Gregos, e Latinos acrescentando-lhe os consoantes; porque a Poesia vulgar, sem elles, fica insipida, e desaprasivel, e por isso disse Luiz de Gongora na Fabula de *Leandro*. ‘Que yò a piè quiero ver màs / Un toro suelto en el campo, / Que en Boscan, un verso suelto, / Aunque sea en un andamio’. Assegurei o meu intento com o voto do referido P. Rapin, que nos diz que as estancias Italianas enfraquecem muito a força, e vigor da Poesia, em que consiste huma grande parte do caracter do verso heroico” (Melo, 1756a: L).

¹⁹⁵ Cremos que esta perspectiva alegórica é sugestiva de um nível “introdutório” da filosofia das Luzes, colhendo eco nos esquemas ficcionais barrocos, nomeadamente em dissertações académicas. É disso exemplo a já mencionada *Oração académica jocoseria recitada em Domingo Gordo na Academia dos Escolhidos desta Corte por seu autor Alexandre Antonio de Lima. Academico dos Aplicados* (1747), de Alexandre António de Lima. O frontispício indica ter sido lida na Academia dos Escolhidos, mas constitui uma adaptação de oração da presidência apresentada em 1745 aos Ocultos. Perante este auditório, Lima desfia um elogio dos sábios ali congregados, no qual delinea um jogo com os significantes de luz e de sombra (metáforas de sabedoria e ignorância), socorrendo-se de terminologia comum na poesia barroca (“resplendores”, “luzimentos”, “celestes luzes”, “precipícios” e “horrores”). Não dista muito, portanto, do elogio do mesmo auditório levado a efeito por Melo, em *Prática* (cf. *supra*, pp. 87-88). Este vocabulário insere-se, porém, num quadro proposicional em que se introduz a metáfora das “Luzes” por conexão com a noção de ordem (da Razão/Natureza). Desta assimilação do vocabulário barroquista às noções ideológicas que configuram o movimento da Ilustração se pode concluir do hibridismo cultural subjacente à oração, assim como ao poema épico de Melo. Na argumentação, o sábio é comparado ao Sol, logo, é visto como superior a luzes, luzimentos e impérios: “Presidir o sol aos Astros é ordem inalterável da Natureza: antepor-se a sombra às Luzes é desordem a que repugna a Razão: se o sábio domina aos Astros, que muito, que como sol tenha sobre as Luzes os Impérios? e o ignorante vive distante dos resplendores, é rara maravilha elevar-se a esfera dos luzimentos!” (Lima, AT 307, n.º 1 (1745-1749), fl. 24).

nos à assunção de que a racionalidade proposta por Melo condiz mais propriamente com o racionalismo barroco contrarreformista do que com a Razão iluminista.

Debrucemo-nos sobre a ficção da caverna, evocada na analepse do Peregrino como ponto basilar da escalada para a “luz”.

O relato inicia-se com uma referência às ocultas origens do herói, tentando este justificar o desconhecimento de uma origem nobre: “A noticia de antigos Genitores, / Com que as aras se incensaõ da nobreza, / Naõ vos posso allegar” (*ibidem*: 49). Páginas adiante, já no final da analepse, Melo esclarece, em nota, a razão que o levou a basear a narrativa num herói que desconhece as suas origens, sem credo ou condição social, encontrando no mito selvagem da caverna um recurso expressivo. Explica-o, pois, tendo como base uma ideia de inatismo que define a predisposição universal do ser humano para percorrer um caminho conducente ao conhecimento da Verdade, à revelia do determinismo implícito na noção de predestinação. Em nota à estrofe em que se debruça sobre o aprofundamento que fez o herói na lei da Graça, através dos estudos e do uso da razão, ou “luz natural”, afirma o seguinte:

Pela lûz natural, e pelos estudos alcançou o *Peregrino* a verdade da Lei Christan. Muitos entendem que a eleição da Lei depende da Criação: Quem teve o Pai *Calvinista*, ou *Lutherano*, será *Lutherano* ou *Calvinista* etc. Para condemnar esta apprehensão hê que propuzemos o *Peregrino* em hũa Caverna, sem mais criação, que a dos brutos; e que depois de averiguar todas as Religioens, de que se compoem o Universo, naõ podia eleger outra Lei, senaõ a Lei da Graça. Ella hê taõ conforme à razaõ innata do mesmo homem, que naõ deve algum regeitalla, sem condemnar a sua propria intelligencia” (*ibidem*: 74)¹⁹⁶.

Depois de (re)conhecer, por intermédio da “razão”, a lei da Graça, o Peregrino recorda ter desejado possuir um “espírito facundo / Para illustrar com ella todo o Mundo”. Como explica Melo em outra nota, da ilustração que teve a personagem na mesma lei se produziu o desejo de a comunicar aos homens, “e neste intento hê que tem principio a *Fabula deste Poema*” (*ibidem*). Ora, para o autor, o relato das origens do herói e do seu percurso constitui, como se pode deduzir desta declaração, um desvio à ação principal (a conversão de seitas heréticas). Esse relato esclarece-a, porém.

¹⁹⁶ Existem ressonâncias do pensamento de Malebranche neste discurso, filósofo de interesse entre os autores da “pré-ilustração”, como o parente de Pina e Melo, Martinho de Mendonça Pina e Proença (cf. Bernardo, 2002: 43). Recorde-se que para Malebranche a razão é entendida como luz universal que permite ao homem ver e conhecer e que difere do espírito humano. Subjaz, em suma, à postulação da “luz natural” a perspetiva de um julgamento segundo as leis da razão universal, “superior aos espíritos” e, como tal, com o “direito de se pronunciar sobre os juízos que eles formam”; noção que dista da perspetiva de julgar as coisas ao acaso (Malebranche, *Traité de Morale*, apud Cardoso, 2002-2003: 376, nota 54). A articulação entre ciência do homem, razão e Graça obtém uma ressonância profunda no pensamento de Pina e Melo plasmado nesta epopeia, como se pode entrever no percurso do Peregrino.

No início, explicita-se o estado selvagem que caracteriza os primeiros anos de vida do protagonista. O leitor fica a saber, em termos gerais, como fora criado pela loba que o arrebatara de seu pai ao nascer:

entre os horrores
De huma funda Caverna, a natureza
Ao Mundo me deitou; sem que alcançasse
Quem nesta horrenda estancia me gerasse.
No centro infausto da funesta alcoba
A admiravel Clemencia de huma Loba
Só conheci por Mai: estes socorros
Logrei na criação dos seus cachorros,
Que a pezar de huma especie taõ distante
Os tive por Irmaons n'algum instante.
(*ibidem*: 49-50)

Observe-se o uso continuado de vocabulário que conota escuridão e infortúnio (“horrenda estancia”, “centro infausto”, “funesta alcoba”), termos que povoam a lírica de Melo, como veremos no livro d’*As Rimas* (cf. *infra*, pp. 388 e ss.). Por outro lado, as figuras da caverna e do bárbaro selvagem são também um tópico recorrente na sua poesia, reverberando a imagem da gruta envolvida em brumas do *Polifemo* de Góngora. Em nota à estrofe, Melo coloca a narrativa do Peregrino em paralelo com o mito de Rômulo e Remo, igualmente criados por uma loba. Refere pois que, com o exemplo da “história romana”, “se conforma o admiravel com o verosimil” (*ibidem*: 50) no poema, tornando evidente o raciocínio através do qual opera uma conformação da fábula com a preceituação aristotélica. O verosímil consegue-o da alusão a um episódio tido como histórico ou, pelo menos, de natureza lendária, sendo parte da crença de um povo. O admirável consistirá, aqui, na circunstância prodigiosa em que se representa a criação de um ser humano por um animal. Mas os milagres (ou o maravilhoso inexplicável) não cessam por aqui. A libertação do protagonista da caverna deve-se, como se pode constatar do seu discurso, “Ao prodígio, que inda hoje desconheço”. Na continuação, explica-se a causa desse segundo prodígio: “sepultado / Ficava neste abysmo o triste estado / De huma vida infelíz, senaõ houvera / Algum supremo auxilio, que rompera / Tanta violencia, com que a sorte brava / O indissolvel vinculo apertava” (*ibidem*: 51).

A Providência apresenta-se, pois, como agente da libertação do Peregrino. Em nova nota de rodapé, o poeta esclarece a relação entre a ação principal do poema e a possibilidade que é dada ao herói de emergir daquele estado retratado como infernal: “Tendo disposto a Providencia que o Heroê triumphasse das seitas, o devemos considerar auxiliado de superior impulso: Por esta causa se logra o verosimil no admiravel, sahindo da caverna por hum modo milagroso” (*ibidem*). Se às circunstâncias prodigiosas da criação do protagonista Melo aplicara um

comentário em que declarava que, com o exemplo de Rômulo e Remo, se conformava “o admirável com o verosímil”, por sua vez, neste segundo passo, socorre-se da perspectiva de uma intervenção divina, miraculosa, para afirmar uma coerência no domínio do admirável. O aspeto miraculoso da libertação do protagonista colhe verosimilhança no poder superior de Deus, mas, igualmente, na coerência interna da ação heroica do triunfo sobre as seitas. Subordinados a uma narrativa principal, cuja realização se projeta como necessariamente dependente da agência divina, todos e quaisquer prodígios sucedidos na fábula do Peregrino assumem verosimilhança, de acordo com esta perspectiva.

Convém assinalar, aqui, que o conteúdo destas notas indicia, uma vez mais, que Melo estudou e compreendeu, à sua maneira, a lição de Le Bossu, desta vez, no cap. VII do Livro III do *Traité*. Referimo-nos, no caso, às palavras que o Padre profere em torno da análise das narrações épicas no particular, tocando em quatro aspetos essenciais da preceituação do verosímil: segundo a teologia, segundo a moral, segundo a razão e, o último e mais importante, segundo a opinião comum (Le Bossu, 1708: 329).

Na observação do poeta compreendem-se algumas pistas que traduzem as tentativas de conformação da narração da epopeia com uma teoria da verosimilhança “natural”, caracterizada por um forte pendor racionalista, sinalizando aquilo que pode ser confirmado ou não pela experiência. Assim, no caso dos prodígios narrados (e anotados) por Melo, uma vez lidos “segundo a teologia”, estes são perfeitamente aceitáveis. Como manifesta o padre francês, neste domínio não há nada que não seja verosímil, “parce qu’il n’y a rien d’impossible à Dieu. C’est un moyen dont les Poètes se servent souvent pour faire rentrer dans la vrai-semblance, tout ce qu’il leur plaît de feindre contre l’ordre de la nature” (*ibidem*: 329-330). No plano da “moral” e da “razão” – ou do que entra em choque com elas – como veremos, consiste a maioria dos erros apontados pelos críticos ao *Triumpho da Religião*¹⁹⁷.

Nas estrofes seguintes, assistimos à saída para o mundo por parte do Peregrino “na idade mais florente” (Melo, 1756: 51). É então que dá com os “torpes olhos” na “estrutura da maquina celeste” e, progressivamente, deixa a escuridão da caverna. “Cheio de assombro de ignorancia,

¹⁹⁷ Ao abordar a questão da moral, Le Bossu recorda a crítica de Séneca a Virgílio, num passo da *Eneida* em que ocorre uma falta contra a verosimilhança natural: o poeta ter dito que os ventos estavam encerrados em grutas. Sendo que o vento é apenas um ar, ou vapores agitados, fazê-los ficar fechados, ou em repouso, como afirma, é destruir-lhes a natureza (Le Bossu, 1708: 330-331). No domínio das infrações à razão na narração, condenam-se aqueles que ultrapassam os seus limites no intento de fazer parecer as coisas grandes. O Padre admite, no entanto, que determinadas repreensões aos poetas, por escreverem coisas que a experiência contradiz, não têm em consideração segundas hipóteses, que os poetas terão podido presenciar (cf. *ibidem*: 333-334). Por fim, a verosimilhança segundo a opinião comum diz respeito ao assunto de que já nos aproximámos de modo lato, em torno da aparência da verdade das coisas verosímeis, cuja perceção está sujeita a variação consoante o auditório, de homens sábios ou populares (cf. *ibidem*: 334 e ss.).

e medo”, liberta-se do chamado “misero concurso” – expressão alusiva ao cativo de paixões em que vivia – e começa a descobrir em si “reflexos do discurso”. Pergunta-se: “Quem sou eu?”, “Donde procedo”, “Quem me fez” (*ibidem*: 52). À medida que caminha para a luz percebe-se dotado de qualidades humanas.

Através de um percurso que se alonga no tempo, o poeta recria no seu protagonista uma metamorfose em que sintetiza uma alegoria da formação do homem cristão¹⁹⁸, partindo daqueles primeiros balbucios da fala, que distinguem o humano do animal, até chegar a um ponto mais avançado de crescimento, isto é, a capacidade de elaboração do pensamento, em uníssono com a de perceber o mundo através dos sentidos: “Julgo, discorro, entendo, obro, decido, / Sinto, e vejo?” (*ibidem*). Põe, assim, em evidência um processo evolutivo que encerra, paralelamente, a indagação acerca da presença do divino no humano e como fonte do seu esclarecimento: “Que Nume esclarecido / Se move dentro em mim, que ao meu alento, / Que ao meu impulso, a minha intelligencia / Assiste com tal alta prehemencia?” (*ibidem*: 52-53).

Após a descoberta dos sentidos e do pensamento, encena-se a descoberta do próprio corpo, através da visão. Aqui sobressai negativamente, no entender dos adversários de Melo, a nomeação direta das várias partes do mesmo: “Olhava para os pés, coxas, e braços, / Para as pernas, e maons, dedos, e ventre / Tudo julgava por assombros; e entre / Taõ grande confusão, me parecia / Que em nova escuridade adormecia” (*ibidem*: 53). A nomeação crua dos membros do corpo, sem recorrer a qualquer forma de idealização, isenta, por outro lado, dos adjetivos, perífrases ou circunlóquios habituais na poesia barroca, foi, como notaremos, alvo de debate por parte dos contendores na polémica. Nesta sequência, o Peregrino passará da descoberta de si mesmo e do seu corpo para a descoberta do mundo exterior (o Sol, o ocaso, a Lua, as estrelas, a planta, a ave, o bruto, etc., cf. *ibidem*: 54-55).

Depois de conhecido o mundo natural, chegando o herói perto do mar e contemplando com “novo espanto na região sublime”, introduz-se na narrativa o ponto de viragem que estabelece a passagem para um contacto com a “humana sociedade”.

¹⁹⁸ Trata-se, em suma, do ideal formativo que preside à fundação dos colégios e universidades sob tutela dos Jesuítas. O *homo christianus* é instruído para ser imagem da fé católica na sociedade. Esta noção ganha sentido no pensamento dos mentores das *Constituições* da Ordem inaciana. Como se pode ler no texto de 1556: “Siendo el scopo que derechamente pretiende, la compañía, ayudar las ánimas suyas y de sus próximos a conseguir el último fin para que fueron criados, y para esto, ultra del exemplo de vida, siendo necessaria doctrina y modo de proponerla, después que se viere en ellos el fundamento devido de la abnegación de si mismos y aprovechamiento en las virtudes que se requiere, será de procurar el edificio de letras y el modo de usar dellas para ayudar a más conocer a Dios nuestro Criador y Sõr. Para esto abraza la Compañia los colegios, y también algunas Universidades [...]” (*apud* Castro, 2008: 62).

O Peregrino vê aproximar-se da praia um navio cheio de gente, que o poeta retrata com metáforas ousadas (tratando-se de novo prodígio, aos olhos do protagonista), precisando, como tal, de elaborar nova nota explicativa. O passo é o seguinte:

Outro prodígio, que no inchado pego,
Alterou inda mais o meu socego.

Hum monstro, cheio de tecidas plumas,
Vinha abrindo as colericas escumas:
Impellido do vento, mais ligeira
Punha no assopro a rapida carreira,
E se talvez o Boreas lhe faltava,
Humas vezes se unia, outras parava:
Chegou junto da praia, onde vomita
Da minha propria especie varios entes,
Quasi do mesmo traje, e diferentes
Nas feiçoens, na estatura nos semblantes:
Logo os busquei, e os fiz participantes
Por acenos da minha desventura:
Agazalharme cada qual procura:
(*ibidem*: 55-56).

Um “monstro, cheio de tecidas plumas” chega “junto da praia, onde vomita / Da minha propria especie varios entes”. É desta maneira que se dá a ver ao Peregrino a figura do navio e da sua tripulação. Em nota, o poeta comenta que a ignorância da náutica produzira no Peregrino o conceito de que aquele navio seria um monstro marinho. De forma sintomática, “o desembarque dos marinheiros lhe pareceu hum horroroso vomito, que fazia o monstro na praia”. Trata-se de mais uns dos passos polémicos da obra. Mas ocorre ao autor explicar, a partir daqui, o problema das falsas apreensões que tantas vezes o ser humano defende como ciência, reputando por “demonstraçoens fisicas as nossas conjecturas” (“que de absurdos, de erros, e de enganos seguimos, e defendemos nas Sciencias, quando não temos nellas outra guia mais, que a nossa falsa apprehensaõ?”) (*ibidem*: 56). Tendo em conta o contexto ilustrado, e a noção de exame e esclarecimento de erros que o define, seria de supor uma crença na efetividade da ciência para desfazer visões prodigiosas e supersticiosas acerca da natureza, que a fantasia humana concebe por ignorância do mundo físico. Contudo, mais próximo da mundividência escolástica, Melo parece contestar aqui o método científico experimental, baseado na apreensão pelos sentidos, logo, sujeito à incorreção das perceções humanas. Assim o irá interpretar o autor de *Repulsa critica e apologetica*.

Graças ao agasalho da tripulação, o Peregrino começa a correr mundo e é levado até à Europa, por onde vagueia “quasi mendigo”. Inicia-se aqui a trilha do conhecimento, na senda “dos Philosophos de Athenas, / Que buscaraõ das Sciencias as façanhas”. Será, pois, nas “aulas”

de diferentes províncias europeias, meridionais e setentrionais, da Espanha à Itália, da Inglaterra à Rússia, passando pelos países escandinavos, a Alemanha, a Polónia e a Hungria, que vem a contactar com “a doutrina das Escolas” (*ibidem*: 57).

Faz da aprendizagem da doutrina, ou “grande sciencia de julgar o Mundo, / E conhecer os homens”, o caminho árduo (“virtuoso sofrimento”, *ibidem*: 58) pelo qual se acende a “luz do entendimento”. Como parte deste caminho, exercita-se nas artes liberais (“Metro, pincel, e Canto”, *ibidem*: 59).

Num compêndio de disciplinas que se inserem no modelo de estudos humanista, soma-se ao estudo das artes sublimes da música, da pintura e da poesia o estudo da gramática e da retórica. Aqui, é de assinalar a enumeração, por parte do poeta, de alguns apontamentos de uma experiência que podemos deduzir como autobiográfica. Nos versos que dedica à aprendizagem da poesia, a referência à noção de “rpto”, associada à de “incendio”, conota a perspectiva barroca acerca da criação como inspiração ou entusiasmo arrebatador da alma do poeta que se concretiza no verso¹⁹⁹:

Na Poesia me instava aquelle activo
Resplandecente rpto, com que a alma
Se poem na doce, cogitante calma,
Proferindo no metrico dispendio
Tanto canoro, destilado incendio.
(*ibidem*)

Por outro lado, é de pôr em relevo a síntese que faz dos vários paradigmas da eloquência em voga no Século das Luzes, ao abordar a disciplina da retórica, dando-nos a ver um conjunto de tendências cuja delimitação é geográfica, isto é, sujeita às fronteiras das nações latinas do Ocidente europeu. No mapa da atualidade da eloquência desenhado por Melo, França, Itália e Espanha tomam caminhos distintos, sob a preceituação de Longino. Melo torna evidente, aqui, a bipartição do Parnaso moderno (*ibidem*: 60), tendo nos extremos a subtil arte de agudeza da “Victoriosa Hespanha” e a apologia francesa de um discurso natural e familiar em poesia; amor da clareza entendido como estilo frouxo pelo poeta:

Mas de França as ingenitas porfias
Lhe pertendem chamar galimatias:
Seja amor da clareza, ou seja asylo,
Que busca a froxidaõ do seu estylo.

¹⁹⁹ A conceptualização do engenho derivava, como é sabido, do pensamento aristotélico e platónico acerca da noção de *furor*, entendido como inflamação da alma ou entusiasmo, qualidade especial dos poetas (que segundo Platão, no *Íon*, procedia de causa sobrenatural), pelo qual a fantasia se agita e produz coisas raras e maravilhosas sobre qualquer objeto (cf. Freire, 2019: 94-95).

(*ibidem*: 61)

Em nota à palavra “galimatias”, reprova a atribuição de escuridade ao pensamento e discurso agudos. Menciona, assim, a perspectiva de Despréux que acusa a escuridade como vício do escritor, ou seja pelo desejo de cobrir a sua ignorância ou por defeito de “irregular explicação”. Para Melo, o defeito está, pelo contrário, na “fraca intelligencia do que lê” (*ibidem*). A sua conceção compagina-se, portanto, com a perspectiva erudita exposta por Góngora, na já mencionada *Carta en respuesta*.

Depois da eloquência, o Peregrino narra a sua incursão por “philosophicos ensaios”, aproximação à filosofia e à ciência que caracteriza como não isenta de dúvidas, referindo-se-lhe como o “labirinto / De systemas”, “escuro golfo”, tendo como pilotos Aristóteles, Descartes, Gassendo e Newton: os “quatros Coripheos das Seitas philosophicas, que hoje permanecem nas Aulas” (*ibidem*: 62), como sublinha em nota, passando a anexar ao poema breves sínteses biobibliográficas de cada um deles. No corpo do mesmo, aborda aspetos teóricos e práticos dos referidos sistemas. Por fim, enaltece a palavra de Deus e a Religião, apontando o atrevimento da “limitada” inteligência humana, ao querer penetrar “com genio agudo” o prodígio dos entes naturais: “E sem mais, do que hum frivolo vestigio, / Entrar nesta atrevida e louca empreza / Desconhecendo o Author da Natureza: / E se hê demencia, d’hum objecto humano / Pretender alcançar o umbroso arcano” (*ibidem*: 68-69).

Ainda no âmbito das ciências do homem, aborda a medicina como “arte duvidosa”, fundada nos livros de Galeno e de Avicena e “nos desta farinha”. Não deixa, contudo, de pôr em relevo descobertas recentes no campo da anatomia, referindo a importância de Baglívio, Sydenham e Boerhaave para colocar a ciência “Jâ na demonstraçaõ, ja na experiencia” (*ibidem*: 69 e 70).

Por fim, na *Ética* o protagonista reconhece a “verdadeira Sciencia”. Como explica em nota, incluindo os preceitos da filosofia moral, a filosofia de Sócrates “hê a que dá mais proveito aos estudos; pois nos ensina a reconhecer a virtude, e o vicio” (*ibidem*: 71). Para o Peregrino, pelo seu domicílio incerto, que o leva a concluir da inutilidade dos “volumes” (*ibidem*: 70) em que se encerra o conhecimento das outras ciências, a *Ética*, enquanto disciplina que funciona como lei natural que permite ao homem regular os costumes, constitui o caminho adequado para depositar a sua confiança²⁰⁰.

²⁰⁰ O caminho da filosofia moral encontra fundamento, ademais, no entendimento de que o que está acima do Homem este não pode compreender, nomeadamente o poder de Deus. Melo cita, a propósito, em nota, um excerto de *L’art de penser*, p. 4, cap. 1, em que os jansenistas advertem para o engano que provém de um desejo curioso,

O Peregrino chega, por derradeiro, ao conhecimento e estudo da teologia polémica, que passa a ser o seu desígnio, para ver as razões que a mente deve à “Suprema Deidade”: “em tempo breve / Notei a confusão da Idolatria, / Do Mahometismo, Hebreísmo, e da Heresia / e nada me confunde, ou me embaraça / Para logo aceitar a Lei da Graça” (*ibidem*: 73-74).

A fábula do *Triumpho* tem assim origem neste ponto nodal, no culminar do desenrolar das várias etapas em que se inscreve o percurso formativo oferecido nas escolas. Ao chegar aqui, o herói toma a missão de levar a verdade que aceitou, por meio da razão e do estudo, a várias regiões do mundo que a desconhecem e, por esse meio, combater a heresia, de acordo com os pressupostos da Contrarreforma. Necessita, contudo, a fábula do Peregrino (narrativa de formação) de uma segunda narrativa, intersetada na ação principal, a qual permite esclarecer as origens do herói, assim como a causalidade dessa fábula, reproduzindo-se de acordo com a lógica trágica do reconhecimento. Será, com efeito, a história de seu pai, cujo assunto principal são os amores desventurados com uma certa “Dama”, que vem a ser progenitora do herói. Com ela, Polyphilo chega ao tálamo antes de tempo e, por uma questão de honra, com ela embarca, em fuga, rumo a Marselha. O desenlace fatal do seu parto tem lugar numa ilha desconhecida em que aportam, e onde, sob tempestade, a loba ferina arrebatou ao cavaleiro o recém-nascido. O romance de Polyphilo motivará, por sua vez, críticas por parte dos polemistas, acusando, no romanesco dos seus episódios, a desonestidade com que o desejo feminino é tratado num poema sobre matéria sagrada. Vejamos alguns pontos deste e de outros debates.

4.1. Do inverosímil no poema

Como acabamos de demonstrar, ao compor o *Triumpho* Melo preocupa-se em justificar os sucessivos prodígios que introduz na narrativa, cuja inexplicabilidade tenta colmatar quer no prefácio quer nas notas apensas ao poema. Um olhar crítico poderá perguntar-se: até que ponto a consideração de “prodígios” não surge aqui como mera desculpa para um modo de composição que, não tendo como fundamento uma coerência natural da ação, privilegiando o nexos alegórico plasmado na sequência dos triunfos, falha em corresponder ao princípio de verosimilhança no enredo (horizontal) tal como o prescrevem classicistas? Por outro lado, a introdução dos prodígios, entendidos como a parte do maravilhoso da obra, constitui um imperativo da épica, à luz do desígnio da admirabilidade. A convocação da Providência Divina,

fazendo por sua vez uma apologia da ignorância, que “Hé da sciencia advertida circunstancia. / Pois he certo que o sabio deve absterse / De tudo o que não pode comprehenderse” (Melo, 1756: 72).

como agente desses atos prodigiosos, constitui, no poema de Melo, o ponto de interseção da vertente sobrenatural com a verosimilhança poética, ao jeito da proposta de Tasso. É importante referir, a propósito das expectativas que recaem sobre a ficção, daqui em diante, até chegar ao romance oitocentista, que a épica constitui um género no seu ocaso²⁰¹. O facto de não figurar entre as obras dos árcades, mas também as críticas que vêm sendo feitas à epopeia do séc. XVI, em especial a’*Os Lusíadas*, são sugestivos de uma mudança de paradigma no campo dos géneros narrativos, reverberada nas críticas às duas epopeias redigidas pelo montemorense.

Melo chama a atenção, em diversos momentos, para o facto de responder, na sua ficção épica, à verdade – isto é, mensagem moral ou histórica genérica – veiculada na narrativa. Afirmando que a introdução de adornos e ficções, usados para tornar a fábula ilustre e extraordinária, nunca deve alterar essa verdade essencial, direta e indiretamente encontra neste argumento uma desculpa para eventuais inverosimilhanças no domínio da estruturação da ação. Fica, contudo, por explicar (e apesar das notas ao poema) a ocorrência de sucessivos eventos carentes de causalidade/necessidade, os mencionados “prodígios”, denotando uma não conformidade com a lógica racional de representação. O poeta intui essa carência, à luz do princípio de imitação da natureza, porém, procura justificações não muito eficazes para problemas estruturais a que a narrativa alegórica não atende, devido ao enfoque em torno da moralidade projetada na ação. Alguns desses “vícios” de representação são, de facto, reproduzidos no *Triumpho da Religião*, não escapando à pena afiada dos críticos.

O apologista de Melo, Velho do Canto, comentara no Carta VI de *Crítica da Crítica* que “aquelle todo” em que consistia o herói, o génio, as jornadas e os encontros narrados no *Triumpho* estava “tam dentro dos limites da verosimilhança, que a fiçam parece que se desmente de fiçam, e se converte em realidade” (Canto, 1760: 153; Rüe, 1764: 118-119). O seu adversário Jeune de la Rüe irá demorar-se nestes vários elementos, de modo a colocar em causa sucessivos desvios de Melo ao referido princípio.

Uma parte considerável da censura aos incidentes que compõem o enredo da fábula do Peregrino incide sobre a narração do modo de criação do herói e da sua saída da caverna. Os vários prodígios que Melo anota e procura esclarecer são, pois, entendidos como sucessos que não correspondem ao “natural”. Assim, começando pela sua criação pela loba, La Rüe comenta que “se só por milagre” (como queria Melo) podia acontecer que uma “fera indomita” criasse

²⁰¹ Lembramos duas epopeias surgidas em Portugal, já depois do apogeu neoclássico dos anos 50-60 do Século das Luzes, *O Gama, poema narrativo* (Lisboa, Imprensa Regia, 1811), de José Agostinho de Macedo, e *Zargueida, descobrimento da Ilha da Madeira: poema heroico*, de Francisco de Paula Medina e Vasconcellos (Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1806).

meninos entre os seus cachorros, “nam deve chamarse este suceso naturalmente verosimil e muito menos com a circunstancia de vir de propósito a loba roubar a criansa” (Rüe, 1764: 120).

Como refere Melo, em resposta, citando o adversário, “Metem se ao depois disto a mostrar que não houve veresemelhança na ficção do Peregrino, porque ‘Não tem alguma o leva-lo huma loba, para a sua cova, apenas foi nascido; e que a historia de Romulo, e de Remo fora mentira’”. A evocação da lenda romana, que o poeta comentara como sendo “história”, procurando imprimir verosimilhança ao admirável na fábula da caverna, não é aceite como verdadeira pelo “Repulsista”. Melo matiza, contudo, a questão, acordando a sua perspectiva com a veiculada na *Poética*. Ao contrário de La Rüe, valoriza o critério de verosimilhança como regra que se sobrepõe ao desígnio da verdade, e à qual esta (mas igualmente a mentira: ficção ou lenda) deve ajustar-se: “Aqui não se trata se foi mentira, ou verdade ainda que não basta o dizerem os Repulsistas que fora mentira: tratase de se há, ou não há veresemelhança; pois, como diz Aristoteles, pode haver verdade, que a não tenha, e mentira, aonde ella se ache” (Melo, 1766: 169-170).

Subjazem à argumentação do “Repulsista” critérios básicos de coerência, cuja fragilidade na narrativa põe em relevo. No fundo, tal inconsistência deve-se à omissão de alguns objetos cuja pintura, caso constasse do poema, poderia servir para dar fundamento realista à conceção do episódio. Atente-se no texto:

Na tal cova nam consta que ouvése agua, em que o Peregrino pudese lavarse (que até deve cauzar admirasam que pasáse tantos anos sem beber; porque de comer poderia levarlhe a loba; mas agua para beber era impossível que lha levase: nem podemos inferir que se nutrio todo aquele tempo com o mesmo leite: porque nam podia a fera sustentar um omem tantos anos por ese modo) (Rüe, 1764: 55-56).

Da inverosimilhança da fábula da caverna, onde, sobretudo, não é crível que um homem possa crescer e sobreviver, desde logo pela falta de água, como se supõe, os críticos haviam deduzido a sujidade das “pernas” do Peregrino. Por sua vez, a partir da ausência de dignidade que concebe nessa pretensa sujidade, o autor da *Repulsa* efetua uma transição para um outro questionamento: a crítica à nomeação dos vários membros do corpo do herói, em destaque no momento em que sai da gruta e tem oportunidade para os visualizar. Como se pode ler no seguinte excerto, o “Repulsista” parte da consideração de “sujas” ou imundas, que o defensor de Melo, o lisboeta Joaquim Velho do Canto, atribuíra, em sentido geral, a hipotéticos objetos não dignos de representação. Porém, de modo oposto, Canto referira o adjetivo com a finalidade de excluir deste conjunto de objetos os vários membros do corpo referidos na fábula do

Peregrino, cuja menção pelo poeta não considerava problemática (recorde-se, “Olhava para os pés, coxas, e braços, / Para as pernas, e maons, dedos, e ventre...”):

Logo se ele nam tinha com que lavarse, eram as suas pernas, por sujas, objetos dignos de se excluir da magestade Epica, conforme a mesma doutrina do senhor D. Joaquim, que diz que *as regras, que sobre o uzo das palavras nos dicta a razam, e ensinam os mestres, excluem todas as palavras, cujos significados exprimem objetos imundos: e pernas nam sabe que sejam uma entidade imunda, só se estiverem sujas por nam andarem bem lavadas*. E como nas do Peregrino se dava este defeito, devem incluirse no anátema, e desterrarse da Epopeia. Bem podíamos nós evitar estas disputas sobre assunto tam nojento: porém de dar o senhor Pina o motivo, o senhor Lisbonense o fomentou” (Rüe, 1764: 56).

Numa palavra, aborda-se aqui o uso de termos “simples”, ou familiares, para designar partes do corpo, que Melo prefere, neste caso, ao uso de enfáticas perífrases, comuns na poética gongórica. O uso desses termos havia sido notado pelos críticos alentejanos, que o amalgamavam entre a ocorrência duvidosa de neologismos, estrangeirismos e arcaísmos: “Veja-se o lugar da carta do Eborense: ‘A dicçam (diz) é limada, eisceptuando tal, ou qual palavra umilde; como v.g. *coxas, pernas, tronchas*, etc. e outras novas, ou estrangeiras, como *amatyzar, orientar, genitor etc.*” (Melo, 1758: 7).

Associando-se ao problema obscuridade vs. claridade, a problemática do uso “natural” de palavras acaba por reverberar também a questão da verosimilhança. Em que medida se pode dizer que há verosimilhança no uso de expressões que eludem o significado das palavras e a sua virtude de nomeação explícita do real? Sem querer desenvolver para já o assunto da propriedade na escolha de palavras, consideramos significativo apontar o facto de o “Repulsista” aproveitar a deixa de Velho do Canto, acerca da hipótese caricatural da sujidade das pernas do Peregrino, deduzida de uma notação preponderantemente moral, como a subjacente à asserção que pretende que se exclua termos e formas de representação que não se conformam com uma perspetiva de recato e pundonor; a mesma, aliás, que orienta as críticas à fábula romanesca do poema.

No passo em que se relata a chegada da nau que o Peregrino avista da praia, e que se lhe afigura prodigiosamente como “monstro cheio de tecidas plumas”, verifica o autor de *Repulsa crítica* outras mais incongruências. A referência ao “traje” da tripulação, que o herói diz ser semelhante ao seu, gera dúvidas, pois, como diz o crítico, não fica claro se viriam nus, como ele (cf. Rüe, 1764: 57). Podemos concluir daqui que se esperava uma menção, no poema, às roupas que o Peregrino, hipoteticamente, teria vestido, o que, dadas as circunstâncias da narrativa, num quadro selvagem, distante do contacto humano, não seria crível.

A metáfora que caracteriza o navio é igualmente alvo de atenção. A distância verificada entre correlatos, pelo uso do substantivo “plumas” para traduzir “velas”, dá azo à formação de uma imagem (que procede da fantasia do herói, como o autor justifica em nota) assaz extravagante, não sendo imediatamente reconhecível, para o leitor, o objeto em causa. A necessidade que tem o poeta de a esclarecer é, aliás, sugestiva dessa dificuldade de leitura. Note-se o comentário do Repulsista: “este prodígio, que veio a furo por inchasam do pégo, foi o tal *monstro cheio de plumas* (que é coiza que ainda nam vi; porque, se acazo ha monstros de plumas, sam cobertos, e nam cheios; que só sei que os colchoens, traveseiros, almofadas, etc. sejam cheios de plumas)” (*ibidem*: 57-58).

O crítico aproveita, ademais, para julgar a nota de Melo acerca da carência de fiabilidade das conjeturas da mente humana, servindo-se do exemplo da baleia de Jonas como meio de reprovação do aproveitamento de aspetos lendários e mitológicos que formam parte dos relatos históricos de uma cultura ou nação (v.g. a história de Rómulo e Remo). Através da ironia, desfere assim um duplo ataque às inconsistentes posições de Melo acerca da falsidade e veracidade no respeitante quer à matéria poética (fictícia, histórica ou lendária) quer ao domínio hermenêutico da ciência moderna. A alusão à veracidade do episódio bíblico compreende um ataque à crítica implícita ao experimentalismo científico, que Melo esboçara ao censurar a falsa apreensão dos sentidos/fantasia do herói:

Este monstro pois, que sem dar á costa veio á praia enjoado a vomitar os *entes* etc., quer o senhor Pina nas suas notas que seja *bom exemplo para nam reputarmos por demonstrasoens fizicas as nosas conjecturas*; porque o Peregrino se capacitou de que a nau era um monstro, e que os omens sahiam vomitados; e enganouse nisto. Ora pergunto, senhor Pina: nam aconteceu isto com a balêa de Jonas? Logo como quer que uma iluzam que teve o Peregrino de uma coiza que acidentalmente foi falsa, sendo realmente posivel, e devemos crer sem duvida que ja aconteceu, sirva de dezengano contra os experimentos da filozofia moderna?” (*ibidem*: 57-58).

O autor da “Repulsa” questiona também a verosimilhança no carácter do Génio, que fora designado por Melo, no *Prolegomeno*, de “Anjo custódio”. Pois bem, dada esta referência, que, sublinhe-se, não é inerente ao texto do poema, o crítico tece um conjunto de considerações em que coloca em paralelo a conceção da figura do génio na obra com aquele que é, provavelmente, o modelo mais conhecido de “anjo custódio” na tradição literária ocidental, a saber, o anjo enviado por Deus ao povo de Israel para o auxiliar na travessia do deserto (cf. Êxodo 23, 20).

Para melhor conseguir a verosimilhança, Melo deveria ter imitado o modelo bíblico, “ja que lhe não é posivel a realidade” (Rüe, 1764: 122). O comportamento do Génio é duvidoso, pois que não atua como verdadeiro anjo que deveria permanecer junto do Peregrino em todas as ocasiões e ser dele obedecido. Pelo contrário, ausenta-se da narrativa em vários dos livros da

epopeia: o Peregrino andou “por onde quiz; foi á guerra; matou; fez as pazes; convenceu tres seitas; e o Anginho sem aparecer” (*ibidem*: 124). Torna também aqui o “Repulsista” a contender com o apologista de Melo sobre a questão da separação entre ficção e literalidade na leitura do poema religioso. Não sendo representado como um anjo verdadeiro, sendo antes um “anjo fabuloso”, por que razão dá Velho do Canto tanta importância ao génio criado por Pina, como se merecesse o tipo de veneração que se deve aos anjos de Deus? (cf. *ibidem*: 106).

Também as jornadas do Peregrino pelo mundo, perfazendo um percurso a pé, num espaço de tempo limitado, carecem de verosimilhança. No seu desenrolar se representa um acumular de sucessos, uma *varietas*, que em nada se coaduna com a unidade esperada na ação épica. O crítico, neste contexto, compara as referidas viagens às jornadas normalmente representadas no género teatral da comédia, aludindo ao incumprimento das regras da unidade de lugar e de tempo:

em um instante transportou uma figura a mais distansia de trezentas legoas sem mais trabalho que embarcar em uma scena, e desembarcar em outra. Eu nam sei que verosimilhansa aja em que um omem ja no meio do caminho da sua vida, principiando a peregrinar, caminháse apé todo o mundo, sem lhe escapar cidade, vila, ou reino, como se lê no liv. 9 [...] (*ibidem*: 126-127).

Por fim, há todo um conjunto de “mentiras” e falsidades dignas de censura, que resultam de “descuidos” ou inadvertências da parte do poeta, como a “mentira” do Peregrino a Confúcio, por exemplo²⁰². O crítico nota muitas outras inconsistências. Numa delas, está em causa a exatidão de dados provenientes da fonte bíblica: o dizer Pina e Melo que Deus escrevera em bronze a lei que deu por intermédio de Moisés aos israelitas, constando de dois lugares da Escritura que a escreveu em pedra (cf. Êxodo 24). E são igualmente referidos os atentados de Melo às leis da Física, por chamar “região vazia” ao ar (cf. Melo, 1756: 240), quando é do conhecimento geral (“todos sabem”) que é um corpo e que por isso não consente vácuo (cf. Rüe, 1764: 240).

Maior relevo assume a observação da falta de propriedade e coerência nas conceções doutrinárias. Assinale-se, pois, como eco do importante debate teológico em torno da salvação e da ignorância invencível de Deus, a rejeição, pelo Repulsista, da “acusação” de ateísmo que o poeta imputa ao povo bárbaro Hottentot, assinalando não ser legítimo atribuir-lhes tal culpa,

²⁰² A empresa do herói e propósito da ação épica era converter o mundo à Fé ortodoxa. Contudo, no encontro com o filósofo chinês, declara que o move a ambição e desejo de “Ver o mundo”, sublinhando que “He todo o meu intento: toda a empresa” (cf. Melo, 1756: 47). Segundo o “Repulsista”, a mentira consiste não em omitir parte da verdade, mas em referir que “todo” o seu empenho consiste em ver o mundo, omitindo, por conseguinte, inteiramente a verdade (cf. Rüe, 1764: 91).

uma vez radicando a sua infidelidade na ignorância da existência de Deus, e não numa negação do mesmo Deus, previamente conhecido.

Explica vosa mercê na pag. 11 quem sejam os Hottentots, e diz que *estes barbaros ja vem nos mapas modernos: e vivem da mesma sorte que os brutos*. Agora pergunto: Se eles vivem como brutos, para que diz vosa mercê que sam Atheistas? O Atheista *per se* é aquele, que nega a existencia de Deos: *atqui* eles nam o conhecem: *ergo* nam o negam. Ninguem pode negar a existencia de uma coiza, de que nam tem noticia” (*ibidem*: 47-48).

4.2. Do religioso e do fabuloso na caracterização do herói

No Discurso II de *Repulsa Critica*, respondendo à segunda carta de *Critica da Critica*, problematiza-se da justa atribuição do nome de herói ao Peregrino. Recorde-se que Melo procurara elaborar uma caracterização por um caminho diferente do do heroísmo das ações militares. Defendendo no *Prolegomeno* que “Hum Santo he hum *Herôe* muito mais verdadeiro”, enaltece a qualidade de religioso do seu Peregrino, desempenhada no zelo de estender a religião no mundo. Superava, assim, em excelência (“muito mais illustre”) os caracteres de “piedoso” de Eneas, “sagaz” de Ulisses e “leve de pés” de Aquiles (Melo, 1756a: XL-XLI). Paralelamente à faceta de religioso, Melo apresenta-nos o carácter e qualidades próprias de um polemista (“sábio” nos argumentos, “modesto” no modo de os propor e seguir, “ardente” “no activo das expressoens”), a que soma os valores assinaláveis a personagens que se distinguem pela bravura (“valeroso” nas batalhas dos Libertinos, “impávido” nos horrores do bosque da Arábia). Por fim, atribui-lhe o carácter de prodigioso” “na sahida da Caverna” (*ibidem*: XLI).

Os críticos do *Triumpho*, de um modo geral, censuram a atribuição do nome de “herói” ao Peregrino, enquanto protagonista de um poema de assunto religioso. Para La Rüe, neste contexto, é mais justa a designação de “mártir”, referindo que “nam deve chamarse Eroee, só por se distinguir nas emprezas Polemicas” (Rüe, 1764: 37 e 36). Mas o que mais scandaliza Pina e Melo é o facto de considerarem que as ações e qualidades enumeradas em nada o tornarem distinto seja do comum dos mortais seja dos heróis da ficção cavaleiresca. Referem, com efeito, Amadis, D. Quixote, entre outros (*ibidem*: 39).

O eborense teria mesmo designado o Peregrino de “D. Quixote religioso”. La Rüe considera essa designação válida e socorre-se de uma linguagem caricatural para descrever as lutas do Peregrino com diversos monstros (entre outros, a Quimera, o Minotauro e as Górgonas). Lutas que seriam, em tudo, equivalentes às que o cavaleiro de Cervantes entretece

com os moinhos de vento (que confunde com gigantes) e o rebanho de carneiros (que lhe parece um exército). Atenda-se às palavras do “Repulsista”:

quero satisfazer brevemente ao escandalo, que recebo o senhor Pina de que chamarem ao seu Peregrino *D. Quixote Religiozo*. Nam é o cazo para asoites, como sua mercê quer. E se nam, digame: Que diferenca tem as aventuras daquele, e as brigas deste com os monstros? Aparese o primeiro bicharoco tam feio que podia meter medo a um Sansam, com *as orelhas tronchas*, que parece que alguém lhas tinha cortado em pequeno, como cam dogue; mas o Eroe sem medo, esperou que ele investise (que até niso quiz observar as regras de tourear) e encostandolhe o ferro, matou a alimaria. Veio logo a Quimera com os dentes acezos, como dedos das maons de finado, de que falam as velhas. Depois o *Minotauro*, que tinha vindo de arribasam do labirinto de Creta para aquele bosque. Seguiramse logo as Gorgonas: e averia muito mais que ver, se os bichos nam escarmentassem em cabeza alheia. Monstros eram eles, mas brutos nam (*ibidem*: 146-147).

O atributo de “religioso” constitui a única característica que distingue o herói de Pina e Melo do de Cervantes, uma vez que, no passo dos monstros “e outros taes”, enquanto o manchego vingava agravos e desagravava ofensas, o Peregrino vencía “todos aqueles bichos com o fim de chegar a executar uma obra religioza” (*ibidem*: 148-149). Contudo, no que tange à representação e ao respeito pela verosimilhança, o herói de Melo, no entender do crítico, é “peior” do que D. Quixote, recordando a dimensão fabulosa, sem limites, que define a tradição do romance de cavalarias, por oposição à epopeia clássica. O problema está em que, no caso do herói cervantino, a narrativa explicita a ocorrência de uma translação que tem lugar na mente do protagonista, que opera uma conversão do real em fantástico. Enquadrando-se apropriadamente a visão dos monstros no contexto da perturbação do cavaleiro (“D. Quixote via objectos materiaes, que se lhe representavam diversamente do que eram em si”), a convocação do fantástico, na narrativa, surge, de acordo com a perspectiva racionalista do crítico, tratada com verosimilhança. Porque, necessariamente, estes seres não existem, a circunstância da loucura permite criar uma linha divisória entre real e imaginário, o que se vê e o que se representa. Já no caso dos seres que combatem com o herói do *Triumpho*, o “Repulsista” acusa-os de constituírem “objectos fantasticos”. Era, portanto, ainda mais problemático o facto de, ao contrário de D. Quixote, em cuja narrativa se delineia um âmbito em que o real está perfeitamente delimitado (“formava ideia de gigantes, que tem avido no mundo, e de exercitos, que tambem existem”), o Peregrino “via a Quimera, Minotauro, Gorgonas e bichos, que nam ha, nem ouve” (*ibidem*: 147-148). Logo, o fantástico em Melo é entendido como tradução do impossível, sem qualquer conivência com o factual, que nesta ótica, não interessa de todo à epopeia.

Melo reage às acusações relativas ao fabuloso no seu poema, herói incluído, ainda na década de 50, na primeira carta de resposta a um dos críticos alentejanos. Aqui, traz à colação

a já referida polémica que opôs “orlandistas” e “tassistas” (cf. *supra*, p. 200), em que contendiam os livros de cavalarias com a epopeia humanista. A presença de elementos do maravilhoso e do fantástico, enquanto características da fábula épica, permite assegurar a admirabilidade do poema, dando elevação e sublimidade a uma ação baseada em aventuras, que, regra geral, se embaraça ou resolve graças a agentes sobrenaturais. Porém, a ação divina, com ou sem deidades pagãs, deve desenrolar-se de acordo com o princípio da verosimilhança, segundo os preceitos da Poética. Na resposta a um dos críticos alentejanos, Melo dava a entender que procurara cercear o fantástico no poema contendo o acumular de “tantas batalhas incongruentes”, “tantas representações monstruosas, tantos impulsos incríveis” (Melo, 1756b: 26), como os que se repetem nos poemas de Ariosto e de Bernardo Tasso. Mas faz questão de recordar aos críticos que a causa por que os “*Orlandistas*” não são metidos na conta dos épicos não se deve ao facto de cantarem ações fabulosas, isto é, pelo “fingimento das acções, porque isso seria contradizer o exemplar da Iliada; e a doutrina de Aristoteles”. A razão que explica a exclusão do romance épico (neste caso, o cavaleiresco) do género clássico da epopeia prende-se com o facto de aquelas obras terem faltado ao indispensável de dizerem as coisas como deviam ser, “pois fingirão o que não podia, ou devia imaginarse”. Por outro lado, acresce ao problema do incrível, nas ficções fantásticas desproporcionadas, o facto de, no caso, não se compassarem com o interesse das nações a partir de certo momento. Desta asserção se pode, pois, concluir que Melo procura respeitar o preceito que prescreve que a fábula deve obter ressonância naquilo que é aceitável numa comunidade, num dado momento, noção que vai ao encontro da propriedade que dita que a ação do poema não seja nem muito antiga nem demasiado moderna.

Górgonas e minotauros constituem elementos aceitáveis de acordo com a tradição greco-latina. Não é fácil explicar a sua introdução como elemento fantástico num poema épico setecentista. Melo, contudo, em última instância, parece encontrar solução para a problematização dos críticos, em torno destes e de outros aspetos em que estão em jogo as ficções da fábula: “Qual moverá mais os animos, a imitação de huma acção, que se sabe ter acontecido, ou outra, que se conhece ser fingida?”. Tanto comoverá uma como outra, sendo que, não raro, a fabulosa, estando disposta com propriedade, perfeição e verosimilhança, pode mais facilmente arrebatar o leitor: “Hum nosso soldado na India, sem embargo de conhecer que era inventado o que se dizia de Roldão, Gaifeiros, e Amadis de Gaula, se commovia tanto, com estes exemplares, que a todos causavão admiração as proezas, que fazia, só por imitar as acções, que daquelles cavalleiros se propunhão” (Melo, 1766: 158-159).

De acordo com o crítico, contudo, nem no aspeto da *dispositio* a introdução das fábulas se salva. E note-se que faz uma observação nesse sentido, em publicação que antecede o argumento de Melo que acabamos de citar: se “essas dificuldades, que lhe pareciam orrorozos monstros, lhe ocorressem antes de principiar a empresa, bem estava: mas ja no 6 livro, depois de ter combatido cinco seitas, isto é fraqueza”; “O certo é que o senhor Pina escreveo as coizas quando lhe lembráram, e nam quando deviam ser; apesar do senhor Apologista que diz que os Epizodios vem muito em seu lugar” (Rüe, 1764: 148).

4.3. Da exemplaridade do poema: sagrado vs. romanesco

A exemplaridade da fábula constitui um assunto que se situa na dependência das considerações acerca da utilidade do poema. Sendo que, no contexto da Ilustração, à vertente de filosofia moral que define a poesia é dado especial relevo, enquanto espelho de virtudes, importa colocar em relevo a centralidade que assume, a certa altura do debate, a discussão acerca da exemplaridade cristã. A narrativa deve não só exibir conformidade com a honestidade dos costumes cristãos, como também veicular um pensamento idóneo no que respeita à transmissão da doutrina, especialmente, junto dos fiéis.

O “Repulsista” traz à colação um fragmento do eborense, comentado pelo defensor de Melo, Velho do Canto, fragmento esse em que o primeiro crítico do *Triumpho* afirmava que “Este Poema é arriscado”. As razões são explicadas em seguida: “porque pintando com tam vivas cores as opinioens eterodoxas, mais facilmente se perverterá o fiel, do que se converterá o impio” (Rüe, 1764: 184). Recorda-se aqui, por conseguinte, o perigo de os “sofísticos argumentos dos Infieis” serem mais persuasivos, no poema, do que “os solidos fundamentos dos Cristãos”. A esta ideia subjaz a noção de que o ornato do poema, que o torna agradável e logo útil, estaria muito mais do lado da descrição das seitas ortodoxas (“pintandose muitas vezes, por forsa do entusiasmo [...] com cores mais lizongeirias”) do que da ilustração da crença ortodoxa. Constituindo um óbvio perigo, tendo o crítico em atenção a diversidade de públicos a que pode chegar (infiéis, cristãos doutos e ignorantes), debate-se assim o risco de má interpretação dos fundamentos católicos, para o qual contribui a obscuridade e dificuldade presentes no domínio da erudição religiosa, bem como no do discurso e léxico escolhidos para disputar a Fé Católica²⁰³:

²⁰³ Disputa essa que, alegadamente, não deveria ocorrer. O crítico acha conveniente recordar, neste ponto, um passo de um volume do direito canónico em que é proibida (“*Habetur in cap. 2 & Inhibemus de Hereticis in 6 his*

pois para converter os Infieis, nam é bastante; para ilustrar os Cristaões doutos, nada traz de novo; e para instruir os ignorantes, nam só é inutil, mas nocivo. Digo que é *inutil*; porque o estilo nam é proprio á intelligencia de taes leitores, que nam podem perceber muitas palavras, e menos os discursos: que é *nocivo*; porque, dado que alguns o percebam, na gente indouta deve a fé ser cega. E se nam, digame a razám porque é proibida em lingua vulgar a Sagrada Biblia? Achase nela alguma coiza contra nosa santa Fé, ou bons costumes? Sem duvida que nam. Pois muito mais o devem ser as Controversias para quem nam as estudou, nem aprendeo ao menos a conhecer a forsa de uma solusam, ou sofisma de um argumento (*ibidem*: 183)²⁰⁴.

Afigura-se-nos interessante notar, neste passo, a perspectiva que defende uma separação entre os domínios vulgar e erudito, no tocante à transmissão da Vulgata, por parte de um crítico cuja análise das regras da arte no poema de Melo revela a influência do contexto educacional ilustrado. Constata-se, portanto, ao contrário das modernas tendências levadas a efeito sob o reformismo pombalino, que a posição do crítico se afasta da finalidade de vulgarização do Verbo Divino a que se assiste nas últimas décadas de Setecentos, fruto do labor de António Pereira de Figueiredo²⁰⁵.

Antes de nos concentrarmos no carácter de exemplaridade “cristã” da fábula do Peregrino, associado também, reiteramos, à problemática da utilidade, uma palavra para a questão do deleitável no poema.

Debatendo-se acerca do útil e do deleitável no *Triumpho*, em suma, procurando aferir do seu cumprimento por Melo, recorda-se a ideia, que já vinha das críticas dos alentejanos, de que o poema é “árido” e “descarnado”. Em teoria, os adornos do poema deveriam servir para enfeitar, os episódios para recrear e as imagens para agradar. Segundo o “Repulsista”, estas são qualidades que não se dão “no assunto de convenser as seitas”:

As batalhas sempre sam orrorozas: e as disputas sam batalhas. E em quanto se disputa sobre a nosa Fé nas controversias dos Infieis, nam devemos nós ter muito recreio [...]. Triunfa a Religiam

verbis”). Cita também o Cardeal de Lugo a propósito: “facilmente pode acontecer que os ouvintes se comovam dos argumentos contra a Fé, nam percebendo com tanta facilidade a forsa da soluçam” (Rüe, 1764: 184 e 185).

²⁰⁴ No fundo, as observações do crítico quanto à inteligibilidade do texto coadunam-se inteiramente com o discurso histórico-político e censorial da época pombalina. Como é visível nos textos de editais régios da Real Mesa Censória (fundada em 1768, alguns anos depois da publicação da *Repulsa*), o tribunal manifesta uma forte crença no poder ideológico associado à palavra (cf. Tomo II da *Collecção das leys, decretos, e alvarás, que comprehende o feliz reinado del Rey Fidelissimo D. Jozé o I. Nosso Senhor Desde o anno de 1761 até o de 1769*, 1776). Na aliança entre fatores estético-estilísticos e razões políticas (*ibidem*: 106), que subjaz à formação deste discurso, sobressai uma insistente preocupação com a falta de esclarecimento do público, suscetível de interpretar mal o conteúdo de uma dada obra e, desta maneira, ser ludibriado, até, na sua crédula piedade religiosa. Acresce, pois, neste momento, a consideração do potencial de receção de um dado texto, em função de uma maior amplitude do público e meios de difusão do livro. No intuito de salvaguardar a ordem cívica e a paz social, em paralelo com a ortodoxia religiosa, o despotismo esclarecido do reinado de D. José dá especial atenção a essa emergência.

²⁰⁵ Referimo-nos, obviamente, à tradução da Vulgata para a língua portuguesa, sendo que o assessor de Pombal, em vida, dá à luz três edições a que correspondem partes do Novo e do Velho Testamento. Entre 1778 e 1781, Figueiredo publica o Novo Testamento em português (traduzido da Vulgata), em 6 volumes. Em seguida, de 1783 a 1790, publica o Antigo Testamento (também traduzido da Vulgata), em 17 volumes. A partir de 1794, e até 1819, foi publicada a Bíblia completa em 7 volumes (edição *standard* de Figueiredo).

Cristãa; e disto se nos segue grande gosto: mas como nam vemos sujeitos á sua observansia os vencidos, mais lugar nos fica á lastima, que á gloria. Quem poderá alegrarse com a perfidia dos Ereges? Quem com a cegueira dos Moiros? [...] (*ibidem*: 181-182).

A matéria (religiosa) das disputas descreve-se, desta maneira, como árida e carente de beleza. Por estar despida do ornato que causa o deleite poético, é considerada imprópria num poema épico. Aliando-se esta impropriedade ao risco de perversão dos fiéis indoutos, deduz-se, portanto, a sua inutilidade. O crítico aponta também a inadequação de elementos romanescos presentes na narração da fábula, que não podiam ser mais inconformes com o assunto religioso proposto.

A articulação entre o útil e o agradável é especialmente sublinhada quando aborda a potencialidade de as fábulas serem, segundo os poetas gentios, fundamento das moralidades e, desta maneira, proporcionadas à instrução, mais do que ao divertimento dos leitores. Neste sentido, Pina e Melo não deveria ter introduzido no poema heroico “uns amores profanos, e pouco exemplares á Críandade dos leitores, em um livro, cujo asunto é tam sagrado” (cf. *ibidem*: 117). Além da elevação do assunto, o crítico recorda que fora oferecido ao Pontífice. O “Repulsista” reporta-se aos “amores alacaiados” – assim o teria designado um dos críticos alentejanos – entre Polyphilo e a Dama.

No domínio desta censura, tem lugar uma apreciação de carácter geral, no que à introdução do erótico no poema diz respeito, e, em segundo lugar, uma análise de circunstâncias particulares que, na ótica da crítica, inculcam indecência na elaboração do episódio.

Para os antigos o adorno erótico apresentava conveniência, porque, como diz o denominado La Rüe, tinham nesse adorno um deleite que o tornava lícito. Já para o decoro cristão, essa introdução afigura-se totalmente inaceitável: “entre nós, que nam somos, ou nam devemos ser como eles, nam pode ter lugar”. Para o crítico não faltarão imagens melhores para recrear a curiosidade dos leitores. Soma-se a esta crítica, que diz respeito ao assunto do poema, nova indicação respeitante ao fingimento, que é, afinal de contas, uma característica do romanesco episodiado. Desta crítica podemos concluir – definitivamente – do desejo de eliminar da ficção a própria ficção, inerente ao comentário de Jeune de La Rüe ao *Triumpho*. O erótico no poema é problemático pelo já dito, mas também porque essa curiosidade dos leitores deve ser recreada “sem o socorro do fingimento, que eu evitaria sempre, achando mais delectavel a liçam de um suceso verdadeiro” (*ibidem*: 117-118).

Mas vejamos em que consiste o falhanço na narração desses amores. Em primeiro lugar, o adjetivo “alacaiados” traduz a impressão de despudor na conduta da dama, que Melo não teria feito corresponder adequadamente à condição social e ao decoro esperado numa “rara Molher”,

“Deidade de alta esfera”, descrita como tendo “angelico semblante” (cf. Melo, 1756: 184). Como refere o “Repulsista”, retratam-se aqui amores próprios de laçao e cozinheira (Rüe, 1764: 151). Na apreciação da conduta – despudorada – da dama, certamente teve peso o facto de se conhecer o final da história: trata-se de amores ilícitos, que dão origem à concepção de um filho. À luz da idealização da mulher e do desejo feminino que se concebe na tradição poética trovadoresca e petrarquista, esperar-se-ia maior dignidade na representação dos amores entre um cavaleiro e uma dama. É, com efeito, de acordo com estes paradigmas que Melo procura representar o desespero amoroso do jovem cavaleiro, figurando a frieza e indiferença da amada (“Resolvo, em fim, a empreza da Conquista, / E metime em hum pégo proceloso / De ingraticosens, desprezos, esquivanças, / De aggravos, de violencias, de vinganças”, Melo, 1765: 185). Contudo, com o avançar da narrativa do enamoramento e corte da donzela, vemos a indiferença desta “Diana” cair por terra, graças aos rogos do cavaleiro. Um primeiro sinal de que atende ao “ardente estímulo” parece evidenciar-se numa das estâncias do episódio, em que se baseia o foco da censura levada a efeito pelo “Repulsista”:

A Diana só parece, que attendia
Do seu ingrato peito a rebeldia;
E logo a desprezava na sospeita
Que de hum suspiro occulto o voto aceita:
A purpura das faces inflammava,
Se alguem de amor, ou Venus lhe fallava;
E nese mesmo incendio, que respira,
Entre a vergonha disimula a ira
(*ibidem*).²⁰⁶

²⁰⁶ Note-se que a exploração de motivos eróticos num tom familiar e vulgar, por vezes a rasar a obscenidade, começa a ser frequente na poesia a partir de meados do séc. XVIII, marcando presença, já antes, na poesia barroca. O romanesco na epopeia de Melo acorda-se com uma vertente da poesia que se situa à margem do neoclassicismo ortodoxo dos árcades. O séc. XVIII é o momento em que, em vários domínios, no academicista inclusivamente, se entreveem traços de uma aproximação entre o aristocratizante e o que não se situa nesse âmbito. A testemunhá-lo está o papel preponderante que assume o registo satírico-prosaico na poesia da 1.ª metade do século, por exemplo, na produção da Academia dos Ocultos (cf. Duarte, 2019: 194-195). Pode-se plenamente associar essa aproximação a um acréscimo da alfabetização entre os estratos sociais mais baixos e tomar o crescente número de letrados como um espelho direto do aburguesamento da sociedade. Graças à concomitante ampliação dos meios de impressão e difusão do livro, entre as classes populares corria uma literatura de cordel significativa, de que dão provas as canções de cego. E entre a poesia cantada ou vendida em folhetins encontravam-se élogos, por exemplo, que se tornaram célebres graças a esses, podemos dizer, músicos de rua. Um caso expressivo é *Albano e Damiana* (1758), de João Xavier de Matos. Para já, gostaríamos de deixar como hipótese, para futuras discussões, o facto de existirem provas de que se começa a banalizar, progressivamente, uma abordagem menos idealizada da beleza e do desejo feminino, longe do platonismo da poesia italianizante, de que *As Rimas* de Melo ainda se fazem eco, mas também da quase rarefeita (carente de atributos) imagem da mulher na poesia arcádica. Uma tendência que, nas décadas finais de Setecentos, se afirma plenamente entre os descendentes da Arcádia, como é o caso de Bocage; mas também entre outros autores *minores*. Cf. [Miscelânea de élogos], BNP, L. 13888.

Os comentários à desonestidade da amada de Polyphilo incidem sobre três expressões neste excerto. Segundo La Rüe, as pessoas de “alta esfera” não deveriam falar de Vénus, “ainda quando tratam de amores”. “Falar de Vénus”, no seu entender, constitui uma imagem que traduz a ideia de dizer palavras desonestas, pois Vénus significa ou conota “deleite carnal”. Em segundo lugar, sugere-se ao crítico, por circunstâncias da narração do pai do herói, que a alusão ao corar da dama indica que teria outros amores em mente, ou seja, que o seu desejo se inflamava de modo volátil por qualquer um que lhe falasse de amor. Aquela dama, afirma, “nam ouvia aquelas petulancias a Polifilo sómente, pois diz que *se inflamava a purpura das faces, se alguem lhe falava de Venus*. Aquele termo *alguem* nam se pode referir sómente ao mesmo Polifilo, que estava narrando o caso; e certamente denota que avia outro, que tinha a liberdade de lhe falar na mesma materia” (Rüe, 1764: 154).

Uma tal conduta é, pois, segundo o crítico, própria de amores alacaiados (*ibidem*: 154-155). Por fim, atenta na expressão “porque dissimulava a ira”. Ironiza, aqui, dizendo que o comportamento da dama, naquelas ocasiões – em que se lhe inflama o rosto –, “nam é muito grave”, pois que se envergonha, mas não mostra aborrecimento. Ora, uma “senhora distinta” não deve proceder desta forma, pois, vendo ofendido o seu respeito, está obrigada a “conspirar com indignasam manifesta contra o ofensor da sua onestidade” (*ibidem*: 155).

Em *Antipophoras*, Melo manifesta total discordância com a leitura do crítico. Na sua perspectiva, o corar da mulher, ao ouvir palavra indecorosa, é sinal de honestidade (“sendo atégora hum dos sinaes das mulheres honestas o fazeremse vermelhas, quando ouviaõ alguma palavra indecorosa”). Contudo, recorda a distinção platónica, presente no discurso de Pausânias, no *Banquete*, corrente no Renascimento (cf. Ficino, 1986: 218-219), entre a Vénus vulgar ou lasciva e a Vénus celestial ou pura (cf. Platão, 2001: 185b-c), para contrariar a leitura perversa que La Rüe faz da referência ao amor e à sua deusa tutelar: “Nem o amor, nem Venus foraõ nunca palavras indecorosas; porque assim como há amor lascivo, tambem o ha puro, e Platonico: assim como houve Venus impudica, tambem a houve casta, e anagogica, e a esta he que a Mythologia chama Urania” (Melo, 1766: 204-205). Em jeito de elogio ao amor e à sua presença enquanto tema na epopeia, cita excerto da écloga de Luís de Camões (*A Dom António de Noronha*), que concretiza a ideia, também renascentista, da regulação do movimento do universo pelo amor: “Bem vés, que por amor se move tudo / E naõ ha quem d’amor se veja izento”. O poeta termina, por fim, a argumentação, lamentando que se tenha feito tão baixo conceito dos amores de Polyphilo e da Dama, desde os primeiros reparos feitos à obra: “Se os Lacaios do Alentejo costumãõ ter destes amores, com as cozinheiras, podem se gabar de que naõ ficaõ devendo nada aos de Petrarca, com Laura” (*ibidem*: 205 e 207).

Do exposto, pode concluir-se que a atenção à preceituação se articula, no discurso do “Repulsista”, por um lado, com uma crítica de teor ideológico, que censura o tipo de abordagem, bem como a introdução do assunto da polémica religiosa, como perigoso para um público “ignorante”, com acesso facilitado à leitura. Por outro lado, efetua-se aqui uma crítica de costumes na representação de caracteres, assente em princípios morais, quando o poeta dá a entender que se esforçara por pôr em relevo os tradicionais aspetos da caracterização da mulher e do amor, dentro da *tópica* humanista.

5. Da obscuridade do estilo

Uma das primeiras acusações de obscuridade recebidas pela poesia de Pina e Melo deve-se ao auto-denominado Teófilo Cardoso da Silveira. Em poucas palavras, satiriza a conceção de dois elogios feitos pelo poeta, à morte de D. João V e à aclamação de D. José, pela pobreza de conceitos e, ao mesmo tempo, palavras “retumbantes” que aí se apresentam, como meio de disfarçar o seu vazio de conteúdo. Recorde-se que este autor fora um dos acérrimos críticos do “novo método”, assim como do conceito de “bom gosto”, defendendo uma perspetiva relativista do mesmo (cf. *supra*, pp. 109-110). Contudo, a crítica ao estilo destemperado e pompa de palavras, assim como a uma estética fútil da melancolia em Pina e Melo, sugere-nos uma sintonia com a reação anti-barroca, ou, pelo menos, no que esta tem de oposição à obscuridade. Atente-se nas palavras do autor de *Iluminação apologetica do Retrato de Morte Côr*:

Quando elle publicou duas *Harengas*, [...] quando se annunciou ao Povo, de não sey que Villa, a morte do defunto Monarca, e a exaltação ao Trono do Augusto [...], (**papeis, que ainda guardaõ os Curiosos para dilatar o diaphragma nas horas da melancolia**) ví eu a hum homem de bom juizo; e que o fazia adequado deste sugeito; indignar-se muito, porque se permitia tratar assumpto taõ sublime a hum homem, cuja vêa de engenho, (porque não se pôde negar, que elle he homem, que tem vêa) se alguma fecundidade tem, só a tem para inepcias, ridicularias, e puerilidades. Occupe-se em compôr *Grutas das Parcas*, (dizia este) e outros tais *Epithalamios* em applauso das vodas de Fidalgos, e Cavalhêros: aqui sim, que se pôde meter no escuro, **armando versos em estylo de Sibylla, e disfarçando com a copia de palavras retumbantes a pobreza de conceitos; porque os que o não entendem, attribuem á occasião, o que he propria escuridade do Poéta**, e desculpaõ o nimio ardor do *estro*, ainda quando mostra estar destemperado; porque nestes applausos tambem a insania he festêjo: mas emprender fallar de Argumento taõ elevado, não tendo sufficiencia para tratar hum assumpto sério, he nelle desmedido atrevimento, e, em quem o deixou fallar, não deixa de ser culpa. Que se dirá dos moradores desta Villa, pois fiáraõ as expressoens do seu sentimento, e do seu gosto, de **hum lingoa tartamúda, que representou o gosto melancolico, e o sentimento ridiculo?** (Cardoso, 1752: 110-111). [sublinhados nossos]

Percebe-se aqui que Melo é alvo de desconsideração por um público – de formação barroca, reitere-se, crítico da simplicidade francesa – que esperava uma outra forma de dicção no tratamento de assuntos sérios e sublimes. Daí a necessidade de distinguir uma poesia mais leve, como o epitalâmio, do discurso fúnebre ou do panegírico na aclamação do Rei, sendo que Cardoso não admite nestes o estilo oracular. Por outro lado, ao introduzir em duas circunstâncias o substantivo “melancolia”, a par do adjetivo “melancólico”, poderia entender-se aqui que a crítica à escuridade no domínio da dicção e da eloquência se faz acompanhar de uma visão depreciativa acerca do indiscutível tenebrismo, no plano da *inventio*, na poesia de Melo. Contudo, podemos assumir que a noção de escuridade da linguagem, pela conotação de inutilidade (e ociosidade) que encerra, explica por si só a definição de melancolia abordada pelo crítico.

A crítica à obscuridade no texto do *Triumpho da Religião* passa por alguns pontos principais: a introdução de “palavras novas” no poema, os circunlóquios e os desequilíbrios no plano da dicção, associando-se este último aspeto à questão da desarmonia entre os extremos do altissonante e do familiar. Acresce-lhes a referência, amiúde, à escolha e acomodação imprópria de determinados substantivos e adjetivos. Debrucemo-nos sobre estes pontos.

5.1. Uso impróprio de adjetivos e epítetos

No nosso entender, o uso impróprio de adjetivos e epítetos ilustra uma ausência de clareza que traduz o rebuscar quase impensado da locução do poema. Com o termo “impensado” reportamo-nos à criação de expressões nas quais não se evidencia a preocupação de atender a qualquer significado, ou, por outro lado, o significado da palavra escolhida baseia-se numa noção vaga, que o poeta associa ao contexto descrito no verso ou na estrofe. Ou seja, trata-se aqui de termos que se fazem corresponder a “formas vazias”, dotadas de alguma extravagância em termos sonoros, cujo uso automático encontra justificação óbvia na métrica e na rima, assim como no desejo de manutenção de uma tensão ou pompa no verso. De um modo geral, podemos considerar alguns dos referidos usos como barroquismos ou vícios do gongorismo; à primeira vista despidos de sentido, mas que, de algum modo, reverberam a ideia de grandiosidade e o sentimento de ênfase que recobrem e dão a tónica à expressão poética de Melo. Pode dizer-se que essa camada verbal de teor cerimonioso, pela sua preponderância, se sobrepõe ao intento de transmitir uma visão sobre o enredo, a religiosidade, o amor ou outro assunto no poema. Entre outros que já mencionámos, a consideração da toada declamatória

torna natural a introdução de expressões como “escandalo emmaranhado” ou “escandalos corruptos”. Vejamos os contextos em que surgem:

Nem se alcança algum monstro, que se enrosque
No emmaranhado escandalo do bosque
(Livro VIII, “Contra o Lutheranismo, e Calvinismo”, Melo: 1756: 298).

Finge a quarta Carroça a feia imagem
Da torpe, da infelíz Libertinagem:
Em hum charco de escandalos corruptos
Respiraõ seus alentos dissolutos:
(Livro IX, “Contra os Incoherentes”, *ibidem*: 319-320).
Entre o horroso estrondo das batalhas
Pulsava todo o incendio das fornalhas,
Respirando as particulas violentas
Pelo horrivel escandalo das ventas:
(*ibidem*: 309).

O “Repulsista” aponta que estas expressões contendo a palavra “escândalo” são vozes que nada explicam, nada dizem (cf. Rüe, 1764: 85). Mas Melo esclarece a sua introdução, remetendo para a significação em latim da palavra, a partir de uma referência de Séneca. Significado esse que encerra uma noção disfórica, que o poeta aplica aos vários contextos referidos.

Toda a causa do desgosto dos criticos nos seis versos acima referidos consiste na palavra – *escandalo* – pois a reputão por hum vocabulo, que não vem para aqui, e que nestes lugares não tem significação alguma [...]. Resta agora averiguar se isto he tão certo, como elles o dizem: A mais propria significação da palavra *escandalo*, segundo o conceito de Seneca, he: *malum exemplum*. E que *mau exemplo* dirão os Repulsistas se dará no *bosque emmaranhado*, nos *charcos corruptos*, e nas *ventas das fornalhas*? Respondo que o *mau exemplo do bosque emmaranhado* se dá nas desgraças, que nelle acontecem, e no horror, que destes lugares concebemos: nos *charcos corruptos* se dá com as epidemias, que delles resultão: nas *ventas das fornalhas* se dá com a furia dos Tyrannos usando dellas, para martyrizarem os servos de Christo [...]. E não se acomodando a que os *maus exemplos* possam ser *escandalo*, ao menos não podem negar que o sejam os seus effeitos: E pela figura *hypallage* he permitido tomar pelos effeitos as causas; o que he bem sabido dos Rhetoricos; porem estes escolasticos ainda não estão bem vistos nestas instruçoens, o que lhes podera tirar a tentação de quererem fazer o papel de criticos (Melo, 1766: 118-119).

De notar que a referência à explicação de Séneca se encontra no *Vocabulário* de Bluteau (1712, III: 206). Os restantes contextos aludidos pelo Padre enfatizam as noções de “ruína” ou “mal moral”. Nos exemplos dados por Melo, sobressai acima de tudo a aceção de “horror”, um vocábulo, e conceito, que se destaca na sua poesia em geral. À semelhança do que acontece na correspondência com Valadares e Sousa, o poeta afirma o uso da figura da *hipálage*, neste caso

tendo implícito o carácter de contiguidade em que se baseia a definição da figura da metonímia, de tomar o efeito (“escândalo”) pela causa (“maus exemplos”)²⁰⁷.

Dentro da crítica aos usos de expressões impróprias, destacamos, ademais, a acomodação de adjetivos a substantivos inconexos, como “incendio canoro, e destilado”, “impulso inerte” (“que é impossível darse”, anota o crítico); “fronozo impulso das arvores”, que segundo o “Repulsista” constitui um bordão “que para tudo serve, e se acha no Poema guizada por mais de 60 modos”. Sobre a expressão “verdor cristalino”, ironiza dizendo que “é côr muito propria do cristal”; e sobre “donzelas ardentes”, refere que é expressão que mais inculca luxúria do que formosura. Por fim, quanto à atribuição de “belígeros” ao substantivo “ferrolhos”, comenta que “sem embargo de que se abriam as portas do templo de Jano, edificado por Numa Pompilio, quando em Roma se publicava a guerra; e se fechavam quando se estabelecia a paz; nem por isto merecem os ferrolhos o epíteto de *beligeros*” (Rüe, 1764: 83-84).

5.2. Palavras “novas”

Confesso antagonista da simplicidade francesa, à semelhança de Melo (recorde-se o texto da *Carta sobre o bom gosto chamado moderno*), Velho do Canto veicula a ideia de que uma poesia despida da “galla do artifício” dificilmente consegue cumprir o preceito da elevação, como é suposto no género heroico: “na poesia o ser simplez està muito perto de ser fátuo” (Canto, 1760: 35). Canto associa aqui o artifício, entre outros procedimentos que temos observado, à incorporação de neologismos e estrangeirismos, por outras palavras, a formação e introdução de “cultismos”, que haviam sido questionados pelo crítico eborense. A resposta do defensor de Melo inicia-se, com efeito, tendo em atenção a obscuridade na introdução de palavras novas. A digressão que efetua pelas circunstâncias da polémica “gongorina” assenta no propósito de estabelecer um paralelo com a querela em torno do *Triumpho*, visando, em

²⁰⁷ No debate em torno de *Conquista de Goa*, a utilização de um termo como “Pentágono” para significar o brasão das Quinas com os seus cinco escudos (cf. Melo, 1759: 4), em que o poeta admite ter-se servido de certa licença poética, colhe justificação no intento de fazer “um bom verso”. É significativo o facto de manifestar consciência da afetação em que incorrera nesse passo, tendo como objetivo principal criar um verso pomposo. Alinhando-se com o estilo declamatório que caracteriza boa parte da produção em causa, e a que se associa o uso forçado de consoantes, muito crimiado por neoclássicos, que consideram pôr em causa verosimilhança e naturalidade nas composições líricas (cf. Freire, 1759: 81), Melo confessa o atrevimento de se socorrer de um “vocábulo afetado”. Assume destaque, aqui, a cisão que experiencia entre o uso de uma retórica (barroca) composta por amplos recursos estilísticos, que permitem fazer translações nas quais se expressa o impensável (“com as várias espécies das figuras sinédoque, e hipálage, em que se tomam muitas coisas por outro modo que elas não são”) e a cada vez mais aguda consciência do desígnio da simplicidade, que toma já também como seu: “também me não agrada a palavra Pentágono; não por deixar de falar com todo o rigor geométrico; mas por me parecer vocábulo afetado; e destes não gosto muito e fujo deles quanto posso” (cf. “Montemor-o-Velho”, 24 de outubro de 1757, Melo, 1757-1758: fl. 5v).

última instância, uma nobilitação do estilo obscuro de Melo como apanágio do sublime a que só doutos e instruídos podem ter acesso.

Em jeito de lembrança, traz Góngora à discussão da seguinte maneira: “De críticas, ou satyras sobre a introdução de novos termos, ninguém se livra [...]. Igual fortuna correrão as *Soledades* de D. Luiz de Gongora, obra de taõ singular character, que todo o que a quiz imitar, pagou no precipicio a culpa do atrevimento”²⁰⁸. Sobre a introdução de termos cultos e a reclamação do furor poético como fruto da inspiração divina que assiste certos poetas, o excerto da *Carta en respuesta* de Góngora, traduzido em português, é assaz expressivo do elogio do estilo do cordovês:

fechais à minha *Soledade* as portas da imitação à lingua Latina; e na vossa mesma que he a Castelhana, estais dormindo; e assim sonhais em Grego, porque para vós o he a cultura do meu estylo: sois huns pedantes [...] e nam sabeis conhecer aquella payxaõ divina do furor poético, de que cantou Ovidio: *Est Deus in nobis, spirante calescimur illo: / Impetus hic sacrae semina mentis habet*” (*ibidem*: 28-29).

Nesta sua defesa, Velho do Canto recorda ademais que o poeta “não podia prevenir, que os seus leitores o naõ haviam de comprehender: naõ escrevia para idiotas, senaõ para homens instruidos: pareceu-lhe, que todos sabiam mais: e, quando naõ, *suban ellos, que yo no quiero baxar*” (*ibidem*: 30).

A argumentação a favor do uso de neologismos e palavras estranhas ao idioma, de onde se pode deduzir um afastamento relativamente à regra da pureza da língua, defendida pelos seguidores do aticismo, repousa, portanto, não só num princípio de aperfeiçoamento da mesma língua, através do qual se legitima a inserção de vozes que supram as faltas verificadas, mas também na crença, ou opinião, de que “se os escritores observarem á risca esta chamada castidade da lingua, (eu lhe chamara fea desnudez) nunca haverá estylo sublime, ao qual conduz naõ pouco a nova introducção para distinguir-se do vulgar” (*ibidem*: 24). Uma perspectiva que se afigura em unísono com o ideal aristocratizante que caracteriza a defesa da poesia culta por parte de Góngora (cf. *supra*, p. 65).

Tratando-se de enriquecer o idioma com vozes das diferentes línguas romance (que o crítico eborense não aceitara, defendendo um recurso exclusivo ao latim), remetendo, aliás, para o preceito de Horácio que autorizava que tivessem “fe publica as vozes Latinas, que trouxeram o passaporte da origem Grega”, Canto reclama que, dado que o grego e o latim não

²⁰⁸ Velho do Canto terá conhecido e privado com D. Eugenio Gerardo Lobo em Madrid. Este falara-lhe do intento frustrado de copiar as “inimitaveis bellezas” de *Soledades*, que o teria levado a rasgar sucessivas composições (cf. Canto, 1760: 25).

têm irmandade, tanto mais se justifica esse trânsito entre o português e as restantes línguas românicas, pelo grau de parentesco (“semelhança”) que as une (*ibidem*: 15).

Através de Horácio e da sua chamada de atenção para a pobreza do idioma, legítima, com efeito, a introdução de termos novos, nos casos em que aquele se revela escasso em expressões que permitam ao poeta explicar-se adequadamente²⁰⁹.

Camões é também evocado como autoridade a que se atribui a introdução de infinitas vozes “athé o seu tempo ignoradas”. Canto recorda que algumas não tiveram a fortuna de ser imitadas, como o vocábulo “ingente” (*ibidem*: 23).

Da autoridade de Horácio e de Camões passa para a de António de Vieira ou, mais propriamente, para a autoridade que alguns “idólatras” atribuem ao jesuíta. Joaquim Velho do Canto relembra o caso da palavra “amabilidade”, inexistente até certo momento no português e, por isso, sendo desaconselhado o seu uso aos escritores. Refere a história de Fr. Caetano de S. José, pregador carmelita, que fora criticado por um amigo por ter introduzido este substantivo num sermão. Velho do Canto mostra desagrado pelo facto de a palavra ter sido aceite, por fim, ao ter-se conhecimento de que Vieira usara dela. E, sobretudo, por à celebridade de Vieira ser dada a liberdade de a introduzir, ao contrário de Fr. Caetano e de outros: “Agora sim, disse o tal Amigo; huma vez que a usou Vieira, já a podemos livremente usar todos. [...] E quem lhe deu a Vieira a authoridade de fingir palavras? E, se a Vieira he concedida, a Fr. Caetano porque hade ser negada?” (*ibidem*: 17).

A resposta a esta questão compreende o problema da autoridade sobre a língua de que os escritores são dotados e que, nesta discussão, se vincula à defesa de um direito notado como próprio dos criadores em geral: “a introdução de palavras novas (ou seja deduzindo-as da lingua mãy, ou pedindo-as às irmãs por esmola) não he morgado, que se vincule à authoridade deste, ou daquelle homem grande: he prazo de livre nomeação, cujo direito senhorio só deve ser o bom gosto de quem inventa, respeitando a pobreza da lingua, e a novidade das cousas, que necessita declarar (*ibidem*).

Segundo Canto, a “livre nomeação” constitui, como se pode concluir, um direito de “quem inventa”, encerrando esta noção individual do bom gosto (“o bom gosto de quem

²⁰⁹ Leia-se o excerto da *Arte* de Horácio (*vide* 1984: 59-63, vv. 48 e ss.) citado pelo Apologista do *Triumpho*: “Se athè Cataõ, e Enio, Authores muyto mais antigos, e de hum seculo menos illustrado, enriqueceraõ com termos novos o idioma patrio [...]: eu (exclama Horacio) que sou hum homem bem instruído, que vivo em hum seculo mais culto, e que mereço distincto nome entre os doutos; com que justa razão se me estranhará que cuide tambem em adquirir para o idioma do Lacio alguns poucos termos, algumas precisas vozes: *Ego, cur acquire pauca, si possum, invidior?* Se a lingua de si mesma he pobre, porque ha de castigar-se-me como delicto o aspirar a enriquecê-las [...]? Rico he aquelle lavrador, que tiver no seu celleiro mil moyos de trigo [...]” (Canto, 1760: 12). Segundo Horácio, a criação de novos vocábulos deve, contudo, ser realizada com discrição e parcimónia.

inventa”) uma incipiente estética da originalidade, que se apresenta em colisão com a poética da imitação defendida por classicistas. Articula-se, por sua vez, com a visão relativista, ou subjetivista, do gosto, que o autor de *Iluminação apologetica do Retrato de Morte Côr* vinculava ao interesse do público ou da maioria (cf. *supra*, pp. 109-110)²¹⁰.

A crítica do Repulsista à introdução de palavras novas, ou estrangeiras, tem subjacente uma rejeição do carácter oracular e tenebrista da poesia de Melo, um assunto trazido à colação sempre que está em jogo a crítica à poesia dos “cultos”²¹¹:

O senhor Pina quer falar como oraculo para que o adivinhem. [...] Senhor Francisco de Pina, veja que a noite é orroroza, por escura; e o dia agradável, por ser claro. Se vosa mercê quer agradar. Á de falar claro. Só é entendido quem se sabe dar a entender. Nam queira que algum diga de vosa mercê, com pouca variasam no sentido, o que outro Poeta dise de um bosque tenebrozo: “*Pela boca da noite é que responde / Quando a manhã vai dar-lhe algum recado; / Sendo com tam bosal fizionomia / Espantallo do Sol, coco do dia*” (Rüe, 1764: 11).

A crítica à introdução de neologismos, tendo como base as línguas romance (“amatyzar”, “genitor”, “orientar”), prende-se, por conseguinte, com a ininteligibilidade da poesia, que se associa, por sua vez, ao uso de vozes estranhas e altissonantes.

Para justificar o uso de neologismos, Melo socorre-se de exemplos de variação e mudança linguística no português, apresentando uma lista de arcaísmos sujeitos a evolução. Como refere, “Soterrar, ledo, soer, asinha, apos, guisa!” deixaram de ser usados e foram introduzidas em seu lugar palavras novas, como, por exemplo, “alegramento” por “alegria”, “acabrunhar” por “estender”, “castelláos” por “castelhanos” (Melo, 1766: 18). Ora, “Se desde a origem da Lingua Portuguesa todos seguissem a opinião destes criticos, o nosso idioma estaria hoje na mesma rusticidade do seculo do nosso primeiro Rei Dom Affonso Henriques, em que disse hũ

²¹⁰ Como aponta Beltrán, este debate tem subjacente a oposição entre subjetivismo/relativismo e objetivismo/universalismo. De acordo com a tratadística neoclássica, o gosto pode ser relativo, mas como a beleza é universal e objetiva, justifica-se o desenvolvimento do bom gosto como capacidade crítica capaz de julgar o belo e constante, distinto do que é inato e instintivo no ser humano (cf. Checa Beltrán, 1998: 131 e 132).

²¹¹ Cascales é responsável pela criação de uma visão “tenebrista” em torno da produção do segundo Góngora que vem a fazer escola entre a crítica espanhola até ao séc. XX. Nesta se entrevê a formação da imagem do poeta obscuro, derivada da dificuldade dos termos e da sintaxe (“palabras trastornadas con catacresis y metáforas licenciosas”), artifícios que cobrem e escurecem a matéria que, de outro modo, seria de fácil apreensão. Cascales vem assim a opor o “príncipe das trevas”, autor (de ambição desmedida) de *Polifemo* e de *Soledades*, ao Góngora dos romances e letrilhas: “Si don Luis se hubiera en la magnificencia de su primer estilo, hubiera puesto su estatua em medio de la Helicon; pero con esta introducción de la oscuridad, diremos que comenzó a edificar y no supo echar la clave al edificio; quiso ser otro Ícaro, y dio nombre al mar Icaro [...]. Por realzar la poesía castellana, ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo de decir de una vez lo que siento, de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas; y el que pretende con la oscuridad no ser entendido, más fácilmente lo alcanzara callando” (Cascales, Epístola X, “a Don Francisco de Villar”, 1634, in Blanco e Mulas: 2018, s. p.). Como sustentam Blanco e Mulas (2018, ponto 7.3., s.p.), em estudo introdutório ao epistolário da polémica gongorina, as metáforas do “píncipe das trevas”, do lobo e do labirinto crético “dibujan una máscara monstruosa y nocturna para el poeta cordobés”.

namorado á sua Dama em huma carta de despedida: ‘Sa pensadas que me von, / non o pensedes...’” (*ibidem*: 19). Por outro lado, recorda a empresa civilizatória que preside à renovação “aticista” no Século de Augusto. Relembra, assim, a incultura da língua latina ainda no tempo da República²¹².

Sobre a acusação de pretender ser oráculo, reportando-se ao uso de “genitor” em vez de “progenitor” ou “pai”, e de “orientar” em vez de “nascer” e “aparecer”²¹³, Melo declara o seguinte: “Progenitor he hum vocabulo bem frequente, e commum na nossa lingua; e bastava que o usasse Duarte Ribeiro, hum dos nossos melhores escriptores para ninguem duvidar da sua aceitação” (*ibidem*: 9).

Ficamos, porém, a saber o quão importa a Melo atender à questão da sonoridade do verso, traduzindo neste conceito a procura incessante de uma dicção marcada pelo tom cerimonioso: “Dirão que *Pai* he boa palavra, eu digo que o seja, mas que sempre lhe falta aquella sonoridade, que se não dá nos monosyllabos; e ainda que fosse boa, he melhor a de *genitor*, assim como *sepulchro* he tambem melhor, que *cova*, *campa*, ou *tumba*; e melhor, que *sepulchro*, monumento” (*ibidem*: 20).

Por fim, respondendo ao problema da ininteligibilidade, nos termos da ostentação de erudição, tal como Góngora a figurava, registre-se que o poeta concebe, como o cordovês, a sua poesia como tendo um carácter douto: “Eu não fiz o Triumpho para os ratinhos da Beira, que vão fazer a ceifa ao Alentejo nem para os Jaunes de la rue, senão para os Theologos, e pessoas bem instruidas, como me dizem que he o senhor Valle, e o senhor Lousada” (*ibidem*: 9-10).

Em última instância, relaciona-se o problema da pobreza do idioma com a regra dos consoantes, que impera na versificação barroca, condicionando a escolha de palavras e, desta maneira, esclarecendo inúmeros usos atrevidos em torno do idioma. Velho do Canto reconhece que as características formais e retóricas do estilo exigem uma diversificação em torno das potencialidades da sinonímia e da homofonia, tendo em atenção os jogos semântico-fonéticos de que os poetas se servem. O defensor de Melo aborda esta problemática introduzindo o aguilhão mordaz da sátira, ao colocar em causa o jugo reformista dos classicistas e a dificuldade dos poetas perante ele. Assim, o poeta português

²¹² Atente-se no argumento proferido a este propósito: “E se não houvesse alguns, que, com termos, e palavras novas, a resgatassem desta grosseira escuridade, nunca alcançaria o luzimento, que teve no seculo de Augusto, com as introduçoens, que lhe fizerão os Ciceros, os Hortensios, os Virgílios, os Tibulos, os Varios, os Tarpsas [...]” (Melo, 1766: 20).

²¹³ Vejam-se os casos: “Absorto estava o Peregrino vendo / Seu mesmo Genitor, quando entendia / Naõ ser crível achallo” (Livro VI, “Contra o Mahometismo”, Melo, 1756: 195). São cinco as ocorrências desta palavra no corpo do poema, surgindo por duas vezes nas notas. Por outro lado, “orientar” por “aparecer” ocorre apenas uma vez: “Orientou finalmente hum aureo coche / Onde o Sol os seus raios felicita” (Livro IX, “Contra os Incoherentes”, Melo, 1756: 330).

he preciso que navegue sempre com o chumbo na mão (e também na cabeça) tacteando o vão para não roçar no bayxo de algum termo humilde, ou para evitar os dentes dos ratos, que tanto roem no fundo da embarcação. Na nossa lingua ha muita falta de palavras, e por conseguinte de consoantes. Os equivoccos, as paronomasias, e outros usos semelhantes pedem huma grande parsimonia: e assim nos vemos não poucas vezes reduzidos a taes angustias, quaes são notorias a quem se acha nellas. **E que remedio se póde aplicar a taõ manifesta penuria, senão valer do ripio de furta huma palavrinha**, ou de inventar hum termo novo deduzido de boa origem, ou emparentado com as linguas cultas [...]? (Canto, 1760: 22). [sublinhados nossos]

Por seu turno, o “Repulsista” leva a efeito um desmacaramento não só do argumento da pobreza do léxico português, mas igualmente da necessidade de recorrer a termos considerados forçados (de modo a obedecer à regra dos consoantes):

Alem disto devemos bem ponderar que a pobreza da lingua procede da novidade dos objetos; e faltando esta, nam se dá aquela: e isto bem se prova nos rusticos, que sem dificuldade explicam todas as suas ideas, por serem uzuaes, e nam novas. Nem queiram apelar para a desculpa dos consoantes, que muitas vezes obrigam; porque (dizem) nam é justo que por uma palavra se perca um soneto *v.g.*, ou por falta de um consoante deixe de se exprimir um conceito; pois esta desculpa nem sempre póde valer; e é menos mal que se perca um pouco de trabalho, do que por fôrça de consoante dizer uma parvoice. E se nam, digam-me que desculpa tem o senhor Pina neste lugar do seu Poema: “Vamos que eu te asisto: / E sem outra demora, que os detenha, / Ambos as luzes seguem, que os *empenha* / A procurar com animo devoto / Do universo o caminho mais remoto” (Rüe, 1764: 13-14).

Pode concluir-se que, na ótica do crítico de Melo, a introdução de palavras novas, ou estranhas, porque pouco familiares, carece de fundamento total na lógica semântica do poema e é entendida, na maioria dos casos, como resultado de rebusca formal, em convergência com os desígnios do estilo declamatório.

Não nos esqueçamos, porém, que para os seguidores do gongorismo a introdução de determinadas palavras não só se afigura conveniente, pelas razões que acabamos de expor, como também encerra um potencial no domínio do deleite, sonoro, alusivo, que as mesmas evocam. Para os críticos, são pouco mais do que “lixo” verbal, jogo empobrecido com as potencialidades da formação de palavras e da versificação.

5.3. Circunlóquios

As alusões ao destempero do estilo no poema de Melo constituem o ponto de partida para uma discussão acerca do uso de circunlóquios na eloquência barroca. Um dos defeitos comentados por La Rüe e os críticos alentejanos do *Triumpho* consiste, pois, na incapacidade

de manter uma mediania na dicção poética. Em suma, aponta-se a falta de rigor da lima de Melo, que não chega a polir os excessos do alto (o sublime culto) e do baixo (o tosco familiar).

A dicçam [...] está ainda imperfeita. Primeiramente é muito dezigual; pois uzando de palavras muito altisonantes, como v.g. *fruiçam, trisulco, insectivel, plaustro, conato, imolar, germinar, fragor, rotunda, inhospita* [...] lhe mistura outras muito toscas, como v.g. *borrar, fartar, cornos, fralda, derradeiro, arrebrantar, corróe* (que, nam sendo digna, soa mal) *borbulha, tamanha, gadanha, fitar, trabucar* etc. (Rüe, 1764: 83)²¹⁴.

Francisco José Freire, em *Maximas sobre a Arte Oratoria*, ao abordar as qualidades do estilo oratório, que de um modo geral são transpostas para a preceituação poética, acrescenta às qualidades da doçura, da força, da elegância e da acomodação da matéria ao argumento, a qualidade do juízo severo, ou discernimento, primeiro móbil na arte de bem falar. O juízo deve governar a conceção do discurso, orientando a arte, de modo que “não se misture sem discernimento o estylo suave com o austero, o simples com o ornado, e o forte com o delicado” (Freire, 1759: 133 e 136).

Com efeito, uma das características do estilo destemperado prende-se com o facto de aliar, numa mesma composição, a expressão do altissonante com a expressão do demasiado rasteiro, de acordo com as expectativas do decoro do contexto em que a poesia é concebida e transmitida²¹⁵. Essa contextualização entende-se quer num âmbito genológico, isto é, puramente literário, quer num âmbito social, atendendo às características do auditório.

A argumentação em torno da figura do “circunlóquio”, também designada de perífrase, associa-se, por sua vez, à problemática do recurso a uma linguagem apropriada e que veicule de forma direta a mensagem do poema.

No Discurso III de *Repulsa critica e apologetica*, o opositor de Melo aborda a utilidade da perífrase em circunstâncias em que a introdução de um termo próprio não se afigura a opção mais adequada, pondo, por exemplo, em causa a conservação da modéstia no poema. Trata-se aqui de uma temática que já analisámos, ao referirmos os comentários do eborense à menção que Melo faz das partes do corpo do Peregrino. Neste caso, a propriedade dos termos denota,

²¹⁴ Alguns dos cultismos enumerados são comuns na poesia gongórica, como “plaustro”, “trisulco” e “inculcar” (cf. Tenorio, 2013, s. p.). Vejam-se outros, nomeados pelo crítico, no mesmo excerto: “rotunda”, “inhospita”, “desolado”, “turbilhoens”, “indelevel”, “munificencia”, “aspectavel”, “bifronte”, “phalanges”, “prestigiozo”, etc.

²¹⁵ A metáfora dos “cavalos”, entre outras associadas ao engenho desregrado e aos vícios do estilo, mas também ao incumprimento dos preceitos do decoro e da verosimilhança (como meios de regulação da fantasia), é recorrente nos textos críticos do neoclassicismo, tendo como fonte clássica, sobretudo, a poética horaciana. Propondo como caminho do poeta a submissão da fantasia ao entendimento, Freire recorda, em consonância, a imagem do “cavalo mui fogoso” da fantasia poética, em risco de cair num precipício: “É a fantasia poética como um cavalo mui fogoso, o qual, para não ser desenfreado, é preciso que se sujeite às regras da arte” (Freire, 2019: 148).

segundo os críticos, uma dicção excessivamente familiar, quando o decoro poético exigia elevação (cf. *supra*, pp. 214-215).

A teoria acerca da perífrase compreende uma chave para entender a remissão para noções aparentemente vagas, as tentativas de dizer uma coisa através de outra, que tivemos em atenção nos pontos anteriores, ao abordarmos os epítetos e outros usos extravagantes do léxico no *Triumpho*. Aqui trata-se, mais precisamente, do recurso a signos linguísticos que se situam na margem do significado que o poeta quer veicular. Esse rodeio, ou desvio (também conhecido por “arenga” no domínio do discurso argumentativo), aparentemente arbitrário, tem como efeito ampliar as possibilidades de significação da palavra, remetendo para um conjunto de realidades secundárias, ou paralelas, que se associam ao que podemos designar de ponto focal do significado (a expressão própria ou direta), através de relações de semelhança e de contiguidade, operativas a nível semântico. Podemos perguntar-nos se, de facto, esse ponto focal interessa nesta lógica, ou seja, se há interesse em transmitir um significado ou conteúdo “único”. Parece-nos mais consentâneo com o sistema poético em causa deduzir a ocorrência de um descentramento, que configura uma perda de univocidade do sentido. Este efeito de descentramento é como que a primeira impressão que o leitor tem da leitura da perífrase. O centro de significação, ou mensagem basilar desta figura em que se projetam diferentes sentidos, pode entender-se como mero ponto de partida para a construção de um produto (imagem) que, chegando ao destinatário, é já destituído (ou distante) da significação original. Em última instância, importa mais a representação concreta do objeto, ou imagem, que, resultando de uma operação de translação, adquire ele mesmo a função de significante, produzindo-se um novo significado, uma nova ideia.

Nesta conceção funda-se, pois, a perspectiva de um enebriamento através do objeto (novo) contemplado. No próximo capítulo, dedicaremos maior atenção à noção de “artefacto”, que daqui se deduz, e que é central no concetismo barroquista de Setecentos²¹⁶.

Para já, gostaríamos de atentar com maior detalhe na definição de perífrase, trazendo à colação uma exposição da autoria de Nadine Ly (2002)²¹⁷, em torno da funcionalidade do seu uso na poesia do autor de *Soledades*, citada por Martha Tenorio (2013, “Primera etapa”, nota 92, s. p.):

²¹⁶ Cf. *infra*, pp. 333 e ss., cap. IV, “O soneto-epigrama ou ‘assunto académico’”.

²¹⁷ Encontra-se no ensaio intitulado “Propiedad lingüística y verdad de las cosas: «deleyte de la palabra, deleyte de las cosas». (A propósito del anti-barroquismo de Machado)”, *Góngora hoy I-II-III: actas de los Foros de Debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba* (coord. por Joaquín Roses Lozano), pp. 145-178.

Nadine Ly explica que el cordobés “tiene perfecta conciencia de que la palabra no es el objeto, sino su abstracción lingüística que destrona la realidad de la experiencia de las cosas, y la borra, condensándola y abreviándola en una cifra verbal. La perífrasis en su sistema poético, viene a ser el nombre propio de una relación particular que el nombre directo implica pero no expresa explícitamente” ([...] p. 166). Esta misma estudiosa recoge un pasaje de la *Soledad II* (vv. 723-734) donde el caballo andaluz se presenta como “el veloz hijo ardiente / del céfiro lascivo” y los caballos del sol como “Los overos, si no esplendores bayos, / que conducen el día”, y aclara las razones del poeta: “El nombre propio y sencillo, aparentemente directo, *caballo*, debido a sus empleos y a su configuración semiológica, implica connotaciones específicas, pero nunca podrá dar cuenta de la historia mítica del caballo andaluz ni de su extraordinaria velocidad; por otra parte, los caballos del carro solar no se perciben sino en forma de luz deslumbrante que inunda cielo y tierra. ¿Cómo decirlo en forma más exacta y directa que escribiendo: *los overos, si no esplendores bayos*, es decir nombrando la luz (*esplendores*) y dándole atributos de color propios de los caballos (*overos, bayos*)? (p. 165)”.

Sublinhemos as palavras da autora, ao afirmar que, no sistema poético de Góngora, a perífrase constitui o “nome próprio” de uma relação particular que o nome direto da coisa aponta, mas não expressa diretamente. A ideia formada pela crítica, nomeadamente a ilustrada, de que os circunlóquios escamoteiam o significado direto das palavras, substituindo-as por translações arbitrárias, é igualmente considerada por Nadine Ly, mas com o propósito de elaborar uma refutação. Como demonstra, na poesia de Góngora e dos poetas do séc. XVII, essa suposta arbitrariedade do signo é abolida. A expressão aproxima-se, e aproxima o leitor, da realidade, revelando aspetos inauditos, não pelo facto de serem irreais, mas sim pelo facto de nunca terem sido vistos, apenas intuídos: “la expresión indirecta y las perífrases, las llamadas metáforas y la sintaxis, hiperbática o anacolútica, no son, en la poesía de Góngora sino la manera más directa de rendir lo intuido” (Ly, 2002, *apud* Tenorio, “Tercera etapa”, nota 49, s. p.)

Na polémica em torno da epopeia de Melo, o circunlóquio é discutido não só pelo seu uso impróprio, como também pelo facto de ter sido evitado pelo poeta, em vários momentos em que descreve o corpo humano.

La Rüe contrasta, por conseguinte, duas abordagens distintas levadas a cabo pelo poeta no *Triumpho da Religião*. Na primeira, tem em atenção a conceção de um retrato humano, parte por parte, começando pelo rosto. Aqui, como nota, Melo envergonhara-se de dar o nome de “cara”, optando por introduzir, em substituição, a metáfora “lamina vivente”. Em seguida, assume relevo o facto de denominar o nariz de “hum parenthesis concizo”, não suprimindo a referência ao mesmo: “Aqui vêz vegetar os teus cabellos, / Brilhar os olhos dilatar-se o riso: / O narîz n’hum parenthesis conciso / Proporcionar a Lamina vivente” (Melo, 1756: 36).

De acordo com o Repulsista, saíra mal a Melo a nomeação de “lamina vivente”, assim como era impróprio dizer que o nariz “proporciona” a lâmina, como “parênteses conciso”:

“porque *parentezis* é uma oraçam intrometida em outra diferente, com quem tem tam pouca conexam, que, tirandose, ou pondose o tal parentezis, sempre a oraçam principal fica perfeita; o que nam acontece na cara, que, se lhe cortarem o nariz, ficará orrivel” (Rüe, 1764: 51-52).

Melo responde aos comentários, procurando, como sempre, esclarecer a obscuridade. Para tal, investiga o significado dos termos “lâmina” e “vivente”, cuja associação conota dois atributos do rosto humano, o de constituir uma superfície em que se pinta ou esculpe uma figura, a qual, uma vez no rosto possui o atributo de ser animada, com vida:

Que coisa he lamina? No sentido, em que estamos, he huma chapa, ou de ouro, ou de prata, [...], em que se pinta, ou se esculpe huma figura, e mais commumente o rosto; e em estar vivo no homem, pintado, ou esculpido na chapa he, em que consiste a differença: de sorte que na chapa está a lamina inanimada, e no rosto da pessoa está vivente” (Melo, 1766: 68).

A ideia de concisão que define a perífrase (distante da noção de concisão “natural” inerente ao estilo ático), por ser um recurso que permite abreviar várias ideias numa só imagem, é aqui trazida à colação por Melo, em jeito de conclusão, satirizando, ademais, em torno das exigências do crítico. Na sua ótica, uma vez excluído o uso deste recurso estilístico, a necessidade de desenrolar uma explicação (“dizer tudo isto”) afigura-se inevitável: “He necessario dizer tudo isto para que não grunhão tanto os senhores criticos, e ainda não sei se ficão contentes” (*ibidem*).

De um outro ponto de vista, ante o julgamento que é feito à referência pouco decente aos membros do corpo, através de termos humildes, Melo manifesta-se confuso. Com efeito, não esperaria que as hostes ilustradas pudessem condenar um uso que visa uma fuga às chamadas imagens fantásticas artificiais²¹⁸, como as veiculadas nos circunlóquios barrocos. Debita assim um conjunto de perífrases a que poderia ter recorrido para nomear os referidos membros do corpo, caso tivesse preferido enjeitar a expressão própria: “talvez quererão que eu dissesse *receptáculo dos manjares*, em lugar de ventre: *columnas viventes*, em lugar de pernas; e *capiteis dessas columnas*, em lugar de *coxas*”; “Porem elles, humas vezes condemnão estes perífrases, outras accusão os vocábulos simples; na verdade que não me entendo com esta gente” (Melo, 1766: 65).

²¹⁸ Como explica Francisco José Freire, “Consiste, pois, este artifício em explicar as coisas com translações, expressões e imagens que, sim, são falsas a quem observa o sentido direto, mas com toda a sua falsidade são tão vivas, que imprimem mais fortemente na fantasia e entendimento alheio alguma verdade, o que se não conseguiria com palavras próprias e com imagens simples e diretamente verdadeiras”. São, portanto, imagens verdadeiras para a fantasia, embora não o sejam aos olhos do entendimento, podendo ser ou não reguladas por este (Freire, 2019: 134).

Poder-se-á entender a crítica a este uso de vocábulos simples no domínio de uma estética (neo)clássica que, tendo a claridade e um princípio de objetividade na representação do real como fundamentos da eloquência e da *mimesis*, respetivamente, propende para a preservação da vertente de idealização e aperfeiçoamento da natureza, tendo subjacente uma conceção cultural que privilegia uma abordagem puritana do corpo humano. Pelo uso do adjetivo “nojento”, no discurso do “Repulsista”, somos levados a entender como muito provável esta perspetiva. Haveria, além do mais, que atender ao tom elevado que se preceitua para a épica. À luz do que é conveniente no domínio do género, o que seria admissível na sátira, por exemplo, é totalmente inaceitável aqui. Por outro lado, o uso de perífrases arrojadas também não se coaduna com o ideal de equilíbrio e claridade aticista. Melo, contudo, espanta-se perante a hipótese de um possível consentimento “daquelas palavras em algum livro de Medicina, cirurgia, ou Pintura”, e não na épica (*ibidem*: 65). Não se conformando com os ataques, o poeta recorda alguns exemplos de uso familiar dos termos que denotam partes do corpo, em contextos totalmente alheios ao da poesia, sublinhe-se: “[...] Vavassor representando a ridícula figura de Socrates, diz em hum livro (que não he de Medicina, nem de cirurgia, nem de Pintura) ‘Socrates não foi dessemelhante a Esopo na disformidade do corpo; porque tinha os narizes rombos, os olhos virados, a cabeça calva, o ventre inchado, as pernas tortas’” (*ibidem*). E termina a discussão com uma nota irónica, contendo uma alusão ao contexto sagrado das orações marianas, em que a palavra “ventre” é proferida sem pudor (*ibidem*).

Como em inúmeros outros passos de *Antipophoras*, a alusão ao religioso surge a encerrar o debate sobre um assunto aparentemente insolúvel. A saída final de Melo consiste frequentemente em levar o problema até ao extremo absurdo.



A querela do *Triumpho da Religião* é, de todas as controvérsias em que o nome de Pina e Melo foi envolvido, aquela em que a dinâmica de resposta-reação é mais evidente. Destacam-se aqui alguns pontos-chave no domínio do debate em torno da preceituação.

Em primeiro lugar, o questionamento do preceito da verosimilhança, posto em contraste com a problemática da “verdade” da fábula, que assume um matiz preponderantemente factual/histórico, filtrado por um ponto de vista racionalista, que tem implícito o conceito de naturalidade. Como ficou claro da leitura das notas apensas à fábula do Peregrino, Melo tenta adequar a explicação do poema a esse ponto de vista, designadamente a ocorrência do prodigioso. É a teoria de Tasso (mais tarde, em parte, sintetizada na obra de Le Bossu) que se encontra, porém, por detrás das explicações do poeta à introdução do inexplicável e do sobrenatural no poema. Assim, matéria lendária e matéria teológica, ambas reconhecíveis e aceites como válidas pelo auditório cristão (barroco e pré-ilustrado), promovem aqui uma conciliação do maravilhoso com o verosímil e do verosímil com o histórico. Contudo, perante as críticas, Pina e Melo insiste na lição de Aristóteles, antepondo o verosímil/poético ao factual/histórico. Na discussão com os seus opositores, Melo atém-se, com efeito, ao princípio que afirma a poesia como da ordem do que deveria ou poderia ser, por oposição à vertente da imitação icástica, ou à exigência de uma correspondência linear com a “realidade”, presente no discurso do “Repulsista”, mais próximo de uma defesa da representação historiográfica. A defesa, por parte de Melo, da perspectiva que define propriamente o poético acaba por espelhar o modo como se identifica com a consciência de ser poeta, em sintonia com os vários louvores do ofício que fez ao longo da sua carreira.

Paralelamente à crítica da obscuridade, no plano da elocução, que constitui uma dominante nas querelas da Ilustração, subjaz à apreciação de aspetos da ficção no poema, por parte dos seus críticos, uma visão, também ela inclinada ao esclarecimento racionalista, que tende a separar ficção alegórica e literalidade na representação de aspetos tanto do concreto como do fantástico. Procurando ter os dois campos bem destrinçados, aquilo que não é conivente com o racional deve ser explicitado como tal na narração. Deste pressuposto se depreende o ocaso da narrativa alegórica, paralelo da afluência do romance moderno, assente, por sua vez, numa lógica da verosimilhança natural e da necessidade, fundada numa releitura da preceituação aristotélica.

São também de enfatizar, como sinal de uma preocupação com os ecos junto de um público diversificado, o moralismo e pudor que dão forma ao julgamento da conceção dos

costumes das personagens, tal como as considerações sobre o decoro em respeito ao assunto religioso, entendido como tema arriscado. Denota-se, pois, aqui, uma consciência acerca do potencial de atuação dos textos literários no plano ideológico, reconhecendo-se o seu poder de interferência em domínios sociais cada vez mais alargados.

Note-se também a articulação, ou espelhismo, estabelecidos entre prática poética e comentários. As menções nos textos que estão no entorno do texto poético (seja o prefácio de Melo, seja a defesa por parte do seu apologista) são alvo de aproveitamento, como ponto de partida para desenvolver argumentos contra o próprio texto. Demonstra-se, assim, que o comentário crítico se baseia numa filtragem do conteúdo do texto em textos críticos que lhe são paralelos ou marginais.

Tratando-se de uma querela constituída por discursos de índole satírica, a cuja publicação subjaz um forte intento de atacar não só a obra mas, principalmente, o capital simbólico do seu autor, a insistência em argumentos-limite, como forma de censurar aspetos do poema, parece justificar que o poeta, similarmemente, leve até ao absurdo a sua defesa, quando não restam argumentos ou a comunicação é assumida como inútil, uma vez perdida totalmente a confiança no interlocutor. O desejo de restituir a boa imagem e reputação do escritor justifica, assim, atitudes menos “honestas”, no domínio da construção do discurso de defesa da obra. Por outro lado, é certo que o encontro de paradigmas distintos, no que respeita à teoria do poema épico, entre alegorese e mimese – por outras palavras, epopeia “moderna” de influência tassiana e epopeia greco-latina –, dá ensejo, pelo menos da parte de Melo, ao recurso a argumentação, à partida, contraditória, traduzindo um esforço contínuo de conciliação. A noção de conciliação perpassa, de resto, a reivindicação quanto ao uso “livre” dos princípios da Poética, seja no tipo de fábula escolhida, seja no recurso a palavras e procedimentos retóricos, que traduzem o estilo singular do poeta.

Por fim, da leitura do texto do *Triumpho* pode-se concluir que o poeta procurou introduzir aqui um conceito de “razão” e de “luzes” (a “luz natural”) que se afigura distinto das “luzes” da Razão difundidas no Iluminismo. Este poema denota um esforço (final) de aproximação das teses da teologia contrarreformista ao contexto da modernidade, centrando a ação numa mundividência religiosa que afirma a faculdade da razão como caminho para desvendar a Graça inata, corolário da formação do homem cristão.

Melo concebe, desta maneira, o seu poema dentro de um ideário ilustrado barroco (ou barroco ilustrado), de fundo escolástico, que postula o progresso humano e espiritual através do estudo e do aperfeiçoamento da razão aliada ao entendimento. Contudo, nos sucessivos textos que aqui inserimos, no quadro de uma polémica que se estendeu por mais de uma década

(1756-1766), em torno de um poema em que o contexto missionário do Catolicismo surge em primeiro plano, importa frisar a evolução no que diz respeito a uma assimilação do conceito humanista cristão de uma “epopeia da paz” (em que se glorifica, acima de tudo, o herói moral) no discurso iluminado em torno da “paz civil”. A propósito deste assunto, sublinha-se a menção a Rousseau, naquela que foi a última obra redigida por Francisco de Pina e Melo, tanto quanto sabemos: *Antipophoras*. Na querela d’ *A Conquista de Goa*, que examinaremos em seguida, a defesa desse ideal surge configurada no âmbito do bucolismo, obtendo aí ressonância, simultaneamente, uma alusão ao mito do bom selvagem.

A título de conclusão, trazemos à colação as observações que Luís Bernardo faz ao pensamento de Martinho de Mendonça de Pina e Proença, em *Apontamentos para a educação de um menino nobre* (1724), cujas tentativas de conciliação se afiguram análogas às de Pina e Melo, em *Triumpho da Religião*:

Um espírito de liberdade, fundado na primazia da razão relativamente à autoridade, atravessa a obra, a qual, por não ser original, não deixa de ser, indelevelmente, pessoal. [...] No modo como concebe o efeito libertador do exercício da racionalidade, o autor revela, contudo, a mesma dialéctica entre tradição e inovação [...]: ainda que constantemente faça a apologia das luzes alcançáveis pela razão, parecendo, por conseguinte, estar na posse do conceito iluminista de uma razão emancipadora, na verdade, é da herança escolástica, eventualmente relida através de Descartes e Malebranche, que recolhe a noção de “uma luz natural da razão” que teria sido concedida por Deus [...]. Trata-se, assim, de um Iluminismo cristão [...] (Bernardo, 2002: 44-45).

**O DEBATE EM TORNO DA PRECEITUAÇÃO DA EPOPEIA
NA QUERELA D' A CONQUISTA DE GOA**

1. Do *Triumpho* à *Conquista*: a fábula histórica e o herói bélico

Ao conceber o *Triumpho da Religião*, Pina e Melo apoiara-se na perspectiva de Le Bossu, de modo a sustentar a legitimidade da opção por uma fábula de assunto não-militar, em acordo com a apologia da paz que leva a efeito em vários comentários à obra. Paralelamente, denotando o teor reflexivo e de problematização que preside à elaboração do “antigo” género épico no momento de emergência da modernidade, esboça o seu conceito de heroísmo, marcado pela ideia cristã/estoica de triunfo do entendimento sobre as paixões. Por fim, advoga a favor da substituição das deidades do paganismo por aspetos do “maravilhoso” cristão, o qual não se evidencia, nessa primeira epopeia, de forma tão vincada. Com efeito, a “razão” e a “Providência” são os grandes agentes do combate apologético, encerrando um conceito mais abstrato, isto é, despersonalizado, do poder divino; por outro lado, a intervenção do “génio” na narrativa é parcimoniosa. Como vimos, ao fazer um compêndio dos argumentos que dão forma à disputa entre as várias seitas e religiões, entrecruzando-se com as teorias filosóficas modernas, esta obra define-se por um conteúdo de teor alegorizante/abstrato. Por sua vez, n’ *A Conquista de Goa*, onde, de certa forma, cede ante os juízos da crítica ao *Triumpho*, manifesta-se uma mais plena acomodação dos caracteres do “maravilhoso” cristão, assim como um regresso aos lugares canónicos da epopeia, como a constituição de uma fábula sobre assunto guerreiro. Por outro lado, assume destaque aqui a preocupação com a estruturação narrativa da ação épica, pelo que, no prefácio (“Da Epopeia”), o poeta funda a sua elaboração numa verdadeira teoria narratológica, que enuncia em confronto com a recente teorização de Le Batteux, no 2.º tomo do *Cours de Belles Lettres, ou principes de la litterature* (1753). Numa palavra, Melo procura adaptar o texto da *Conquista* ao conceito mimético de intriga, abandonando os resquícios da alegorese barroca.

A discussão em torno do *Triumpho* continua ainda nos paratextos da *Conquista*. Em nota no início do primeiro canto, aproveita para defender aquele poema das críticas de que fora alvo²¹⁹. Contudo, uma última expressão é bem sugestiva do assentimento em fazer a vontade aos seus adversários:

²¹⁹ Faz, com efeito, uma súpula de vários pontos, presentes nas críticas iniciais à obra, os quais já tivemos em consideração. Entre estes, o facto de o poema não se poder chamar heroico, porque a fábula e o herói eram fantásticos, noção que comporta o debate sobre o seu carácter fictício ou histórico, que para Melo continua por decidir entre os críticos. Recorda que lhe apontam que o poema se achava descarnado pela falta de episódios trágicos, patéticos, eróticos, etc., ao que responde: “como se se podesse enfeitar huma santa, com os mesmos

Mas em fim aqui tem, e teráõ agora estes Senhores outro *Poema* com o Herôe, e com a Fabula verdadeira, e com tanta multidaõ, e diferença de *Episodios*, que em lugar de lhe chamarem *pithysico*, talvez que lhe chamem *hydropico*. Tambem não temos Fabula religiosa, sim militar, que he o que elles desejaõ. Com tudo estou certo, em que sempre se há de fallar, ainda quando não houvesse que dizer (Melo, 1759: 3).

Melo apresta-se, com efeito, a criar novo poema épico, desta feita mudando de estratégia, procurando concretizar uma visão da fábula e do herói mais consentânea com a perspectiva dos classicistas de Setecentos, Le Batteux e Luzán. Dá a conhecer esse intento na primeira carta a José Xavier de Valadares e Sousa, aludindo à confutação do sistema de Le Bossu, na atualidade, pelo autor do *Cours*. Assim, é com desgosto que o poeta recebe as censuras do árcade à *Conquista*, ao perceber que estas se baseiam na obra do próprio Le Bossu²²⁰.

Aprofundemos um pouco mais a alusão a uma mudança de estratégia, na realização da segunda epopeia publicada pelo montemorense.

Logo na abertura, a proposição e a invocação afiguram-se de maior brevidade. Melo desvia-se da perspectiva simbólica das “luzes da razão” e convoca as qualidades da eloquência (talvez, também, como eco das críticas recebidas pelo *Triumpho*), alvo de pedido à “divina Inteligência”.

Inspirame, ò divina Intelligencia,
Aquella soberana preeminencia
De hum alto influxo, de hum feliz decoro
Com que acendes o estímulo canoro:
Infundeme hum espirito eloquente;
Hum luminoso impulso, hum genio ardente
(Melo, 1759: 1-2)

Note-se, pois, como a ideia de “decoro”, central no classicismo, remetendo para o contexto da observação das regras da arte²²¹, se faz acompanhar, nos versos iniciais, da noção

adornos de huma Flora”. Os críticos haviam também afirmado que um assunto religioso não se podia levar para o poema épico e, por fim, tinham atacado o facto de ser um poema em silva; ao que Melo reage afirmando que as *Artes* de Horácio e Aristóteles apenas exigem hexâmetros, apesar de ser próprio da tradição lusa o uso do hendecassílabo (cf. Melo, 1759: 3).

²²⁰ Como refere, digladiando-se com o aristarco, depois de recebidas algumas cartas: “ter eu dito a Vossa Mercê que o Sistema poético do Padre Le Bossu não estava muito seguido e se tinha impugnado, sinal de que eu o não aceitei no desenho do meu Poema; e ser este o principal, e o mais frequente autor com que Vossa Mercê me ataca” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 12).

²²¹ O decoro, no plano da dicção ou elocução, recorde-se, diz respeito à conveniência da introdução de determinadas palavras em determinados lugares e contextos. Esta noção de conveniência revela-se igualmente útil para traduzir a ideia de propriedade na representação dos costumes (ou *mores*) de um dado carácter ou personagem, e preceitua-se igualmente nos domínios da conformação de pensamentos e da construção da fábula, ou enredo. Estas constituem, com efeito, as quatro categorias da composição estabelecidas pelo Estagirita, acrescentando-lhes, na tragédia, o espetáculo e a música (cf. Aristóteles, 2015: 48, 1450a, vv. 8-11).

de ardência do engenho, mais conforme com a visão barroca da inspiração e entusiasmo poéticos.

Melo toma aqui como base o estilo da narração histórica. Por conseguinte, substitui a fábula inventada pela fábula verídica, socorrendo-se amplamente de vários capítulos da *Década segunda* de João de Barros, para o relato dos feitos militares portugueses no Oriente. Esta incursão pelo território da História, porém, como veremos, não é bem aceite, pelo que, uma vez mais, a crítica põe em causa as qualidades propriamente poéticas do texto, apontando de “abatimento” o que Melo pretendia ser clareza, no plano da elocução. Apesar disso, vai diversificando a narração, sobre essa base histórica, ornamentando, isto é, compondo e inserindo fábulas romanescas/trágicas (a história dos amores de Fátima e Alfi) e episódios de cariz utópico que incorporam características do género bucólico (a terra dos gigantes). O “maravilhoso” cristão afigura-se decisivo na construção de nexos de oposição e sua resolução. No prefácio, o poeta faz repousar sobre estes elementos o potencial de suspense da narrativa e, logo, a possibilidade de despertar o interesse do leitor. Aproximar-nos-emos desta temática no próximo ponto.

No canto II da *Conquista*, a pedido de Hunnatilpha, rei da província austral dos gigantes, onde se recolhe a tripulação portuguesa após uma tempestade no mar, a caminho de Goa, e onde aproveitam para reparar e apetrechar os navios, o herói Albuquerque narra os feitos da nação portuguesa²²². Inicia o relato pelas ações da primeira e segunda dinastias, seguindo-se a empresa dos descobrimentos. Neste ponto, Melo leva a efeito ora o pastiche ora a paráfrase de versos d’*Os Lusíadas*, cujo original traz à colação, sucessivamente, nas notas ao poema. O texto camoniano serve-lhe por isso de fonte para a construção da fábula histórica do poema, que se desencadeia a partir da narração da viagem de Vasco da Gama à Índia, que constitui um ponto de partida para a posterior realização das investidas portuguesas no Oriente, em que se inserem as ações protagonizadas por Albuquerque. Chegando a esta etapa, reduzem-se as referências ao poema de Camões, alarga-se a descrição referente às regiões, rios e morfologia geológica da Índia, assim como ao seu contexto social e religioso. Por fim, Melo desenvolve a temática belicista das conquistas portuguesas, com foco nas ações do próprio Albuquerque na região do mar Arábico, mencionando a disputa da sucessão do cargo de governador, por parte do anterior

²²² À semelhança do que acontece na narração da fábula individual do Peregrino a Confúcio, também aqui o “estrangeiro” pede ao herói que exponha a sua origem, sendo que, em conformidade com a mudança de estratégia que temos vindo a abordar, esse relato se resume à história da expansão do povo português: “Este illustre respeito, que vos tenho, / Altamente me poem no ancioso empenho / De saber donde vem a vossa origem: / Em que parte do Mundo, em que distritos / Habitais; que costumes, leis, e ritos / Observa o vosso Rei, que açoens estranhas / Vos tem condecorado; que façanhas / Tem feito o vosso espirito sublime” (Melo, 1759: 42).

vice-rei da Índia, Francisco de Almeida. A partir do Canto III, em que se relata a preparação da primeira entrada em Goa, seguindo as indicações do corsário gentio Timoja, interessado em derrubar o domínio muçulmano na cidade, até ao final do poema, a narração tem como base diferentes livros da *Década segunda*, fazendo-se acompanhar de fragmentos desta obra transcritos em nota (cf. *ibidem*: 107 e ss.). Esta é, portanto, a fonte histórica eleita para descrever, entre outras investidas portuguesas, a sondagem da subida do rio pelo sobrinho do almirante, D. António de Noronha. Narra-se, aqui, a oposição dos mouros que dominam a cidade e a tentativa portuguesa de alcançar vários baluartes defensivos, até à rendição e entrega das suas chaves, a que se segue a aclamação do herói Afonso pelo povo goês, pela libertação do domínio muçulmano. Por fim, relata-se a tentativa de reconquista por parte de uma armada muçulmana, resultando em traição e sublevação de habitantes da cidade, que se aliam ao “Tyrano” inimigo, o Haldão (Adil Shah). O relato histórico vem a ser interrompido, neste passo como noutros, pela interferência das forças oriundas seja da ação demoníaca seja da ação angélica, que se articulam de modo a provocar efeitos opostos no destino da tripulação lusa. Devido a tempestade movida pelo impulso demoníaco, invocado por Alfarami contra os portugueses, Albuquerque e os seus são obrigados a retirar-se de Goa, aonde regressarão posteriormente²²³. Envoltos na procela, vale aos lusitanos a ajuda do “beatífico coro” que, encabeçado pelo arcanjo Rafael, vem guiá-los por entre o assombro. A “Protecção Suprema” do “Conductor Celeste”, da “piedosa Deidade”, encaminha, pois, a frota, abrindo uma “alegre claridade” no horizonte e enchendo-a de renovada inspiração (*ibidem*: 177).

Apesar das diferenças, o intento de criar uma tensão através da qual se desdobra um triunfalismo vitorioso está presente em ambas as epopeias, de acordo com o espírito da épica,

²²³ Estas contínuas entradas e saídas de Goa, por parte da armada de Albuquerque, justificam a censura de Valadares e Sousa, no tocante à (falta de) unidade da ação do poema. Segundo palavras do crítico, em carta incompleta, que terá sido redigida nos primeiros dias de novembro de 1757: “O que duvido pois é se Vossa Mercê neste Poema conserva a unidade da ação retirando-se Afonso de Albuquerque de Goa depois da sua 1.^a expugnação para Cananor e depois para Cochim deixando só alguns navios não para continuarem nesta mas só no assédio da barra, ação de pouca consequência para a empresa e que não se pode dizer que é parte da *Conquista*, mas só um impedimento do comércio ou quando muito de algum socorro marítimo e assim parece que ainda que o Herói a deixou com ânimo de a tornar a empreender contudo que a dita unidade se conserva só na intenção e não na execução. Principalmente quando Vossa Mercê interrompe a Ação com o Episódio ainda que breve do socorro de Cochim e sustentação de seu Príncipe no trono que é totalmente inconexo com a mesma Ação” (Sousa, in Melo, 1757-1758: fl. 9v). Melo defende-se, aludindo à existência de três pontos de vista da ação do poema da *Conquista*: “quando o herói chega a 1.^a vez a Goa; e a rende”; “quando a desampara”, “quando a conquista”. Atente-se, pois, no modo como justifica a unidade na aparente tripartição evidenciada no relato: “Toda a Fábula deste Poema se cinge à conquista desta cidade e a fazê-la cabeça do nosso Império na Ásia. Na entrada primeira de Goa não se logrou este senhorio, e assim ainda que possamos dizer que está principiada a ação, é certo que não está acabada: e se não está acabada, era preciso continuá-la” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 12).

assumindo centralidade a empresa da expansão religiosa; no caso da *Conquista*, esta última surge, de modo expresso, a justificar a expansão militar.

O *Triumpho*, do ponto de vista narrativo, foca-se na ação de um indivíduo – o herói polemista –, na qual se projeta o percurso académico do autor, em paralelo com o desenrolar da ação épica, assente na controvérsia e não em feitos bélicos, apesar de se descreverem batalhas com monstros e com os libertinos. Na *Conquista*, à semelhança da epopeia camoniana, destaca-se o herói “coletivo”, ou seja, exalta-se a história do povo português numa das suas etapas cruciais. O herói individual, Afonso de Albuquerque, embora constitua o eixo através do qual se processa a narração dos eventos, na qualidade de comandante das expedições militares em torno do mar Arábico e do Índico, não adquire o estatuto pleno de protagonista. Sendo preponderante o enfoque sobre o relato histórico, Albuquerque torna-se instrumento de uma empresa coletiva, carecendo em grande medida de uma composição interior, ou de fundo psicológico. Consequentemente, são vários os momentos em que a sua personagem assume passividade, desempenhando sobretudo o papel de interlocutor, no diálogo com personagens históricas e fictícias, tal como Hunnaltipha.

Paralelamente à condução da estratégia que orienta as várias tentativas de conquista da cidade de Goa – plano esse devedor da intervenção de outras personagens, que se definem pela astúcia e a coragem (Timoja, D. António de Noronha), mas também do suporte por parte da Providência divina e dos anjos enviados de Deus –, as qualidades particulares do herói, por outras palavras, a sua heroicidade, surgem especialmente em relevo no último canto do poema, ao administrar o golpe final da conquista. Melo preocupa-se, por isso, neste ponto do texto, em fazer sobressair, com grande destaque, a bravura bélica do capitão. Para tal, inspira-se no episódio da expugnação de Troia e na figura de Aquiles, na *Ilíada*, expondo *ante oculos*, ou seja, com a evidência e dinamismo conferidos pelo recurso à figura da “energeia”, a “veemencia arrebatada” do Herói, que “Despenha, abate, desbarata, rende / Quanto Fâz embaraço ao seu arrojo, / Levando diante, como a força horrivel / De hum indómito Rio, os temerarios, / E rusticos estorvos, que se atrevem / A deter seu undoso precipicio” (Melo, 1759: 365). Justifica-se, assim, pela conceção desta ação final, o heroísmo (bélico) de Albuquerque, e logo o seu protagonismo na ação da *Conquista*²²⁴. O seu valor heroico passa, desta maneira, de mera potência a ato demonstrado na narrativa.

²²⁴ Atente-se no comentário do poeta, em nota, estabelecendo um paralelo entre a figura de Albuquerque e a de Aquiles, no desfecho da ação de ambas as epopeias: “Homero fingio que estando Achilles no Campo dos Gregos, não podia prevalecer nenhum arrojo, ou fortaleza dos Troianos, e que estando auzente, sempre prevaleciaõ os Troianos contra os Gregos, para mostrar que só a Achilles he que se deveu a expugnação de Troia. Nesta nossa acção imitamos, sem algum fingimento, esta propriedade do Poeta Grego; pois com toda a verdade se vio

A personagem de Albuquerque destacara-se, também, no pedido de auxílio dirigido à Providência Divina, por intermédio do anacoreta cristão que vivia numa gruta na ilha de Anchediva (Canto VI). Depois da tentativa demoníaca de dissuadir da guerra de Goa, instigando os portugueses a interrompê-la para ir socorrer a Cochim (guerra “fomentada pelo demonio”, *ibidem*: 200), por influxo do mágico Alfarami, diante do pedido do herói o anacoreta assume a função de oráculo e profetiza a conquista da cidade que haveria de ser cabeça do império luso. Um aspeto essencial desta profecia prende-se com a alusão à indissociabilidade da missão de expansão da Fé relativamente aos movimentos bélicos. Esse propósito antevê-se consumado graças à ação dos apóstolos jesuítas no Oriente, mencionando-se de entre os “filhos de Inacio” os nomes de Loyola, Xavier, Riccio, Rugero e Portilho (*ibidem*: 224 e ss.). Para que a doutrina católica venha a banhar toda a Ásia, torna-se indispensável a redução de Goa ao Cristianismo. Desta maneira, sela-se na fábula da *Conquista* o desígnio guerreiro com o propósito, mais elevado, da conversão do Oriente. Mas, até neste episódio, Afonso de Albuquerque parece assumir uma posição secundária, como recetáculo da mensagem do anacoreta. Assim, apenas no passo final da obra se prova especialmente a bravura e força do herói guerreiro, resplandecendo triunfalmente a sua individualidade após o brado “Gôa de Christo ha de ser hoje” e a afirmação de que “este espirito conspira / A se estender a LEI, o culto, o rito / De hum Verdadeiro DEOS, contra o maldito, / Torpe, nefando ardor, que se concede / Ao dictame Infernal de Mafamède?” (*ibidem*: 343). Goa estava presa de forças mercenárias, após a retirada de Halcão. Em toda a narrativa paira o espectro da oposição islâmica ao império português, como adversária da expansão do Catolicismo. A ação do mago desdobra-se no sentido de apoiar a força do inimigo religioso contra os portugueses.

Apesar do enfoque sobre a ação guerreira, é um facto que Melo não abandona a sua perspetiva acerca do ideal de heroicidade desenhado no *Triumpho*. É interessante, pois, notar que, não só nos versos como nos comentários, expressa uma apologia da paz muito similar à veiculada naquela obra. No caso da *Conquista*, esta apologia irá assumir contornos no domínio da elaboração dos episódios, nomeadamente, da ficção que constrói em torno da província utópica dos gigantes.

No Canto II, a narração dos feitos portugueses é precedida por referência ao “Rei primeiro, / Que deu a Portugal todo o luzeiro / Que pôde esclarecer a Monarquia”, ou seja, Melo alude à instituição dos preceitos da lei divina graças à misericórdia do “Deos amante”, que relegou o seu estabelecimento na nação lusa. Aqui, cruza-se a visão acerca da Fé católica, ligada

verificada no nosso HEROE aquella ficção da Iliada; não se acabando de render Goa sem a sua chegada” (Melo, 1759: 365).

à fundação de Portugal, com a da “verdadeira heroicidade”, que repousa nos bons costumes transmitidos pela doutrina religiosa: “Conforme as luzes dos excelsos lumes / Se dispõem nossas leis, nossos costumes: / A atrocidade, o escândalo, a cubiça / São de nós ignoradas: A justiça / Se rege com a regra sempre inteira...” (*ibidem*: 45-46). O poeta aproveita, neste passo, para lamentar a solução da guerra (“triste remedio”), encontrada por políticos (“e ainda mais os militares”) como forma de chegar à paz. No Canto III, onde se desenrola a primeira parte do episódio dos Gigantes, em nota, faz nova referência à injustiça da guerra (“meio tão horrível, e violento”) (*ibidem*: 103).

Como contrapartida, a defesa da paz plasma-se na elaboração do quadro natural e bucólico em que se insere a descrição da sociedade ideal dos Gigantes. Ao longo de vários cantos (II, III e VIII), Melo faz, pois, o elogio de um modo de vida que, apesar da considerável complexidade da referida sociedade, se aproxima muito do estado existencial do bom selvagem, observando-se aqui costumes “mui conformes às leis da humanidade” (*ibidem*: 98). Através da descrição desta sociedade ideal, concebida como localizando-se na parte austral das Índias Orientais, segundo a descrição do corsário normando Goneville, no *Grand Dictionnaire de Moreri*, tomo VI (verbetes “Terre Australe”)²²⁵ (cf. *ibidem*: 266), tal como sublinha em nota, o autor pretende demonstrar que, na mais remota província inculta, pode haver homens que vivem com doçura e justiça, observando a lei que lhe infunde a natureza da sua espécie (cf. *ibidem*: 99).

Aqui, figuram “Plebe, e Nobreza” (*ibidem*). À primeira é administrada a educação, em “Escolas publicas”, para os serviços mecânicos. A “educação dos nobres”, por sua vez, “compunha-se” em muitos seminários, havendo para as donzelas outros colégios (*ibidem*: 271-272). De um modo geral, a educação destina-se a fomentar a virtude e a honestidade. No caso dos homens, ressalta-se que há capacidades mais importantes do que a do desenvolvimento da

²²⁵ São várias as referências trazidas à colação por Melo, no espaço das notas ao poema, no intuito de se precaver de eventuais acusações de inverosimilhança, na conceção da terra dos Gigantes. Entre elas, a fonte bíblica, que opõe à mitologia clássica: “Não pareça iverosimil que eu introduza neste Poema huma Provincia de gigantes, depois que tantos AA. tem trabalhado para negarem a sua existencia. Eu não fallo aqui dos gigantes, que fingirão os Poetas Gregos, com o nome de Encelados, Typhéos, Briareos, a quem deraõ pés de serpentes, e cem maons, e cem braços [...]. Fallo de huns gigantes verosimeis: e de que os houve desta sorte, não se pode negar, sem temeridade; pois a Biblia faz menção de que Gog tinha nove covados de altura, e Goliath seis [...]; porque S. Gregorio Nazianzeno, *Orat.* 30, e Philastr. *Haeres.* 39, dizem que Goliath era da geração dos Gigantes” (Melo, 1759: 25). Destaca-se, entre as referências modernas alusivas ao contexto imperialista hispânico, a remissão para a obra do Inca Garcilaso de la Vega (*História do Peru*, 1616), em que se dá a conhecer que, pouco antes da chegada dos espanhóis àquela província americana, esta tinha sido habitada por gigantes. Os próprios “Patagoens” são recordados por Melo como povo de gigantes, descoberto perto do estreito de Magalhães (*ibidem*: 27). Contudo, esta exposição não será suficiente para agradar à vara de Valadares e Sousa. A inverosimilhança da existência dos gigantes, em tempos coevos, é um dos assuntos que vem à superfície na correspondência, sendo que Melo, em carta, torna a remeter para os mesmos relatos das descobertas espanholas (cf. “Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 15-15v).

força física. Entre as referidas virtudes, menciona-se a capacidade de sacrifício da vida pela “Patria amada”: “De hum alento mortal, se lhes detinha / A vaidade das forças, e a soberba / Da sua corpulencia: Entaõ passavaõ / A instruillas na luta, e nos impulsos / De arrojarem os dardos [...]” (*ibidem*: 271). Os combates eram exercitados com os brutos nos bosques (o Rinoceronte, os ursos, leões, a arte da caça) (*ibidem*: 273), sendo que, “não obstante” o desenvolvimento das capacidades físicas, como refere o poeta, não deixam de “ter conhecimento das artes liberaes” (*ibidem*: 274). Para o explicar, torna a remeter para as relações da conquista da Nova Espanha e para o contacto dos espanhóis com civilizações distintas das europeias, como a mexicana e a peruana, conhecidas pela invenção de edifícios, pela arquitetura, o uso de metais preciosos, a organização de bailes, bem como a utilização de instrumentos musicais e a prática da poesia.

É sugestivo do apreço do autor por uma tal sociedade o comentário que faz à quase inexistência de leis na mesma, de onde deduzimos uma alusão ao mito do bom selvagem nesta composição. Afirma, em consonância, que “Tudo o que temos dito da suavidade, e rectidaõ dos costumes desta gente, he para tornarmos a mostrar, que só pela influencia da mesma natureza se podem conseguir; sem serem necessarias tantas Leis, e preceitos assim da Ethica, como da politica, como se tem produzido para se viver com moderação, doçura, e regularidade” (*ibidem*: 277)²²⁶.

Em suma, podemos dizer que, apesar da transição para um modelo de epopeia acorde com os desígnios de um ideal de heroicidade que ressoa a teorização do género, Melo introduz, de diversas maneiras, no texto da *Conquista*, o pensamento acerca da virtude heroica e do ideal de paz que se apresentavam como conformadores, do ponto de vista ideológico, da narrativa do *Triumpho*.

Acompanhando de diferentes maneiras a progressão do pensamento ilustrado, e as novas leituras da Poética, afigura-se-nos importante observar que, em ambos os textos, Pina e Melo se esforça por enquadrar a fábula heroica na mundividência cultural cristã. O espaço transnacional católico (no qual a velha aristocracia conserva poder territorial, de acordo com a

²²⁶ Haveria que desenvolver um pouco mais as referências à abordagem ao mito do bom selvagem no contexto europeu setecentista, para fazer jus ao relevo que assume na obra de diversos escritores e pensadores, desde Daniel Defoe e Montesquieu, a Voltaire (*Candide*, 1752) e Diderot (*Le supplément au voyage de Bougainville*, 1772). No entanto, podemos isolar aqui alguns ensaios decisivos de Jean Jacques Rousseau, dados à estampa na mesma década em que *A Conquista de Goa* vem a lume, o *Discours sur les sciences et les arts* (1750) e o *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Como é sabido, de acordo com a teoria rousseauiana, ao estado primitivo do homem corresponde a virtude e a felicidade, associando-se o desenvolvimento da inteligência e a procura do luxo à corrupção da alma e consequente banimento do paraíso em que consiste o estado natural. No caso da épica de Pina e Melo, atente-se, uma vez mais, o seu conhecimento das narrativas de missões e descobertas, onde se coloca em perspectiva a natureza, ora feroz ora pacífica, dos povos indígenas.

configuração transfronteiriça das linhagens) afigura-se mais relevante do que a ideia de circunscrição ao espaço ou história nacional. Melo procura fazer parte de uma república humanista/católica das letras, pelo que a ideia de uma fábula de recorte nacional, a acontecer, como acontece n' *A Conquista de Goa*, deve igualmente subordinar-se a uma “ética” ou propósito moral.

Como veremos em seguida, outros valores, também de natureza universalista, se elevam na teorização em torno deste segundo poema épico publicado. No campo da conceção mimética/narratológica da fábula, o prefácio a esta obra dá conta de um acolhimento das perspectivas de Le Batteux.

2. “Da Epopeia”: uma visão universal e mimética do poema épico

Depois da exaustividade que caracteriza a enumeração e descrição das várias partes do poema épico que têm lugar no *Prolegomeno ao Triumpho da Religião*, na introdução à *Conquista de Goa* Pina e Melo desenvolve a teorização em torno da epopeia sob um ponto de vista geral. Em “Da Epopeia”, tem como influência estruturadora o já mencionado 2.º Tomo de *Cours de Belles Lettres*, do abade Charles Le Batteux, cuja ordenação de temas chega mesmo a decalcar, de forma sintética. Porém, não se limita a “copiar” o autor francês. Em vários pontos, discute as suas perspectivas, sendo especialmente relevante a referência que faz à discussão entre este e Le Bossu, sobre o carácter indispensável da alegoria e da máxima moral na narração épica (cf. Melo, 1759: 18)²²⁷.

Mas o que mais sobressai, neste prefácio, é o esboço de uma teoria narratológica elaborada a partir da reflexão de Le Batteux acerca das características fundamentais do poema épico.

Atendendo ao relevo dado pela Poética ao preceito da admirabilidade, Le Batteux chama a atenção para a importância de criar afinidade e identificação entre o leitor e a ação narrada na epopeia. No centro da abordagem do género, e não descurando a análise das questões já tratadas no *Prolegomeno*, situará Melo o comentário aos dois modos de suscitar interesse no leitor através da ação: comoção e obstáculo.

²²⁷ O texto prefacial termina com alusão ao debate sobre a presença da alegoria na épica, que também já se encontra no *Cours* (cap. VIII), por oposição à perspectiva de Le Bossu, que acentua a vertente moral deste género, afirmando a sua proximidade relativamente ao da fábula. Melo não resolve a questão, e deixa em suspenso a hipótese de o seu poema poder acolher ou não a figura da alegoria; porém sugere que este se acorda com a perspectiva de Le Bossu, em que se sustenta que o poema deve ao menos fundar-se numa máxima moral. Em modo de ilustração desta possibilidade, e, simultaneamente, como meio de se escudar da crítica, traz à colação um verso da Carta de São Paulo aos Romanos (Rm 8, 31): *Si Deus pro nobis, quis contra nos?* (Melo, 1759: 18).

Através do texto do teorizador francês, o poeta começa por abordar os vários interesses reunidos na épica, dividindo-os entre o interesse da nação, o interesse da religião e, num domínio mais universal, o interesse da humanidade²²⁸. Segundo Le Batteux, associa-se este à capacidade que os homens têm de se comover ou interessar pelos sofrimentos de outros homens (“l’intérêt de la nature ou de l’humanité: tout homme s’intéresse aux malheurs d’un autre homme”, Le Batteux, 1753: 28). Ao preceituar-se a possibilidade de uma identificação ou reconhecimento no outro, compreende-se neste conceito uma noção de universalidade. Melo faz-lhe referência atentando em aspetos relacionados com a transcendência de particularismos nacionais: “Por esta parte acrescenta o mesmo le Batteux que excede muito o Poeta Grego ao Latino; porque o interesse, que resulta da Eneida só pertence aos Romanos; e o da Iliada, e Odyssea a todos os homens” (Melo, 1759: 11). A referência ao interesse da humanidade motiva, no entanto, discordância com Le Batteux. Em causa está a diferença de objeto entre a tragédia e a epopeia. Para Pina e Melo,

quasi todos os homens tomaõ hum genero de interesse nas desgraças alheias, para reconhecer, ou aliviar, com estes exemplos, as suas. Mas com licença do Senhor le Batteux, que dà a primasia a este genero de interesse, pareciame que antes se devia procurar na acção principal das Tragedias, que na das Epopeias (Melo, 1759: 13).

O ponto focal da formação do interesse do leitor ancora-se na eficácia da caracterização do herói. Na esteira do abade francês, Melo atenta nos costumes de Eneias e de Aquiles, dando valor à consecução de um carácter marcado pela falha, própria da humanidade (por oposição à perfeição da divindade), como mais passível de gerar identificação no leitor. Neste confronto, Aquiles sai vitorioso sobre Eneias, e com ele, Homero sobre Virgílio. Ao passo que Eneias se constitui como “homem perfeito” (bom pai, bom esposo, bom filho, benfeitor até dos inimigos, patriota, bom rei e homem pio) (*ibidem*: 14), o comportamento do herói da tomada de Troia define-se pelo traço da cólera, causadora de ações criminosas, contrastante com o valor da força, guerreiro e humano. Segundo a perspetiva do autor francês, Melo refere, pois, que se ama menos o herói que se representa “mais perfeito”, isto porque “pareceria menos verdadeiro, mais

²²⁸ O interesse da nação prende-se, a título de exemplo, com o interesse pela glória que resulta a Portugal do descobrimento da Índia, o qual justifica a importância da leitura d’*Os Lusíadas*. Pela mesma razão também os portugueses se deveriam interessar pelo texto d’*A Conquista de Goa*, que relata a fundação do Império da Ásia (“Porem ja não ha desta casta de Portuguezes”, refere Melo). O problema do interesse da religião, coloca-o da seguinte maneira, reavivando, em jeito de conclusão, a memória amarga das críticas ao *Triumpho*: “Qualquer bom Catholico se deve interessar no Poema do Tasso; pois todos devem estimar o triumpho, que alcançou naquelle tempo a Igreja com a restauração da santa Cidade. E por isso mesmo se havia de estimar o meu *Triumpho da Religião*: Porem se os Ecclesiasticos o criticaraõ, que posso eu esperar dos Seculares?” (Melo, 1759: 13).

composto, e menos ingenuo”. O critério de verdade é fundamental, por conseguinte, nesta argumentação que pretende demonstrar que a composição de uma personagem humanizada se apresenta como digna de maior atenção, assumindo por isso maior potencial de comoção. Assim, ao tentar desculpar a depreciável ação de Albuquerque, no Canto V, ao mandar enforcar Rui Dias, Pina e Melo cita, em nota, a reflexão desenvolvida no *Cours* (art. 3, n.º 9), em que Le Batteux afirma a ideia de que Eneias, de tão perfeito, “he hum prodigio, e não hum homem. O seu retrato foi feito muito ao gosto do Artifice. Elle he admiravel; porem causa huma admiração muito fria, notandose como hum objecto, que está muito distante das nossas forças, e da nossa imitação” (*ibidem*: 184). Se a epopeia deve mover à imitação da virtude – daí a importância de representar atos admiráveis, capazes de causar impacto no leitor –, afigura-se de grande importância, como se descreve, que o interesse provocado neste tenha como ponto de partida uma proximidade. Apenas assim poderá não se traduzir em fria admiração, ou uma admiração desprovida da capacidade de comover e levar à imitação dos bons atos do herói.

Melo considera, contudo, o exemplo da perfeição de Eneias universal, pelo que as suas qualidades, “ninguem pode negar, que pertençaõ a todos os homens” (*ibidem*: 13) e não somente aos romanos (*ibidem*: 14). Porém, aprofundando o plano do interesse do leitor, subscreve, não só aqui como na correspondência com Valadares e Sousa, a ideia de um maior potencial de afinidade presente na composição de um herói imperfeito, como Aquiles, regressando aos lugares de Le Batteux em torno do tema da composição de caracteres.

Atente-se no seguinte excerto, em resposta às considerações do crítico acerca da morte de Rui Dias, que Melo recorda ser patricio do árcade, facto que, no seu entender, justifica o apontar de mais uma seta ao poema:

Estranha Vossa Mercê também mui acremente que eu fizesse menção da morte infame, que mandou dar o Herói ao Patrício de Vossa Mercê Rui Dias; e esta estranheza se deve reputar por um desordenado patricismo: [...] Vossa Mercê condena uma memória, que se trouxe muito de propósito nesta Poesia, para se cumprir com as regras da Épica, e da verisimilhança, que deve ter o carácter do Herói. Pois o Herói há de ter coisa que lhe possa ser acusada; e se a tiver não será melhor que se dissimule? Senhor não: e o motivo se tira da representação, que faz Homero de Aquiles, e da que não fez Virgílio de Eneias, e que explica o referido Le Batteux:

Virgile a fait de son Héros un homme parfait. Il est pieux envers les dieux; envers son Père: Il a de la tendresse pour sa femme qu’il va rechercher seul au milieu d’une ville livrée aux ennemis: pour son fils pour qui il fait l’impossible: Il est bon envers les compagnons qu’il veut rendre heureux: envers ses ennemis mêmes, qu’il voudrait conserver tous: Il est brave guerrier: sage législateur, bon Père, bon Roi, bon Maître: Mais cet homme est un prodige, plutôt qu’un homme: son portrait parait fait à plaisir. On l’admire d’une admiration froide, et telle qu’on l’a pour des choses qui sont trop loin de nous.

E falando de Aquiles diz assim.

Il a le coeur grand, et bon; il aime les peuples, il connaît l'amitié, il respecte les Dieux; mais avec bon naturel, avec ces qualités héroïques, il est bouillant, et colère: son feu l'emporte au delà des bornes: Il a tort quelquefois; cependant tel qu'il est, on l'admire, on l'aime, et on l'aimerait moins, sans doute, s'il était plus parfait; parce qu'il serait moins vrai, plus composée, moins ingénue ("Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757", Melo, 1757-1758: 16v-17).

Por conseguinte, apesar do motivo de defesa da morte de Rui Dias não ser um exemplo perfeito da atribuição de uma falha na concepção dos costumes do herói épico, carecendo a figura de Albuquerque, sob vários pontos de vista, da elevação heroico-poética que Homero e Virgílio conferem aos seus protagonistas, Melo foca aqui um aspeto significativo da teorização, que vai ao encontro de uma estética da receção. A perspectiva de um maior "realismo" – podemos dizê-lo, tendo em atenção o modo como se entende o preceito da verosimilhança na caracterização do herói, neste excerto, a partir de *Le Batteux* – surge como fulcral para que o poema desempenhe a sua função de admirar ou interessar o leitor. Ganha relevo, portanto, a preocupação com um plano psicologista, através do qual se colocam em perspectiva as formas (universais) de identificação do público com a representação das personagens. Na tradição dos comentários à *Poética*, este domínio evidencia-se como uma derivação ou aprofundamento do que, no contexto da teorização aristotélica, se cingia ao âmbito de comoção da catarse trágica.

O segundo dos meios de suscitar o interesse no poema épico diz respeito à introdução do obstáculo. A sua abordagem encerra, uma vez mais, um olhar sobre o potencial contido na representação da "vida" do herói. A par da colocação de nós (ou nexos), cuja ignorância por parte do protagonista garante a manutenção do suspense no espírito do leitor – "Les noeuds viennent de l'ignorance de celui qui agit, ou de sa foiblesse. Ainsi c'est son ignorance qui tient les esprits en suspens" (*Le Batteux*, 1753: 34) –, para que tenha lugar a referida afinidade, torna-se necessário que aquele se interesse pela felicidade do herói e a sinta como sua. Como refere Melo: "Interessado o Leitor na felicidade do Herôe, não haverá obstaculo na Empreza, que o não assuste, nem prosperidade, que o não alegre; e nestes repetidos, e alternados impulsos, se lhe fingirá que todas as acçoens são menos do Herôe, do que suas" (Melo, 1759: 17).

Note-se que também *Le Batteux* falava dessa virtude da épica: fazer do leitor um ator no palco da leitura, participando ativamente na empresa protagonizada pelo herói.

Tout lecteur, s'il a de l'ame, prend parti dans l'entreprise: il s'attache au héros: il tend à la fin avec lui: il s'irrite comme lui contre les obstacles: il cherche en lui-même des moyens pour les forcer, ou les éviter; & quand il n'en trouve pas, & qu'il est obligé de remettre tout entre les mains du héros; alors il l'aide secrètement de ses vœux: il attend l'issue avec impatience, jusqu'à ce que le héros triomphe, ou succombe: & alors il triomphe, ou succombe avec lui. Telle est l'idée qu'on peut donner de l'intérêt que produit le danger, l'obstacle présenté (*Le Batteux*, 1753: 33).

Contudo, ao contrário do autor francês, que no passo correspondente não menciona tal assunto, Melo adentra-se no terreno do julgamento das virtudes morais do herói, que entende serem fundamentais. Por essa razão, aspetos da caracterização do herói nos poemas de Homero e Virgílio suscitam-lhe aturado comentário. Como se pode deduzir do seguinte fragmento, para o montemorense, a tolerância pelo sofrimento do herói tem limites, e esses limites situam-se no domínio da moralidade. Por essa razão, cabe na sua análise o desferir de juízos de valor acerca da ingratidão de Eneias para com Dido, que fora sua benfeitora. Atente-se nas suas palavras:

He certo que o Leitor apenas principia a ler o Poema, deve tomar partido nos acontecimentos da Fabula; e pede a boa razão que o Herôe se proponha de sorte, que o mesmo leitor tome interesse em todas as suas felicidades: Para isto he necessario fazello amavel pelas suas virtudes, e fazer com que a acção seja digna de que nella as exercite. Não sei se Homero fez muito amavel o seu Achilles, e o seu Ulysses, nem Virgilio o seu Eneas: Já no meu Prolegòmeno toquei esta materia. [...] O sofrimento tem seus limites; e se hum homem pode ser vil em sofrer hum insulto por conservar o empenho dos seus affectos, que fará em admittir huma tolerancia, que pode ser incompativel com a heroicidade? E pelo que toca a Virgilio, não fallo já na atrocidade, com que Eneas matou a Turno, depois de lhe pedir a Vida, nem na injustiça de invadir hum Reino, que por nenhum direito lhe pertencia. Tudo isto para mim he muito menos, que a horrivel ingratidaõ, que praticou com a sua Bemfeitora. Esta he a maior indignidade, em que pode cahir hum Herôe; e sempre direi que aonde hà ingratidaõ, não pode haver Heroismo [...]. Os que intentaõ desculpar a Virgilio por aquella ingratidaõ, dizem que Eneas fora obrigado a sahir de Cartago por decreto dos Deoses, e que não estava na sua maõ o deixar de obedecerlhe: mas quanto a mim não dizem nada a proposito; porque estava na maõ do Poeta inventar outro Episodio, que não obrigasse ao seu Herôe a verse em taõ grande aperto, como o de ser ingrato, ou desobediente. [...] E Virgilio [...] não só fez o seu Herôe ingrato, mas os seus Deoses injustos, e por qualquer parte fica criminoso o pensamento deste Poeta (Melo, 1759: 15-17).

Também aqui, como se demonstra, acima dos aspetos que concernem à preceituação impõe-se o conceito de heroísmo de Pina e Melo, fortemente marcado pela visão moral cristã. Em função desta perspetiva, e do didatismo que se lhe associa, certos traços são entendidos como inadmissíveis na fábula épica.

A introdução dos obstáculos que criam tensão relaciona-se, diretamente, com a intervenção das máquinas, ou seja, do maravilhoso, no poema, igualmente abordado tendo no horizonte o potencial de envolvimento (e suspensão) do leitor. Pina e Melo discorre, pois, sobre a “admirabilidade”, que, para Le Batteux, constitui a principal finalidade da epopeia (“Quel est l’objet du Poëme épique? Tout le monde convient que c’est d’exciter l’admiration. Or quel moyen plus naturel & plus sûr pour la faire naître, que d’employer le merveilleux, & de montrer l’action de la divinité sur l’homme, & par quelle force secrète elle le gouverne?”, Le Batteux, 1753: 53). Por conseguinte, à dificuldade criada pelos nexos, o poeta faz corresponder a possibilidade de o relato épico se conformar com aquele preceito (o maravilhoso), relacionando

a introdução e remoção de obstáculos, no plano da intriga, com a agência do sobrenatural. Na sua ótica, é o que acontece na *Conquista*:

Os obstaculos a que os Epicos chamaõ *nexos*, e as soluçoens, com que se desataõ, vaõ notados neste Poema; e huma, e outra coiza he que leva suspenso o Leitor atè o fim da Empreza: Para conseguir a admiraçaõ (diz o mesmo le Batteux) e para arrebatat a alma, he perciso que os *nexos*, que se propozem ao Herõe, sejaõ de huma difficuldade extraordinaria, e que pareça que necessitaõ de huma força sobrenatural para os vencer, o que naõ obstante consigue o Herõe o triumpho. E cuidoo que assim o temos praticado na *Conquista de Goa* [...]. À vista de tantas difficuldades ninguem poderia imaginar que a Empreza se conseguisse, e daqui he que procede aquella admiraçaõ, que o dito le Batteux pertende nas Epopeias; porque, diz elle, que **quanto mais se representar que a empreza se naõ pode conseguir, e com effeito se consegue, maior admiraçaõ nos darà o Poema** (*ibidem*: 17). [sublinhados nossos]

N' *A Conquista de Goa*, os *nexos* introduzidos têm como móbil as forças do bem e do mal, a que já fizemos referência. Logo, pode dizer-se que a elaboração narrativa do obstáculo se cruza intimamente com a assimilação de elementos do maravilhoso no poema. Quanto mais se representar na empresa que ao herói “se prepara quasi huma invencivel contradicção aos seus projectos” (*ibidem*: 15), maior admiração se produzirá. Por outro lado, “Interessado o Leitor na felicidade do Herõe, naõ haverà obstaculo na Empreza, que o naõ assuste, nem prosperidade, que o naõ alegre; e nestes repetidos, e alternados impulsos, se lhe fingirà que todas as acçoens saõ menos do Herõe, do que suas” (*ibidem*: 17). A convocação de uma força sobrenatural para vencer obstáculos que se apresentam com feição extraordinária afigura-se, por isso, necessária na epopeia, conciliando-se um triunfo final (apesar da, e graças à dificuldade criada), ao contrário do que sucede na tragédia.

Antes de passarmos à abordagem das críticas ao poema, chamamos a atenção para o facto de o próprio Pina e Melo, seguindo a argumentação do abade francês, definir a sua epopeia como imbuída do espírito universalista, no campo da Poética, que o crítico faz corresponder ao género²²⁹. Com Le Batteux afirma que, para se ser poeta épico é necessário muito mais do que para se ser poeta bucólico, cómico ou trágico, “he preciso ser tudo, e sello em grao eminente” (cf. *ibidem*: 15). *A Conquista* satisfaz esse desígnio. Por isso, no que

respeita à admiração, temos as maquinas, com que o Inferno se esforça com taõ horrendos arbitrios, contra a felicidade da empreza, e o modo com que o Ceo desvanece, e inutiliza todos estes horrorosos impulsos. Temos para a Tragedia naõ só os horrores da expugnação de Goa, mas os da infelicidade dos amores de Alfi, e de Fatima, o lastimoso exito, que tiveraõ os Affectos da Princeza Amalintha, e os do compate [sic] dos cossarios. Temos para a Bucolica a descripção da

²²⁹ Atente-se no facto de que o autor francês considera a epopeia mãe de todos os géneros da Poética. Melo recorda o seu texto, referindo que “a Epopeia nos admira, a tragedia nos entristece, a comedia nos alegra, a Bucolica nos serena. E como a Epopeia he a Mai, e a origem de todos estes generos de Poesia, que deve incluir em si todos estes interesses” (Melo, 1759: 15).

casa de Campo da Rainha Garzopaõ, e a vida campestre dos Gigantes; e nas dos seus costumes se logra alguma parte de Comico (*ibidem*: 15).

Colocamos assim sob discussão um aspeto visível no texto do poema, cuja composição, sob o carimbo do suposto intento de universalidade, se faz subordinar a certa *varietas* no plano genológico. Como é próprio do género da epopeia, a *Conquista* assume uma diversidade de registos, nos diferentes episódios mencionados nesta citação. E é um facto que, ao procurar ensaiar a elaboração da tragédia e da bucólica, paralelamente à construção da ação principal, Melo consegue, apesar de o fazer de um modo parcial, emular características de conformação que o neoclassicismo prescreve para a realização desses géneros. Contudo, e entrevendo, desde já, o debate que se vai desenlaçar em torno do abatimento do estilo, e da variabilidade do mesmo, há que referir que esse experimentalismo não grangeia a Melo a melhor reação, sendo que, graças a ele, o preceito da unidade se afigura, também neste poema, posto em causa.

É interessante notar, uma vez mais, que conceitos utilizados pelos autores neoclássicos dentro de um certo contexto são alvo de uma reinterpretação pelo poeta, operando, neste caso, uma associação, sem fundamento à luz da estética do bom gosto, entre universalidade e variedade.

3. Verosímil e maravilhoso na ação épica d' *A Conquista de Goa*

Como afirma R. Bray, apoiando-se em Rapin, “le merveilleux, au XVII^e siècle, est la partie de la poésie héroïque ou dramatique qui représente ‘tout ce qui est contre le cours extraordinaire de la nature’” (Bray, 1966: 231-232). Serve, por isso, os grandes fins da poesia, uma vez que, mais do que promover o interesse do leitor, a rutura com a ordem natural das coisas implícita na introdução de aspetos do maravilhoso²³⁰ visa tocar os corações dos grandes homens, movendo-os à realização de grandes feitos. Está em causa, neste domínio, portanto, a qualidade de admirável prescrita quer para a epopeia quer para a tragédia. Dentro do pensamento de Aristóteles, na *Poética*, associa-se à épica um acentuar desses aspetos até ao surpreendente, o que explica o facto de o Estagirita preceituar, aqui, o incrível, mais além do maravilhoso.

²³⁰ Bray (1966: 235) distingue três formas de maravilhoso: o divino, que pode subdividir-se em maravilhoso pagão e cristão, a magia e o maravilhoso humano. O maravilhoso pagão foi especialmente empregue na epopeia e tragédia antigas, assumindo a magia um plano secundário aqui, ao contrário do que veio a suceder nos poemas de Ariosto e de Tasso. Contudo, como refere Bray, “La magie n’est pas un genre de merveilleux propre à l’époque moderne”. Os poetas de inspiração cristã viram-se forçados a empregá-lo dada a pobreza do maravilhoso divino nos seus poemas, pelo risco de incorrer em inverosimilhança que comporta o seu uso (*ibidem*: 235-236).

Assim o preceitua também Francisco José Freire, debatendo-se sobre a atribuição de “fingimentos sobrenaturais” ao herói da fábula épica, tendo no horizonte a credibilidade que estes podem assumir, consoante o remoto ou proximidade do tempo histórico da ação. Ao contrário da fábula trágica, a fábula épica pode ser quase incrível ao juízo dos sábios, porque na epopeia narra-se e na tragédia representa-se,

e por isso, como é coisa que se vê, não se pode representar o que parece incrível. Esta admirabilidade deve ser de modo que não há de consistir em se agregarem muitas ações que excedam as forças humanas, mas sim em formar a ação principal com *um tal contexto de coisas engenhosas e inesperadas, que venham a fazer o maravilhoso*, como fizeram os antigos poetas gentios, introduzindo na fábula as suas falsas divindades, e os católicos, a Deus, aos anjos, santos, virtudes sobrenaturais, etc. (Freire, 2019: 310-311)²³¹.

Em face da imposição das regras, coloca-se contudo um desafio aos poetas, a saber, o de preservar a verosimilhança, apesar da introdução de elementos que são considerados de uma ordem sobrenatural e cuja presença exerce uma função disruptiva no que é tido como a ordem natural e necessária dos acontecimentos. De acordo com Le Bossu (1708: 534), as chamadas “máquinas”, a que faz corresponder pessoas divinas e alegóricas, com qualidades teológicas (Deus), físicas (a natureza) ou morais (vícios e virtudes), introduzem na ordem natural a ação miraculosa. Como recorda no *Traité*, ecoando, na consideração da oposição entre ambos, o texto dos *Discorsi* de Tasso, “L’admiration est opposée à la vraisemblance”, “Celle-ci veut réduire dans l’ordre le plus simple et le plus naturel, et nous n’admirons au contraire que ce qui nous paraît ordinaire et hors de l’usage commun” (cf. Le Bossu, *apud* Bray, 1966: 233).

Apesar dessa apetência pelo extraordinário, certo é que uma rutura com as leis racionais da necessidade deita a perder não só a credibilidade do representado como também o próprio efeito de maravilhoso, tornado impossível, uma vez assente numa configuração absurda:

C’est ce qui trompe ceux qui pour faire admirer leurs héros, les élèvent jusq’à l’impossible. Cette conduite a un effet tout opposé, parce qu’une chose, pour être admirée, doit être dans une vraisemblance qui la fasse concevoir et qui la fasse croire. Nous n’admirons point ce que nous pensons actuellement n’avoir jamais été (*ibidem*).

Assim, em conformidade com esta noção, que separa o plano em que se introduz o maravilhoso do plano da necessidade da narrativa, debatendo com Valadares e Sousa, Pina e

²³¹ Leia-se o excerto da *Poética* em que é abordada essa diferença, colocando de par a par tragédia e epopeia: “Realmente nas tragédias deve-se criar o maravilhoso, mas na epopeia é mais possível o irracional, principal fonte do maravilhoso, já que não se está a ver quem pratica a acção. Por isso, posta em cena, a perseguição a Heitor pareceria ridícula [...] mas, na epopeia, isso passa despercebido. O maravilhoso dá prazer. A prova é que todos fazem narrativas acrescentando qualquer coisa de maneira a agradar” (Aristóteles, 2015: 95, 1460a, vv. 14-20).

Melo recorda o preceito de Luzán em que este chama a atenção para a importância de as ações épicas serem dissemelhantes das histórias “acostumbradas”. Como é visível da leitura do seguinte excerto, o poeta funda a possibilidade de corresponder ao desígnio da admirabilidade na incorporação das máquinas gentílicas. Reclama, por isso, da crítica de Valadares e Sousa à *Conquista de Goa*, ao apontar este que Melo não conseguira apartar-se de uma narração baseada em eventos ordinários:

Diz Vossa Mercê que pela doutrina de Luzán deve ser a Fábula ilustre, grande, maravilhosa, e verisímil; e que adverte com razão que para segurar estas qualidades não devem as ações épicas serem semelhantes às histórias costumadas, nem conterem como elas os sucessos, como foram, e segundo o concurso regular, e ordinário das coisas, mas que tudo há de ser na fábula épica extraordinário, admirável, e figurado: eu respondo que esta doutrina é certa assim ela fora por Vossa Mercê bem entendida; porém Vossa Mercê a não entendeu bem porque acrescenta que duvida se eu desempenhei bem este preceito, e consiste a dúvida do desempenho em que, exceptuando a introdução das máquinas em tudo o mais me não apartei do método de uma verdadeira história, não só na ordem escrupulosa, com que sigo a série dos sucessos, mas o que é mais que refiro ainda os menos, e mais ordinários etc. (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 13).

Quereria Valadares e Sousa chamar a atenção para uma conceção do surpreendente na própria ordem causal da narrativa, paralela da introdução dos referidos elementos? Ao referir que “tudo há de ser na fábula extraordinário, admirável, e figurado”, e ao mesmo tempo, pondo em causa o facto de o poeta não se afastar do método de elaboração de “uma verdadeira história”, frisando o desenrolar da “série dos sucessos”, o crítico parece ter no horizonte a problemática do enredo da fábula, sugerindo que a introdução de sucessos desempenhados por deidades gentílicas não é suficiente, se não se tiver em consideração o seu entrosamento com uma certa ordem formal da narrativa. Parece ser, por isso, uma vez mais, central a argumentação em favor da unidade do poema, neste caso, propondo-se uma organicidade perfeita na interseção do maravilhoso com a necessidade no enredo.

Para Melo bastaria, contudo, a introdução das máquinas, pelo que Valadares não teria compreendido bem o preceito abordado por Luzán:

Aqui se deve notar outra vez a má-fé, com que Vossa Mercê tem procedido nesta crítica, deixando no tinteiro os exemplos com que o mesmo Luzán explica o sentido desta doutrina. Em Homero (diz ele) não é o sal o que persevera (sic) os cadáveres da corrupção, senão a deusa Tétis, que executa este milagre por comprazer a Aquiles; e em Virgílio não são as borrascas dos ventos contrários os que fazem soçobrar a armada de Eneias, senão a deusa Juno inimiga dos troianos, etc.

[...] Desta manera [...] se hace más maravillosa la materia, ya de suyo grande, y extraordinaria: y a esto mira aquella regla de Aristóteles que las acciones épicas deben ser desemejantes de las historias acostumbradas (*ibidem*).

Em seguida, desfia um conjunto de ações maravilhosas presentes no poema, nas quais se evidencia a intervenção de forças sobrenaturais (angelicais e diabólicas) na ação:

Na tormenta que levou o Herói às terras austrais não foram os ventos os que fizeram na armada esta violência, mas os espíritos das tempestades. O serenar-se a borrasca não foi pelo acaso de escassear o vento, mas porque assim o ordenou o Altíssimo: o sair para fora de Goa o Herói não foi pela mudança dos sucessos, mas por disposição divina (*ibidem*: fl. 13v).

Como se pode deduzir destas palavras, a conceção da *Conquista* entronca numa ideia de modelação da História, convertida em fábula através da assimilação das referidas disposições divinas e diabólicas. Estas assumem, portanto, o verdadeiro protagonismo na epopeia, justapondo-se ao relato histórico. A ação do herói surge secundarizada face a essas forças, tornando-se, à semelhança de outras personagens, instrumento dessa disposição, no plano da ficção. O herói, no relato histórico de que a narrativa épica se apropria, não é mais do que instrumento de um desígnio simultaneamente político e religioso.

Melo conclui a enunciação dos exemplos com os quais julga ter conformado o seu poema com o preceito do admirável com um argumento decisivo, que explica a segura que o crítico terá notado, no domínio da construção da intriga épica, esperando Valadares e Sousa, reiteramos, que esta comportasse “naturalmente” elementos do extraordinário. Dir-se-ia que, para o árcade, a introdução do maravilhoso através das máquinas consistiria, acima de tudo, no acrescentar da componente do incrível, preceituada por Aristóteles, a uma fábula que deve apresentar-se, à partida, como extraordinária, dado não obedecer a uma lógica estrita e “escrupulosa” no que toca à necessidade da História. Para Melo, tendo em atenção a mudança de estratégia que põe em prática na execução da *Conquista*, relativamente ao *Triumpho*, a manutenção escrupulosa da verdade histórica afigura-se um dado irreduzível, uma vez optando por basear a intriga do poema nos sucessos históricos. É neste contexto que recorda as críticas feitas a Voltaire, no *Prolegomeno* ao *Triumpho* (cf. *supra*, pp. 174 e ss.), contra o facto de o francês ter sacrificado a verosimilhança histórica em diversas partes do poema, privilegiando a verosimilhança interna da fábula. Para Melo, porém, no debate em torno da *Conquista*, o respeito pela ordem dos factos, plasmado no seguimento de capítulos da *Década segunda* de João de Barros, assume a preponderância de “substância” do poema. Afirma, por isso, que, apesar de sempre ter sido da opinião de que

a Fábula se deve fazer mais ilustre, e extraordinária com estes adornos e ficções, nunca se lhe deve alterar a verdade no que respeita à sua substância para o que Vossa Mercê podia ter visto a crítica que eu faço à *Henriade* de Voltaire no § xix do *Prolegomeno* do *Triunfo*, aonde está bastantemente expresso o meu parecer (*ibidem*).

N'A *Conquista de Goa*, Pina e Melo leva mais longe a adaptação do género da epopeia às exigências da modernidade cristã, “por não ser verosímil, nem decente, como diz Lusan, que hum Capitão Catholico obedeça v. g. a huma ordem de Juno, ou de Jupiter, que lhe traga Iris, ou Mercurio. Em lugar das Deidades gentlicas podemos usar de Intelligencias Angelicas, de demonios, Magicos etc.” (Melo, 1759: 17). Contudo, a vara da História, que segue à letra na elaboração da fábula deste poema, parece impor-se sobre o entrelaçamento do maravilhoso no dinamismo da própria intriga, pelo que, uma vez mais, a conceção da narração (fábula fictícia ou verdadeira, narrativa alegórica ou mimética) parece carecer do entrosamento adequado (isto é, na ordem objetiva da mimese) com a prescrição do maravilhoso ou sobrenatural. Por outro lado, o conceito de verosimilhança aristotélico, intrinsecamente dependente da regra da unidade formal, como fator que dá a aparência de verdade, promotor como tal da “crença” do auditório, não é perfeitamente entendido pelo poeta; dado que não admite, de modo algum, qualquer sacrificio da “verdade”, como faz Voltaire nos episódios de *La Henriade*, por forma a lograr aquela ilusão – de acordo com o paradigma “poético” que preside ao conceito de ficção.

se os *Episodios* ficão mais naturaes, e verosimeis, se se tiraõ dos sucessos historicos da açcão principal, pareciam pela mesma razaõ, e congruencia, que esta se não devia desfigurar de tal sorte, como as ficcoens do Poeta, que se apartasse muito nas partes principaes da sua verdadeira symmetria, como me parece que fez Francisco Voltaire na sua *Henriade* [...]. E por este motivo **sempre seguirei a opiniaõ, que a fabula da Epopeia, sendo verdadeira, e não fantastica, a conserve o Poeta, quanto lhe for possivel, quasi da mesma sorte, que a propoem os historiadores**; e eis aqui a razaõ, porque fui notando pelo corpo deste Poema todos os principaes sucessos da Conquista de Goa, para que combinada a Poesia com a Historia, a conhecesse o Leitor, bem que estivesse adornada daquelle traje, com que a costuma enfeitar, ou magnificar a Epopeia (*ibidem*: 11-12). [sublinhados nossos]

Assim, terá parecido ao poeta que a sequencialidade histórica, dito de outro modo, o seguimento das provas históricas, poderia garantir a manutenção do verosímil, pincelando ou preenchendo esse relato com motivos e tipos retirados de outras epopeias e encaixando quadros poéticos e descritivos na ação heroica, desta maneira, dotada da autoridade da “verdade”. Os elementos do maravilhoso introduzem-se enquanto forças que estão por detrás da prossecução da própria ação histórica, que delas procede, portanto, na ordem causal da narrativa.

Enumerando uma série de outros movimentos admiráveis na epopeia, ao reagir às críticas de Valadares e Sousa²³², nas cartas relembra uma vez mais a doutrina de Le Batteux, desta vez

²³² Atente-se na lista de circunstâncias prodigiosas: “passa Vossa Mercê ao maravilhoso da Fábula; e diz que segundo a doutrina de Muratori se funda esta no verisímil nobre, e popular; e acrescenta que na Fábula deste Poema há muito poucos objetos que excitam a nossa admiração: Eu já sei que Vossa Mercê o não admira com pouco: Porém tão pouco lhe parece o movimento que fez o Inferno com a primeira, e segunda tempestade? Tão pouco o modo de se serenarem os mares? Tão pouco o portento dos cortes da madeira? Tão pouco a descrição de

para demonstrar a paridade entre ação humana e conduta dos deuses, sendo que as segundas devem espelhar as primeiras. Apresenta, assim, a definição de maravilhoso do abade, que subscreve: “Le merveilleux de l’Epopée, s’il est sensée, et raisonnable, se réduit donc à tirer le voile qui couvre les machines qui font jouer la nature, et à représenter la conduite des Dieux par rapport aux choses humaines” (Le Batteux, *apud* Melo, 1757-1758: fl. 15). O maravilhoso consiste, pois, “em se mostrar que nada obravam os homens nos sucessos principais da epopeia, sem ser dirigido pelo impulso divino; e que este impulso era a causa primeira de todos os movimentos, e na sua execução eram os homens as causas segundas” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 15).

Ocorre nesta conceção, em síntese, uma inversão do que se dá a ver do ponto de vista histórico. Como o episódio dos gigantes não se insere nesse paradigma – “la conduite des Dieux par rapport aux choses humaines” –, pelo facto de não os considerar seres sobrenaturais, não aceita que o crítico tenha tecido comentários à sua inverosimilhança enquanto parte do maravilhoso do poema²³³.

Para Melo, à luz das fontes históricas e geográficas (além do Inca Garcilaso de La Vega, congrega alguns relatos de viagens, como o “Jornal da Viagem de Magalhães”, de António Pigafeta), os gigantes são um tipo de homens. Embora Valadares possa considerá-los “hoje

Gate, e da caverna de Alfarami? Tão pouco o solitário que apareceu a Gonçalo de Sequeira? Tão pouco o aio fingido do primo do Rei de Cochim? Tão pouco a perspectiva que representou o Inferno na muralha de Goa? Tão pouco o combate que tiveram os lagartos com a armada? Tão pouco a maravilha com que esta saiu pelo canal do rio etc.? Por certo que bem poucos Poemas tenho eu lido, aonde se achem tantos objetos, que possam mover à admiração. Porém Vossa Mercê desprezando todos, e não fazendo caso de nenhum deles, só foi buscar o dos gigantes, por entender que neles se não podia conseguir o verisímil sem reparar que o episódio dos gigantes não tem nada com o maravilhoso nem nobre, nem popular do Poema” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 15). A atenção do crítico ter-se-á atido à consideração do episódio dos Gigantes. Enquadrando-o no âmbito do maravilhoso, interessou a Valadares e Sousa apontar a inverosimilhança da existência destas figuras, que Melo considera perfeitamente históricas, como apontámos acima. Assim, reclama que lhe tivesse sido dada atenção, ao mesmo tempo que se negligencia o carácter admirável das ações enunciadas. Deixar de as considerar equivaleria, com efeito, a assumir que o poema não comporta o maravilhoso.

²³³ Veja-se a definição de “verosímil” que apresenta, seguindo o *Vocabulario* de Bluteau, e na alusão ao carácter não só verosímil mas, mais importante para Melo, veraz, que assumem as figuras dos gigantes graças aos relatos e testemunhos históricos: “Vossa Mercê confessa que os companheiros de Magalhães os descobriram com efeito nas terras austrais; porém que desapareceram: o desaparecerem não os faz inverosímeis: Que coisa é ser verisímil? Diz Bluteau que ‘é uma coisa que tem visos ou aparências de verdade: coisa que está na possibilidade das coisas sucedidas ou para suceder’. E se os gigantes não só se mostram *inferi* mas de facto, parece que se não pode negar que são ainda mais que verisímeis; e que passam de verisímeis a verdadeiros, não só pela narração, que deles fizeram os castelhanos, que acompanharam o Magalhães, mas pelo que nos diz Monsieur Frizier, António Pigafeta, autor do *Journal Magellan*, Bartolomeu Leonardo de Argensola na *História das Molucas*; e as asseverações que deles fazem Sebald de Wert, Oliverio de Noort, George Spilberguer, e Guilherme Le Houten; na *História do Peru*, escrita pelo Inca Garcilaso de la Vega [...]”. Aos testemunhos históricos seculares, o poeta soma, por fim, a referência ao texto sagrado, retirando uma ilação final, de teor retroprojetivo: “A estar também extinta a geração de *Enacim*, como Vossa Mercê diz, a que se pudera acrescentar a de *Emim*, e a de *Rafaim*, de que também fala São Jerónimo ao cap. 14 do *Génesis*, e André Mas aos capítulos 13, e 14 de *Josué*, não prova coisa alguma em não haver hoje gigantes, porque *generatio praeterit, generatio advenit*” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fls. 15-15v).

inverisímeis”, as relações que mencionam os patagões, a viver no Estreito de Magalhães, testemunham que, no início do séc. XVI, “erão não só verisímeis, mas verdadeiros” (*ibidem*: fl.15v). O poeta tem-nos, desta maneira, na conta de seres bárbaros (“bárbaros das terras austrais”), à luz do conceito de civilização europeu²³⁴. O crítico aponta, também, a inverosimilhança na tentativa de Melo de os pintar civilizados. A este reparo responde, em primeiro lugar, com referência a excerto de obra recém-editada de António Ribeiro Sanches, de acordo com o qual se demonstra a existência de profundas diversidades entre os povos da Terra, motivadas por circunstâncias naturais e fenómenos da física²³⁵. Depois de trazer as palavras do médico à colação, apresenta ao crítico como provável a existência factual de uma configuração similar àquela que descreve, relativamente aos gigantes:

E quem lhe disse a Vossa Mercê que em alguma parte das terras austrais não houvesse vapores tão benignos, e profícuos, que produzissem todas aquelas qualidades, que eu descrevo nos gigantes? Assim como na Europa há exalações tão pestilentes, como se conhecem na gruta do cão na Itália, porque não haverá em alguma parte do Mundo, por mais que seja remota, e desconhecida, outras exalações muito melhores, que as da Europa, que façam os homens tão bons,

²³⁴ Relatos históricos ou bíblicos, para Melo, o presente e o futuro são deduzidos, melhor dito, confirmados, pelo passado: “E porém para fazermos a vontade a Vossa Mercê concedamos de boamente que se acabaram todos os gigantes: estavam por essa causa inverosímeis no meu Poema? Em nenhum reparo tem Vossa Mercê mostrado mais a precipitação com que faz esta crítica, do que neste dos gigantes. Diz Vossa Mercê que a respeito de nós são hoje inverosímeis: e sê-lo-ão também a respeito daquele tempo em que os castelhanos acharam os Patagões no Estreito de Magalhães. Parece-me que Vossa Mercê deve dizer, ainda que não queira, que naquele tempo eram não só verisímeis, mas verdadeiros, supostas as relações, que deles trouxeram aqueles descobridores: Passemos agora ao Poema, e vejamos se os gigantes de que falo são gigantes de agora, ou da idade em que os Espanhóis os descobriram: Eu os suponho no tempo da Conquista de Goa: esta se fez no ano de 1510, e Fernando de Magalhães com os seus navegantes descobriram o estreito do seu nome em 1520. Veja Vossa Mercê agora se há coisa mais verisímil do que achar o Albuquerque [...] dez anos antes e nas mesmas terras austrais uma geração de gigantes, se achou outra ao depois o Magalhães, confirmada pelas relações dos castelhanos, e por todos os autores que deixo referidos? Poderá Vossa Mercê dizer que é inverisímil haver um Gog, um Golias, uma geração gigantesca, qual foi a de *Enacim*, a de *Emim*, a de *Rafaim*? Nenhum católico romano terá esta ousadia, ainda que considere extintas estas gerações. E assim se vem a mostrar a grande equivocação que Vossa Mercê padeceu na diferença do tempo, em que falei dos gigantes; pois Vossa Mercê acusa a inverosimilhança pelo tempo presente quando eu falo de uma verdade do tempo passado: De mais que em havendo verdade ou passada ou presente, ou em tempo antigo, ou moderno já não pode haver inverosimilhança” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 15v).

²³⁵ Leiam-se as palavras do poeta, seguidas da referência ao tratado de Sanches: “Quer Vossa Mercê que estes bárbaros das terras austrais não pudessem viver com alguma civilidade, por estarem em parte tão remota ao nosso continente; argumentando-me com a incultura dos selvagens da América especialmente da meridional, e querendo que o seu temperamento fosse muito diferente do nosso, o que os devia fazer de génio e de gosto muito diverso. E pelo que vejo deste discurso de Vossa Mercê, parece-me que não está muito visto nas causas que diversificam os temperamentos, e as outras qualidades do espírito, e corpo humano: o nosso António Sanches, um dos maiores físicos que hoje conhece a Europa no seu *Tratado da Saúde dos Povos*, impresso o ano passado em Paris, averiguou muito bem esta diversidade dizendo no cap. 8. ‘Há sítios, que exalam tais vapores, que mudam a cor da prata lavrada, e do estanho: outros adonde o ferro mais polido se enferruja: as cores vermelhas, e azuis desmaiam; o que tudo provém da diferente sorte de saís, que nadam continuamente na atmosfera, e que se levantam da terra: assim cada porção dela, cada distrito, cada comarca, e Reino tem tal natureza particular. Daqui vem a compleição, as inclinações, a forma do corpo, as feições da cara, e da sua cor, a vivacidade ou a estupidez do natural’ etc” (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fls. 15v-16).

como os deseja fazer a Natureza? (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 16).

Compelido pelos reparos de Valadares e Sousa, procurando defender o seu texto a todo o custo, à luz do preceito da verosimilhança, Pina e Melo acaba assim por colocar em causa o próprio conceito de ficção, ou a validade do maravilhoso, no seu poema, antepondo-lhe uma visão factual do verosímil (muito à semelhança dos argumentos utilizados, alguns anos depois, pelo autor da *Repulsa critica* contra o *Triumpho*). E não deixa de recordar aquele que constitui, afinal, o fundamento que serve de apoio ao maravilhoso, ou seja, a já referida crença ou persuasão dos povos numa determinada opinião, dentro de um dado horizonte religioso:

Quel fondement auroit servi d'appui a le merveilleux? Le même qui a servi aux Anciens: je veux dire la persuasion commune des peuples pour qui on écrit. Après avoir choisi un sujet susceptible de merveilleux, soit par l'éloignement des temps, soit par la grandeur de l'object, soit par la verité même de l'histoire, soit enfin par l'opinion reçue (Le Batteux, *apud* “Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 17v).

À semelhança do que vimos no contexto da querela do *Triumpho*, Melo responde com a habitual afirmação de liberdade poética (“cada um finge, como lhe parece”), fazendo transbordar no texto da carta a sua exasperação quanto à picuinha do aristarco. Assim, à crítica circunspecta, baseada nas autoridades, soma igualmente o comentário inclinado para o absurdo, trazendo, também aqui, a referência ao mencionado fragmento da *Arte Poética* em que Horácio provoca o riso dos pisões:

Vossa Mercê pretende que eu fingisse este Império por outro modo, a que também respondo com a mesma brevidade que cada um finge, como lhe parece. Uns fingem quimeras, outros Górgonas, outros Minotauros, outros gigantes ferozes, desproporcionados, e indómitos; e eu os fingi mansos, racionáveis, e que conheciam os dotes, de que nos adorna a Natureza. E parece-me que em não se fingindo monstros, com caras de mulher, cheias de penas, e com rabo de peixe, nem cyprestes, que nascem no mar, nem delfins, que nadam nos bosques, ou javalis, que pastam nas ondas, que se não vai contra a *Arte* de Horácio (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 16).

Da problemática em torno da introdução do maravilhoso numa fábula baseada em sucessos históricos deslinda-se uma oposição fulcral entre verdade e verosimilhança. O conceito de verdade tingem-se, na perspectiva de Melo, das noções de veracidade e fidedignidade, mais próprias da historiografia do que da poesia. E é interessante notar o quanto a ciência histórica, afastando-se das visões da história providencial, no séc. XVIII, procura cada vez mais subordinar a sua metodologia ao critério de verdade, através da sujeição da apresentação de

provas (no relato histórico) à autoridade de documentos e fontes testemunhais dignos de fé. Por outro lado, o critério de variedade desempenha ainda um papel muito importante na historiografia pré-ilustrada, como meio de aligeirar a escrita e assim facilitar a leitura²³⁶. A escrita d’A *Conquista de Goa* surge no lastro dessa influência, sendo que, mediante uma tal configuração, de índole historicista, isto é, fundada numa representação dos eventos de acordo com uma sucessão cronológica, não só coloca em cheque o princípio aristotélico da verosimilhança, como também, aliado a ele, o conceito fundamental de unidade da intriga, por outras palavras, o princípio de organicidade que preside à definição de narratividade.

A defesa da fábula fictícia do *Triumpho* – como vimos, assente nas asserções da *Poética* em torno do verosímil – e a da conceção historicista da *Conquista*, uma vez contrastadas, dão a ver a existência de um fosso no plano da argumentação. Para o poeta, o critério de verosimilhança deduz-se, na segunda, da conformidade com a fonte histórica, eximindo-se uma vez mais de regular a narração pelo conceito poético de unidade, decisivo na construção de um argumento crível. Por conseguinte, na conceção de ambos os poemas, Melo denuncia a sua afinidade com a conceção barroca da *varietas*, decisiva no enciclopedismo humanista dos séculos XVII e XVIII. Seguindo o modelo alegórico ou o historicista, preside a essa conceção, em última instância, uma visão didática e moral, que se pretende veicular na narração.

4. O estilo d’A *Conquista de Goa*

4.1. Do bucólico e do trágico na epopeia: *varietas*

Para além da carência do maravilhoso e dos problemas ao nível da unidade do poema, uma das principais acusações dirigidas ao texto d’A *Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque* prende-se com o abatimento do estilo e o prosaísmo na narração histórica e descrição de tempestades. Os críticos do *Triumpho da Religião* haviam igualmente apontado estes defeitos à obra, porém, parecem assumir nessa querela um plano secundário, face à maior

²³⁶ Recordamos, uma vez mais, a biografia de António Vieira, em particular, as palavras na “Notícia Previa”, pelo seu autor, André de Barros. O jesuíta afirma o seu intuito de não fiar “da tradição vaga”, pretendendo basear-se, exclusivamente, em documentos “dignos de toda a fé”. Introduce, no entanto, na biografia de Vieira um conjunto de notícias (que adverte não serem triviais), com a finalidade de suprir a “menos elegância” da sua pena. Destinadas ao entretenimento de curiosos, essas narrativas constituem digressões relativamente ao propósito principal de exaltação da *Vida do Apostólico Padre Antonio Vieyra* (cf. Barros, 1746: s.p.).

importância que assume a desaprovação da fábula fictícia e censura à presença insistente de cultismos e estrangeirismos, do uso impróprio de vocábulos²³⁷.

Por outro lado, agitando a placidez do relato histórico, é de ressaltar o regresso ao tom cerimonioso, às alusões mitológicas, epítetos e hipérboles pomposas, nas referidas descrições de tempestades, em que o poeta se empenha por pôr em jogo os trunfos do maravilhoso. É o caso da tormenta infernal mobilizada por dragões no bosque da província dos Gigantes. O uso desses itens associa-se aqui à tentativa de conferir dinamismo ao relato de uma circunstância marcada pelo efeito de convulsão e “horror” presente na mobilização das forças da natureza:

Nas escuras entranhas dos penhascos
Retumbavaõ os ecos furibundos
Do oprimido metal: Ninguem se admire
Que na Vulcania a fábula delire
Em que os golpes de Estèropes, e Brontes
Fizessem suspirar os Orizontes.
(*ibidem*: 90)

Além da variedade no plano retórico, e à semelhança do que fazem Camões e Tasso, Melo introduz na narrativa o ensaio em torno de dois géneros que são caros à tradição da epopeia humanista, e que, fora deste contexto, isoladamente, assumiram voga ou foram recuperados pelos árcades – a écloga e a tragédia. Em digressões relativamente à ação principal, elabora, pois, episódios dotados de beleza poética, de cujo desenvolvimento a prossecução daquela não está dependente, ilustrando um interesse de variar, ou suavizar, pelo ornato, o relato épico, centrado em tormentas e combates sucessivos. Reconhece-se aí, com efeito, a imitação ora de quadros e ambientes próprios da tradição da pastoral ora do patetismo trágico. Referimo-nos ao episódio do reino de Garzopão, onde a frota de Albuquerque faz estância, para assistir ao casamento do corsário Timoja com a filha da Rainha, e ao final do romance de Fátima e Alfi. Ambos se inserem no Canto VII da *Conquista*.

Descrevendo o campo em torno da casa da Rainha, Melo procura enaltecer, com uma elocução suave, tecida de alusões mitológicas que fazem lembrar o decorativismo rococó, a tranquilidade e carácter pristino do retiro natural, por oposição à azáfama da vida na corte.

Repare-se, pois, na descrição do lugar:

²³⁷ É certo que o autor se esforça por que a elocução no texto da *Conquista* condiga com o estilo “plano” da narração histórica, como forma de fugir dos exageros barroquistas. Mas tal não impede a ocorrência de adjetivação e perífrases cultas, tão ao gosto do Melo “gongórico”. Assim, verifica-se o uso da expressão “Ceruleo crystal” para mar, no início do Canto VII (Melo, 1759: 265); para dizer que a guarda estava adormecida, no início do Canto IX: “Sepultada em deliquios soporosos / Achamos toda a guarda das trincheiras” (*ibidem*: 301).

O frutífero Campo, com as plantas
Sempre frondosas, sempre carregadas
De flores, e de frutos: No Recinto
De hum grande lago, forma hum labyrintho
De liquidos listoens, entre os debuxos
Das Estatuas, a arte dos Repuxos.

Aqui se vê Narciso namorarse
Outravêz de si mesmo nos Espelhos
Do derretido aljofar: Aqui rompe
Com o agudo punhal o peito brando
A fineza de Pyramo; e parece
Que he sangue, e não he prata, o que liquida
Pela affectada boca da ferida.

Aqui, tocando a lyra o Thrace amante,
Persuade que convoca os arvoredos,
Que abàla nas montanhas os penedos,
Que chama as aves, que suspende as fêras

[...]

Todo aquelle contorno se dilata
Em fecunda extensaõ, onde Pomona,
Vertumno, e Ceres, docemente a bona
O brilhante thesoiro de Amaltheia:
Repetida huma, e outra alegre ideia,
As Cabanas, e as choças se dividem
Por toda aquella rústica Campanha:
Já no valle, na serra, ou na montanha
Tem assento os Pastores: Humas vezes
No monte, apazentando as suas rezes;
Outras dando no campo às sementeiras
Todo aquelle cuidado, que entesoira
A fadiga no premio da lavoira
(*ibidem*: 232-234)

Paralelamente à composição do quadro pastoril, entrecortado por referências mitológicas que assumem expressividade no âmbito do bucolismo clássico (Orfeu e a sua cítara, alusivos da capacidade, inerente à música, de amansar as feras; o “tesoiro” de Amaltheia, ou o leite que reflete a abundância da vida campestre), é digna de nota a evocação da brandura e mansidão que conotam o referente da *aurea mediocritas*.

Pelo tom exclamativo com que leva a efeito uma aclamação da vida sossegada, ao ritmo do passar dos rebanhos, a extensa fala da Rainha de Garzopão seria perfeitamente expectável na voz das figuras de “pastores de éclogas”, sendo de notar o tópico do desengano da vida do paço, por oposição à exaltação da vida rústica:

Quanto agradável pode ser-me a doce,

E alegre habitação desta Campina!
 Aqui mais clara a chama matutina
 Me parece; e inda o Sol se me figura
 Que aqui se nos expoem com lûz mais pura:
 Presumo que os seus raios mais doirados
 Nas montanhas estaõ, que nos telhados
 Dos Paços, e das torres: Corre o dia
 Na Corte; e aqui se finge que dilata
 O seu curso velôz: aqui distinguo
 A manhan, tarde, e noite; e o Ceo sereno,
 Quando não brilha já no Campo ameno,
 Se acende nos aspectos de taõ varias,
 Vistasas, Scintilantes Luminarias,
 Comque os Orbes dispoem o seu descanso:
 Respira no arvoredado o vento manso:
 O regato no diáfano murmureo
 Corresponde ao balido das Ovelhas,
 Até que a sombra, que o socego excita,
 Das estrellas o sono precipita.
 Torna a vir outra vêz a branca aurora,
 Que alegremente salva na canora
 Inquietação a música das aves:
 Na madrugada os Zephiros suaves
 Desataõ dos arbustos priguiçosos
 Os trêmulos cristaes, que o orvalho tinha
 Coalhado entre as flexiveis esmeraldas:
 Repete o Sol a vinda no Orizante:
 Doira o seu resplendor a clara fonte:
 Em fumos na montanha se desataõ
 As condensadas nevoas: Os apriscos,
 Cercados de espadânas, e lentiscos
 Fumeiaõ juntamente: e o manso gado
 Dà signal nos curraes, que o verde prado
 O chama para o pasto, que entre a selva,
 A frescura lhe expoem da molle relva.

Igualmente os pastores para os bosques
 Vaõ guardar os rebanhos: Quando a calma
 Despenhandose vem sobre os oiteiros,
 Junto às margens dos candidos ribeiros,
 E à sombra do arvoredado aqui respiraõ,
 E despindo o gabaõ, mais a çamarra
 Ouvem com gosto o canto da Cigarra.
 Com que nelles se observa o trato humano:
 Aqui não hà traição, não há engano,
 Mentira, inconfidencia, falsidade:
 Tudo rege huma doce suavidade;
 Tosca sim, mas que excede a policia,
 Que na Corte sustenta a hypochrisia
 (*ibidem*: 238-240)

No domínio de uma afirmação do pastoralismo, vertente estética cuja mundividência vem a ser conscientemente incorporada na poesia ilustrada, dotando-se, porém, de contornos

particulares, Melo reúne neste discurso um conjunto de expressões que parecem denotar a assimilação da perspectiva neoclássica na sua poesia. Atente-se, pois, na presença dos adjetivos “agradável”, “doce”, “alegre”, “alegre”, “priguiçosos”, “manso”, “mole”, “pura”, “ameno”, “diáfano”, “suaves”, “cândidos”. Em associação com substantivos cuja referência constitui o móbil de concretização do quadro rústico (prado, lentiscos, apriscos, currais, calma dos oiteiros, zéfiros, ribeiros), sugerem o estado psicológico de lassidão e tranquilidade que define a vida simples do campo, de acordo com a visão classicista. Aclama-se, desta maneira, a “tosca” e “doce suavidade” como preferível à hipocrisia do “trato humano” que sustenta a vida nas cidades.

Poder-se-á afirmar que Pina e Melo, nestes excertos, se insinua já como poeta bucólico de gosto neoclássico? O texto da epopeia de Goa marca, como é visível, uma mudança de direção no tocante à efabulação em torno da *aurea mediocritas*, dentro do registo do *locus amoenus*, por parte do poeta. Algo que os sonetos da Parte V do livro d’*As Rimas*, publicada juntamente com as dez églogas d’*A Bucólica*, deixam também entrever²³⁸. Sobretudo, consideramos importante notar, aqui, o contraste entre este quadro e as representações de ambientes no domínio do *locus horrendus*, que se reproduzem na *Conquista*, a título de exemplo, no referido caso da descrição da tormenta movida pelos dragões, e, de forma contumaz, no livro d’*As Rimas* (I, II e III), como veremos no próximo capítulo – neste caso, associando-se à expressão da melancolia do sujeito.

Com efeito, atendendo à variedade no campo dos géneros, surge-nos também como significativa a incursão do autor pelo território da tragédia clássica, mais propriamente, da representação do patetismo e tom dramático que define a expressão dos grandes heróis trágicos²³⁹. O modo como representa a morte de Alfi às mãos da amada, numa punhalada que estava destinada a Bubaca, seu raptor, espelha-o bem. O relato deste clímax é feito por

²³⁸ Na parte V d’*As Rimas*, a sintaxe e vocabulário cultos cedem o lugar ao compasso lento e fluído do verso, na representação do “doce cuidado” dos pastores. Alguns sonetos deste livro (dividido em duas partes: “Sonetos bucólicos” e “Sonetos patéticos”) evidenciam uma conformação com os valores estéticos do arcadismo, entre os quais o ócio e a melancolia suave. Além disso, os poemas de Melo vêm a povoar-se, como nunca antes, de referências aos instrumentos musicais de pastores: “Já vem cahindo a sombra, já procura / Auzentarse da relva o manso gado, / Já se veste de luto o Ceo, e o prado, / Já está cheia de horror esta espessura” (Melo, 1755: Soneto 8, 169); “Ao som, que hora aqui faz este ribeiro / (Já que está o rabel destemperado) / Cantarei esse bem, que he já passado; / Ouçame o valle baixo, e o alto oiteiro” (*ibidem*: Soneto 18, 109); “Eu tempero o rabil só para aquelles, / Que tem o peito aberto, e rota a alma” (*ibidem*: Soneto 1, 92).

²³⁹ Note-se que, em fase avançada do seu percurso literário, Melo foi autor de uma tradução do *Édipo* de Sófocles. Pode encontrar-se na coletânea dos seus textos: *Collecção das Obras em Verso de Francisco de Pina de Sá e de Mello*, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade Fidelíssima, e Academico da Academia Real da Historia Portuguesa, tomo I (*Arte Poetica, Palacio do Sol, Palacio do Destino, Tradução do Oedipo* de Sophocles), Lisboa, Officina de Joam Antonio da Costa, 1765.

Carvalhosa, um dos tripulantes de Albuquerque, que realizara uma embaixada à Pérsia, em busca das escravas goesas sequestradas pelos adversários dos portugueses, entre as quais se encontrava Fátima. Melo descreve da seguinte maneira o espanto da personagem feminina:

Reconhece Fatima o que fizera;
Grita, exclama, endoidece, desespera,
Sem saber onde a sorte a arrebatava:
Humas vezes temia, outras clamava,
Vacilante no horror desta desdita:
Acodimos às vozes, e ficamos
Pasmados n'hum objecto tão funesto:
Como he crível que os orbes permaneçaõ
Nos eixos dessa fàbrica luzida
(Suspirava a bellissima homicida)
À vista de hum pavor tão formidavel?
Sobre mim, sobre o fado, que fomenta
Tão maligna, e medonha desventura,
Caia toda a celeste architectura:
Abraõse os mares, e do centro horrivel,
Em que o profundo Tàrtaro se irrita,
E onde Minos alenta, e deposita
Todas as iras do indignado Averno,
Saiaõ as igneas, as terriveis Furias,
Que vinguem tantas miseras injurias,
Como permite o amor, que a sorte faça
Unida com a infamia da desgraça
(*ibidem*: 251-252)

Também nesta passagem se apresenta uma gramática típica do género em questão, que pode ler-se nas referências a entidades e lugares mitológicos (as “terriveis Furias”, o “Averno”, “Minos” e o “Tàrtaro”). Acima de tudo, impõe-se a notação do modo de exclamar e clamar perante todas essas forças, cuja irracionalidade não é mais devastadora, porém, do que os arbítrios insondáveis da “sorte” e do “fado”, condenando homens e mulheres a uma punição infamante e sem solução.

4.1.1. A posição do sujeito no sistema de representação clássico e a crítica ao bucolismo na obra de Francisco de Pina e Melo

Este Canto VII da segunda epopeia publicada por Francisco de Pina e Melo constitui-se como capítulo em que o poeta faz a glosa de dois géneros preferidos do neoclassicismo, sugerindo-nos a tentativa de integração do novo código literário no seio de uma prática de diversificação, ou “variação”, que não é nova no campo da epopeia. É questionável, no entanto, a sua inserção dentro do sistema representacional clássico. A sua introdução na narrativa d’A

Conquista de Goa permite conferir lirismo (a *suavitas*) e dramatismo (o patético) a um relato considerado árido, por assentar em feitos bélicos decalcados da narração histórica. Mas a sua apropriação limita-se a uma camada superficial. Os elementos e sinais, a chamada de atenção para o que os define, estão lá. Contudo, eles apresentam-se sobretudo como recurso formal, ou matéria lírica que vem substituir outros motivos explorados pelo poeta, sob o pretexto do “ornato”. Aqui, inseridos numa moldura delimitada, parecem alcançar certa consistência e unidade, mas apenas a título individual, exterior à prossecução da ação épica da conquista.

Melo não concretiza o ideal de “*belle nature*” implícito no modelo da égloga proposto pelos árcades. Este reflete-se nos gestos delicados e tranquilos, diversões e brincadeiras inocentes das personagens pastoris, que, de acordo com a teorização de Fontenelle e Rapin²⁴⁰, que inspira Cruz e Silva e Domingos dos Reis Quita, introduz um *modelo da realidade* (no sentido em que Even-Zohar aborda este tema)²⁴¹ que tem como eco o novo ideal de civilidade; o qual deve refletir-se na conduta despreocupada, natural, dessas *personae*, mais do que em afirmações sentenciosas ou na enunciação de pensamentos artificiosos acerca do modo de vida bucólico, que um dado sujeito (sob disfarce pastoril) aparece a glorificar, no cerne do quadro rústico. É algo que fica, com efeito, patente na *Bucólica*, sendo que, por um lado, o estilo rústico, por outro, a erudição, definindo hibridamente os costumes e falar dos pastores, inviabilizam uma correspondência com a preceituação da verosimilhança e, logo, de uma consecução da finalidade do “*plaire et instruire*”, atribuído à arte da poesia, como morigeradora dos hábitos de homens e mulheres.

Em primeiro lugar, se tivermos em atenção as críticas do autor de *Hissope à Bucólica*, em *Dissertação sobre o estilo das églogas* (1757), podemos entrever na menção às arengas e modos rústicos dos pastores uma crítica aos esquemas representacionais seguidos, de um modo geral, pelo poeta montemorense. Desde logo, Cruz e Silva preceitua aqui a naturalidade, que deve ter lugar na égloga mediante uma redução da matéria pastoral às qualidades do *genus humile*, estabelecendo-se assim a mediania e simplicidade (ao nível da intriga, da elocução, dos pensamentos e dos costumes) configuradora do mito áureo arcádico. O estilo rústico, pondo em

²⁴⁰ Veja-se *Dissertatio de carmine pastoralis* (1659), de René Rapin, e *Discours sur la nature de l'églogue* (1688) de Bernard Le Bouvier de Fontenelle. A crítica ao estilo rústico, inserida em ambos os discursos, é especialmente vincada no segundo texto, perfazendo a etapa inicial de um percurso argumentativo que termina com o elogio da expressão pura dos afetos em poesia, uma vertente que, no entender de Fontenelle, deve ocupar lugar central na representação da égloga, devendo prevalecer tanto sobre a matéria “real” da vida pastoril como sobre a pretensão de tecer reflexões acerca dessa realidade ou qualquer outro assunto exterior à vida sentimental do sujeito pastoral, que combina ingenuidade e volúpia. Tal deve suceder, na composição do poema, de tal maneira que a expressão do sentimento “ne s'éleve pas jusqu'aux reflexions; mais rien n'est plus agréable que des faits exposez de maniere qu'ils portent leur reflexion avec eux” (Fontenelle, 1728: 134).

²⁴¹ Cf. *supra*, p. 48.

causa o ideal de civilidade contido na elaboração moderna deste mito, põe em causa a visão polida da poesia, incapaz, portanto, de acordo com o ideal ilustrado de “boa razão”, de comover e deleitar um público de “honnêtes gens”. Relembre-se a chamada de atenção para a presença de expressões como “ranhoso”, “escamoso”, “ressonar como um porco”, “deitar à erva o macho” e “que lhe dei ontem uma esfrega” (Silva, 2000: 245-246), entre outras que, na conceção da égloga de Melo, traduziam ou imitavam a “realidade” do mundo ou vida pastoril, tal como ela é. Ora, este “tal como é”, no contexto da teoria arcádica, é algo que não deve determinar a representação dos costumes dos pastores. Pois, se tal acontecer, os seus diálogos versarão sobre tarefas triviais da vida rural, que na perspetiva do poeta francês não são passíveis de gerar prazer na imaginação do leitor. Por isso, incita a que se dissimulem esses aspetos grosseiros do real na representação: “Ne lui montrez que la moitié d’une chose, mais montrez-la lui vivement” (Fontenelle, 1728: 120). Apelando a que se mostre apenas uma meia-verdade, Fontenelle propõe a pastoral como assente no “double plaisir” que combina narração e sugestão, ou seja, na cena pastoral só deve ter lugar a evocação dos pensamentos, em vez de uma colagem de sucessivos discursos e reflexões. Da mesma maneira, Cruz e Silva censura a exposição sentenciosa de questões de ordem moral, como se verifica nos pastores, duplamente rústicos e filósofos (de feição senequiana), da *Bucólica* de Pina e Melo. Como recorda, é a natureza que deve brilhar nesta representação, exigindo-se que tudo o que mostra afetação, doutrina e estudo, mas também a rudeza, em suma, tudo o que escapa ao ideal de delicadeza do novo gosto, seja banido da representação:

Para um Idílio, ou uma Écloga nos inspirar o amor das virtudes, e o horror dos vícios, basta que nela se pintem com toda a viveza uns frescos, e sombrios bosques, uns floridos prados, uns cristalinos regatos, o doce murmurar das águas, o sussurrar do vento por entre os ramos da floresta, e das abelhas em volta dos cortiços, e no meio de todas estas inocentes delícias a dois Pastores, que deitados debaixo de copadas Faias, cheios de singelez [...], sem saberem o que é ambição, engano, soberba, e outros vícios, que reinam entre a confusão das Cidades [...]. À vista destas pinturas, que representam simplesmente a Natureza, e qual foi naqueles venturosos Séculos, que por sua inocência mereceram ser chamados de Ouro, os homens, que têm uma natural inclinação para o bem, se enchem de um ardente desejo de ver-se entre os suavíssimos prazeres, que o Poeta industriosamente lhes finge na vida do campo; e entram numa espécie de furor contra os vícios, e perturbações, de que se vêm cercados (Silva, 2000: 255-256).

Apenas pela pintura do natural (“pinturas, que representam simplesmente a Natureza”), dentro do quadro da venturosa idade áurea, logra-se uma evocação do prazer e doçura capazes de captar a atenção do leitor, de o fazer desejar entrar nesse quadro e, assim, produzir a identificação a que Le Batteux aludia, abordando o “interesse da humanidade” na epopeia. Por

este meio, levado pela eficácia da representação, o leitor é conduzido ao amor da virtude e à repulsa do vício.

O artifício da erudição e do linguajar de “pastores verdadeiros”²⁴² deve ser suprimido para que os elementos de composição da égloga se conformem com o ideal da *aurea mediocritas*, modelo representacional que constitui o eixo da unidade e verosimilhança nesta composição, de acordo com a perspectiva do neoclassicismo. Os pastores que surgem em cena são pastores em tudo conformes com essa “natureza” idealizada, ou seja, enquanto sujeitos representados, eles surgem perfeitamente integrados no sistema ficcional. No livro de élogas de Francisco de Pina e Melo, por oposição, essa integração do sujeito pastoral não acontece, sendo que a narração irá acolher um conjunto de interferências externas, que se prendem, essencialmente, com a transmissão de uma vertente doutrinal e de erudição.

Isto dá-nos pistas para compreender o problema da *varietas* no seio dos esquemas ficcionais barrocos: há um sujeito autoral que traz a erudição e um conjunto de outros elementos acessórios ao desenrolar da mimese, pondo em causa a unidade da representação, como realidade autotélica, capaz de convencer o auditório da sua inerente verdade, gerando assim identificação. O sistema clássico caracteriza-se, desta maneira, pelo desaparecimento desse sujeito que interfere na representação; ele desaparece, ocultando-se – lembremos que o neoclassicismo propõe a ocultação do artifício da composição, de modo a que se logre a naturalidade na mesma (cf. *supra*, pp. 60 e 61, nota 45). Tal como a erudição ou o aritificiosismo retórico, o edifício ideológico, presente na alegoria, é, por isso, também “sacrificado”, neste sistema, em prol da “técnica” que permite sustentar uma ilusão de real. O primado das regras, na arte poética, traz assim consigo um paradigma artístico que se apoia na coerência e organicidade discursiva. Fazer uma apologia da simplicidade significa, como tal, fazer uma apologia de uma redução, não ao real, como queria o autor de *Repulsa critica*, mas do real, pois que este deve ser alvo de uma abstração ou idealização, de acordo com o ideal de delicadeza e honestidade que se pretende inculcar na nova sociedade. O ornato ou o que veicula deleite no poema deve, por conseguinte, concorrer para compor essa idealização.

Entre os poetas da Arcádia de Lisboa, o entendimento de “verdade e verosimilhança” dista da visão da representação icástica que os críticos do *Triumpho da Religião* defendem e que o Pina e Melo d’*A Conquista de Goa* procura concretizar. A visão dos árcades aproxima-se, por conseguinte, da ideia contida na pintura “fantástica” que Zêuxis faz de Helena, criando

²⁴² Veja-se a distinção entre “pastores verdadeiros” e “pastores de élogas”, no ensaio que publicámos em 2019, em torno da influência do classicismo francês na teoria arcádica da égloga, pondo aí em foco as críticas de Cruz e Silva à *Bucólica* de Pina e Melo (cf. Duarte, 2019: 166).

uma unidade a partir da multiplicidade, isto é, concebendo a beleza ideal a partir de uma soma de traços singulares existentes na natureza, elevados ao expoente máximo da sua perfeição. Nisto consiste o conceito de “belle nature” proposto pelo neoclassicismo. Ainda que Pina e Melo defenda repetidamente o verosímil como o que “devia” ou “poderia ser”, revelando um conhecimento da *Poética*, e ainda que procure aproximar-se, em vários géneros, do código clássico, falta-lhe dar o passo decisivo para a composição da “belle nature”, falta-lhe compreender o conceito de “belo” neoclássico (ou as qualidades gerais da beleza, de que fala Luzán), que, na visão de Cruz e Silva e de Valadares e Sousa, deve regular a introdução da matéria no poema, ou *inventio*, operando sobre as tais “partes” que o poeta, seguindo a lição de Aristóteles, entendia como aspetos substanciais do poema (ou seja, a ação, a unidade, os episódios, os costumes) (cf. *supra*, p. 156).

A referência a estes e a outros preceitos reguladores da composição poética não traduz, reiteramos, a sua compreensão, na prática, pelo poeta, dentro do ideal previsto pelo classicismo. Por essa razão, mais conforme com uma apropriação vária ou dispersa das convenções da poesia (totalmente oposta à perspetiva descritiva da arte poética), Pina e Melo tende a incorporar na ficção (épica e bucólica) a variedade dos esquemas e modelos ficcionais inseridos no manancial do reportório humanista. Nessa introdução, é perceptível o deixar de um espaço, que vem a ser ocupado pelo sujeito autoral. Referimo-nos, em suma, à presença de uma consciência que se sobrepõe ao desígnio de compor uma história. A interferência desse sujeito no processo de representação – projetado em várias instâncias do discurso, podendo coincidir com um narrador-autor, mas também como uma figura como a do herói Peregrino, no *Triumpho*, instâncias que, sobretudo, são veículo de um código ou vertente doutrinal, por outras palavras, projetam a existência de uma “autoridade” que transcende o próprio sujeito autoral – é sentida como algo a mais, pela crítica classicista, considerando esse sujeito como parte do artifício da obra, que deve ficar oculto, para que a matéria ou “res”, a propriedade da “coisa” representada, ocupe a totalidade da representação.

Ora, o classicismo, propondo a ideia (moderna) de sistema, para a formação da qual são decisivas as noções de racionalismo e de ordem, mas também de universalidade e unidade, estendidas à ideia de “belo”, afasta-se da dispersão do reportório representacional barroco e impõe uma total omissão do sujeito na cena representada, para que, no caso da écloga, a arcádia seja pintura e fala de si mesma, adquirindo assim a organicidade de um modelo de realidade, mais além de um modelo ficcional. O conceito horaciano *ut pictura poesis* afigura-se, pois, configurador desta perspetiva de representação, da qual o autor d’ *As Rimas* não participa, embora o seu discurso reflita um nível de assimilação da teoria neoclássica. O discurso de

Joseph Jeune de la Rüe, e dos demais zoilos que atacam o *Triumpho*, apesar de espelhar uma assimilação da perspectiva aticista da simplicidade e da preceituação da verosimilhança na Poética, não se compagina, igualmente, com essa fina percepção do “belo” que se afirma no quadro do neoclassicismo.

4.2. A “desigualdade” do estilo entre os extremos viciosos do sublime e do prosaico

4.2.1. Sublime retórico e sublime estético

Como acabamos de demonstrar, Melo adentra-se no território da naturalidade e da sinceridade de diferentes maneiras (no ensaio de géneros clássicos, na narração histórica, etc.). Por isso, fica surpreso ante as acusações de prosaísmo e humildade que o aristarco Valadares e Sousa dirige a certas partes do poema.

O prosaísmo associa-se a uma degeneração do carácter poético do verso, devido a uma profusão de termos próprios da linguagem familiar. Este uso é aceitável no domínio da sátira e do jocosório, assente na finalidade de ridicularizar, mas não numa epopeia, que se funda em matéria elevada e de relevo.

Importa estabelecer aqui uma diferenciação, não entrevista pelo poeta, entre estilo ático e lacónico. Enquanto o primeiro é apanágio de uma eloquência temperada, este último define-se por uma excessiva concisão e brevidade, que não são os atributos mais convenientes à elocução da epopeia, definida pelo *genus sublime*. O sublime retórico traduz-se, assim, numa elocução de tom elevado e cariz torrencial, garantindo o vigor do verso. Segundo a perspectiva neoclássica, e a mediania doce do estilo que esta preconiza, a consecução do sublime é possível no domínio de uma elocução conforme o aticismo ciceroniano. Mas para isso é necessário que se encare o mesmo sob um ponto de vista “estético” e “poético” (consoante a visão de Longino). Propõe-se assim que os três estilos retóricos sejam entendidos de acordo com as correspondências com os diferentes géneros literários existentes (o simples para a égloga, o sublime para a epopeia), mas postula-se a sua operatividade no seio de um conceito mais vasto de claridade ou propriedade da palavra, extraído de Cícero e de Quintiliano. Colocando-se o foco nessa ideia de propriedade e naturalidade, compreende-se o girar da atenção para o plano da “res”, gizando-se a conceção de sublime de acordo com essa perspectiva.

Ao abordar o tópico da “Invenção”, no seu *Theatro da Eloquencia*, Melo chamava a atenção para a proeminência da “força da palavra” (o *movere*) sobre as finalidades do útil e do deleitável, sendo que nestas duas “constitue Horacio a bondade dos Escritores” (Melo, 1766a:

28). No domínio da retórica, aspira-se, antes, a inclinar e “inflammar”, em suma, “dobrar o animo com a *eloquencia*”. A busca do sublime associa-se, por conseguinte, a essa possibilidade, demarcando-se da conhecida brandura clássica, proposta por Horácio.

No domínio dos textos críticos do neoclassicismo português, encontramos algumas referências ao sublime, não já de acordo com o ponto de vista barroco, mas mais conforme com a conceção longiniana recuperada por Boileau²⁴³. Antes de mais, há que referir que a noção de “força da palavra” e de “comoção” permanece. Porém, passa a associar-se a possibilidades no âmbito da elocução que não se dilucidavam num discurso excessivamente marcado por tropos e outras figuras da linguagem. A recuperação do texto de Longino coloca em causa a ênfase sobre as potencialidades da retórica e reclama um entendimento da força da palavra no domínio da claridade aticista. Deslocando-se o foco da *verba* para a *res*, ou seja, afirmando-se o potencial de comoção pela matéria e pensamentos sugeridos, a comoção gerada pelo texto deve assim assentar na mensagem veiculada, e não nos adornos com que se ostenta a mesma.

Como refere Francisco José Freire, em pleno acordo com a tratadística francesa, procurando definir o sublime: “São conceitos magestosos, e pensamentos elevados, que naturalmente produz huma alma nascida para o grande, e maravilhoso” (Freire, 1759: 111). O autor da *Arte Poética* coloca em confronto várias fontes do sublime. A primeira radica na ideia de simplicidade:

Primeiramente; muitas vezes está o sublime de hum pensamento na simplicidade, com que se exprime; de maneira, que deixaria de ser tal, se se expozesse com termos magnificos, e pomposos. Por exemplo: *Disse Deos, faça-se a luz, e a luz foy feita*. Aqui ha hum especial sublime, que consiste na simplicidade; porque se se mudar de expressaõ, e se disser v.g. *O soberando Senhor da Natureza com huma só palavra formou a luz*: o pensamento sim he o mesmo; mas onde está aqui o sublime? No modo com que o disse Moysés sim; porque em dizer *faça-se a luz, e a luz foy feita*, representou simples, mas sublimemente a prompta, e perfeita obediencia da creatura à voz do Creador (*ibidem*).

A segunda e a terceira relacionam-se com a abundância de palavras e a veemência da expressão:

Ha outra fonte do sublime, que consiste em huma abundancia de palavras, a qual sempre vay a crescer, a descobrir, e a fazer sentir toda a grandeza do objecto. Tambem ha sublime, que vem de outra origem, isto he, do impeto, vehemencia, com que se exprimem as cousas grandes, e com que fazem arrebatat para onde querem, o animo do auditorio (*ibidem*: 112).

²⁴³ Note-se que a primeira tradução do *Tratado do Sublime* vem a lume, em Portugal, apenas em 1771, da autoria de Custódio José de Oliveira (Lisboa, Régia Oficina Tipográfica).

Na já citada oração *Qual é e em que consiste o estilo sublime*, proferida no cair do pano das sessões da Academia dos Ocultos, Garção faz também um confronto entre as duas perspectivas, enfatizando a correspondência entre palavra e pensamento e distanciando-se da visão que ancilosa o primeiro à segunda (cf. *supra*, p. 72). Esclarece-se, deste modo, a preferência por uma expressão nobre e alusiva de uma densidade da matéria tratada no texto, conseguida através da economia no plano verbal. Em jeito de defesa da poética barroca, e do génio de autores como Góngora, Quevedo e Lope de Vega, urge reiterar que o sublime barroco visado pelos teorizadores neoclássicos decorre de um confronto com o formalismo em que redonda o esgotamento dos procedimentos estéticos que define a imitação daqueles modelos.

Centrando-nos no contexto peninsular da 1.^a metade de Setecentos, em particular nos epígonos do gongorismo, pondo de parte aqueles que foram alvo de similares críticas por parte de Boileau em França, ou de Muratori, na Itália (v.g. Ronsard e os autores da Plêiade; o marinismo, o movimento académico italiano), parece-nos, pois, dotada de legitimidade a postulação de uma separação rígida entre o sublime como abundância de palavras (vazio de conteúdo) e o sublime como substância de pensamentos (redução ao nível das palavras). Na poesia de Góngora, pelo contrário, como aponta Mercedes Blanco (cf. *supra*, cap. I, “Poéticas do sublime: o problema de uma leitura baseada em antíteses”), a elevação do pensamento plasma-se na visualidade obtida do trabalho com as figuras da linguagem. A separação entre *res* e *verba* não pode ser assumida como algo irrevogável, como quer fazer parecer a leitura classicista do sublime. Esta, por efeito da apreciação do contexto francês dos sécs. XVI-XVII, atendendo à superficialidade das “flores retóricas”, não contempla, pois, todos os casos de poemas e poetas que, recorrendo aos efeitos prodigiosos associados ao uso dos tropos, conseguiram dotar de profundidade o estilo conceituoso. Nesse segundo nível estilístico alicerça Ignacio Arellano (2012: 270) a leitura da “alma de agudeza”, alvo de uma rasura, à medida que os excessos do barroquismo se afirmaram nas práticas academicistas. A crítica fundamental ao estilo gongórico, ao longo de vários séculos, alicerça-se, com efeito, numa perceção dessa rasura, dito por outras palavras, superficialidade, formalismo verbal.

4.2.2. A “eloquência espanhola” sob exame

As narrações históricas, acompanhando o relato de João de Barros em cantos sucessivos d’A *Conquista de Goa*, são alvo de crítica por Valadares e Sousa, que considera que nestas partes o estilo da epopeia se abate. As reações de Melo às cartas que o censor lhe vai enviando demonstram, com efeito, a sua desaprovação quanto à esfera do relato histórico, elogiando,

porém, a elevação de outras partes do poema: “No meio desta desventura me consola Vossa Mercê dizendo que tem uma dicção sublime, e admirável a descrição da tempestade, o corte das madeiras o jardim (sic), e vida campestre da sogra de Timoja etc. E que me desconhece nas descrições históricas; e que nelas pareço outro homem pelo muito que me abato” (“Montemor-o-Velho, 14 de novembro de 1759”, Melo, 1757-1758: fl. 14v).

A primeira reação de Pina e Melo à acusação de desigualdade do estilo tem como ponto de apoio, precisamente, a perspectiva acerca da *varietas*. Variedade que, conforme as palavras do Padre Feijó, que faz suas em resposta ao crítico, pode ser uma característica da pena do autor. A unidade da obra deriva-se, com efeito, da permanência da pena, sempre a mesma (“senda sigue la pluma”) ao longo do *continuum* textual. Atente-se na citação de *Teatro Critico Universal* (Disc. 8 do t. 4., § vi. n.º 14) (1726):

He visto reparar mucho en si el estilo es igual, o no, celebrando mucho el que tiene esta calidad, y vituperando al que carece de ella: Notase mucho si cae, o no cae, pero antes se debiera observar que senda sigue la pluma: que mucho que no caiga el que siempre anda arrastrando? Donde ha de caer el que nunca se levanta? Por el otro extremo se debe reparar que no es lo mismo bajar, que caer: el que toma vuelo, no tiene obligación de seguir siempre la misma altura: Puede bajar a su arbitrio, pues lo hacen aun las águilas: Que importa que se descuide algo se queda siempre más superior al que nunca se aparta del suelo? ... Así yo este defecto no le hallo en quien escribe sino en quien censura: Fuera de esto la diferencia de los objectos produce por si misma esta desigualdad...unos donde dicen bien las expresiones majestuosas; otros en quien estas fueran ridículas etc. (*ibidem*).

Parece aceitável, portanto, que o poeta, numa mesma obra, alterne entre o majestoso e o ridículo, desobrigando-se de se conformar com os ditames assinalados aos géneros na Poética. É interessante notar, também, a referência ao “arbitrio” do poeta e à sua liberdade de, qual águia, subir e baixar o estilo, sem atender aos confrangimentos das regras²⁴⁴. Feijó recorda, no entanto, a diferença entre “baixar” e “cair”, sendo que nesta última noção se encerra a ideia de uma perda do vigor e beleza do verso, votado à aridez e frieza do trivial.

No início da correspondência, Melo reage às considerações de Valadares e Sousa prontamente, enfatizando que nem tudo na epopeia pode ou deve incitar à comoção do sublime: “Nem tudo o que trazem os Poemas mais famosos incita à comoção, nem tudo pode ser patético, nem tudo sublime, e algumas vezes se cai no bem ordinário, o que muitas vezes sucedeu a Homero, e Virgílio, e sucederá sempre a todos os que emprenderem a grande arduidade de uma Epopeia” (“Montemor-o-Velho, 24 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 6). A

²⁴⁴ Recorde-se, a propósito de uma “revolta” contra as regras, no contexto tardo-barroco, das palavras de Velho do Canto, que já transcrevemos acima. Como afirma, o poeta português, “he preciso que navegue sempre com o chumbo na mão (e também na cabeça) tateando o váo para não roçar no bayxo de algum termo humilde, ou para evitar os dentes dos ratos, que tanto roem no fundo da embarcação (Canto, 1760: 22).

expressão “nem tudo” surge, aliás, numerosas vezes no enunciado, pretendendo o poeta destacar a importância de alternar entre diferentes modos de elocução, consoante a natureza dos acontecimentos:

nem tudo podem ser sucessos peregrinos e extraordinários nas narrações do Poema: quantos darei eu a Vossa Mercê bem triviais e comuns nas melhores Epopeias? Se tudo fosse além das forças da Natureza, se confundiria a devida consonância, que devem ter as narrações, deixando de alternar uns com outros acontecimentos, para terem mais gosto de admiráveis: se Vossa Mercê comesse sempre perdiz e manjar branco, brevemente se enfastiaria (*ibidem*: fl. 7v).

A espécie de acontecimentos é, pois, tida como fulcral, na argumentação do poeta, sendo que a narração deve ajustar-se-lhe. Pode-se concluir, como tal, que o conceito de género literário, como espécie histórica, una e definida, surge assim, uma vez mais – desta feita no próprio debate da querela –, subsumido, ante a necessidade da *varietas*. Em última instância, o crítico terá notado a não conformidade do poema com o género épico²⁴⁵.

As constatações relativas à *praxis* do poema, que obtêm eco na reação de Melo, sempre em divergência com o crítico e o seu zelo precetista, não parecem conformar-se, no entanto, com a consciência de poeta em colisão com a estética barroca que o montemorense revela, pretendendo sintomaticamente projetar essa imagem junto de Valadares e Sousa. Perspetivando-a como parte do passado, Melo declara, pois, o seu intento de virar a página relativamente à presença da eloquência espanhola na sua produção poética. Necessariamente, de acordo com a sua visão, assente, como demonstrámos, no ponto de vista retórico, esse corte implica pôr de lado a pompa do estilo sublime e todas as ambiguidades e impropriedades entrevistas na teoria barroca da metáfora. O ataque às “ferrugentas tarascas” da eloquência espanhola compassa-se assim, no seu discurso, com uma afirmação do desejo de ser claro:

Eu pus todo o meu empenho em ser claro neste poema: Não presuma Vossa Mercê que se eu quisesse seguir a Poesia Espanhola, de que Vossa Mercê parece que não se agrada, deixaria de parecer não só lacónico, mas pomposo, e cheio de vozes e de figuras o meu Poema: porém já lá vai o tempo do *projicite ampullas et sesquipedalia verba*: cuidei mais em abater o estilo do que em levantá-lo. Se errei foi muito de propósito (“Montemor-o-Velho, 7 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 10v).

²⁴⁵ Vejam-se outras defesas, reflexo de apontamentos do crítico: “Os versos que Vossa Mercê supõe prosaicos, outros dirão que eles estão simples, naturais e nos termos próprios: nem tudo pode ser elevado, nem tudo singelo. Para Vossa Mercê me acusar deste defeito deve meter-me no número dos maiores Poetas” (“Montemor-o-Velho, 24 de outubro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 67v); “Se Vossa Mercê lhe tem parecido bem a liberdade de proferir que o Poema não é digno da imprensa, de que estes, e aqueles lugares estão cheios de incoerências, de que o meu estilo, e os meus pensamentos não são épicos, porém muito comuns, e em muitos passos impertinentes, e supérfluos, que os meus versos são humildes e prosaicos etc.” (“Montemor-o-Velho, 7 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 10)

Neste excerto, prova-se o intento de mudar de rumo, no que toca à eloquência, sendo que, inevitavelmente, optar pela claridade significa, para o poeta, rebaixar o estilo, depurando-o dos adornos poéticos, que, no seu entender, se cingem às figuras e tropos designados por Horácio como *projicite ampullas et sesquipedalia verba*.

Surpreendido com a acusação de Valadares à pretensa baixeza que marca a narração dos sucessos históricos d'A *Conquista de Goa*, Melo reverte ironicamente aquele que se esperaria ser o ponto de vista do crítico neoclássico. Assim, acusa o censor de ser partidário da rebuscada “eloquência espanhola”, pelo facto de aconselhar o recurso ao que entende por sublime, quando seria expectável que aconselhasse a “simplicidade francesa”. As epopeias de Lucano, Botelho de Moraes e Vasconcelos e Miguel da Silveira assumem, por isso, destaque nas suas referências, como epítomes de um estilo altissonante. Atente-se no discurso em que concretiza essa inversão:

Vossa Mercê, [...] deve persuadir-se que todo, e o mais trabalho da epopeia de Goa foi o deter o contínuo entusiasmo que arrebatava a imaginação: Tive maior fadiga em baixar, que em subir para ser agradável e inteligível aos meus leitores; pois a pompa era da Poesia Espanhola já se desterrou para os espaços imaginários; e pudera Vossa Mercê lembrar-se de que chamam cavalos desbocados, e indómitos, pelo contínuo precipício do estilo, a Lucano, e a Miguel da Silveira; e que a monotonia tanto se pode acusar na voz, como no estilo: que Vossa Mercê me acusasse a muita humildade poderia sofrer-se, ainda que com aflição, porém a do nosso Camões, é uma coisa bem intolerável, e muito mais quando ao mesmo tempo pretende Vossa Mercê pôr sobre ele a Francisco Botelho. Basta Senhor José Xavier que também Vossa Mercê é dos Alfonsistas? Por certo que se tal me passasse pelo pensamento estaria eu bem longe de sujeitar à sua censura a minha *Conquista de Goa*. Tudo o que vou a dizer daqui em diante será com um desgosto particular por entender que estou falando com um Sectário das fachadas Espanholas, e que gosta de tudo aquilo que os franceses chamam *galamatias*: se Vossa Mercê ainda está encasquetado com estas ferrugentas tarascas, não sei para que gastou o seu dinheiro em comprar a Luzán, a Muratori, a Le Bossu, e a outros que se ouvirem falar no *Alfonso* porão as mãos na cabeça (“Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 14v).

As metáforas impróprias, as expressões extravagantes e os termos pomposos que figuram nas epopeias de Silveira e de Botelho representam um passado a que Melo não pretende regressar. É, pelo menos, essa a posição que exhibe neste excerto, apodando o Árcade de “alfonsista”, em alusão às polémicas em torno do poema de Botelho, nas primeiras décadas do séc. XVIII.

Em síntese, encontrar a simplicidade equivale a uma fuga ao sublime retórico (o único que Melo conhece), daí a alusão ao trabalho de cercear as asas do engenho, sempre sequioso da palavra peregrina, ideia por sua vez espelhada na muito glosada (entre classicistas) metáfora dos cavalos desbocados, que traduz a ideia de um reverso do estilo: de tanto subir, precipita-se

e cai no abismo, tornando-se insípido²⁴⁶. O sublime estético, por sua vez, afigura-se, para Luzán, não como significante de pompa e do uso de tropos, mas como propriedade que os três estilos retóricos podem assumir: “aquella vivez, aquella extraordinaria y maravillosa novedad que en todos estilos suspende, admira y deleita” (Luzán, 2008: 363). No entanto, Melo não compreendeu o “passo” de redefinição do sublime dado pela teoria neoclássica, pelo que se revela tarefa inglória construir uma epopeia sem cair nos extremos do cerimonioso e do humilde.

²⁴⁶ Sobre os problemas da desigualdade e desconformidade do estilo, leia-se o passo da arte poética de Boileau (Canto I, estância 10), na tradução de D. Francisco Xavier de Meneses: “Por emendar do baixo estylo o vicio, / Ao verso, que era humilde, fazeis duro; / O temor vos conduz a hum precipicio, / Evitando o ser largo, sois escuro: / Hum, a quem falta influxo mais propicio, / Fica desalinhado por ser puro, / E outro que subir quis, por elevado / Desde as nuvens naufraga despenhado” (Meneses [Boileau], 1818).



No cerne do debate acerca do sublime, entre retórica e poética, mas também do confronto entre *varietas* barroca e unidade neoclássica, desvenda-se parte do desentendimento entre Melo e Valadares, e aí se encontra também a explicação para o facto de, apesar de ser levada a cabo uma tentativa de descomplicar, e assim tornar mais sóbria a elocução, na última poesia barroca portuguesa, tal esforço não se traduz numa convergência com o ideal de elevação do pensamento preconizado pelo neoclassicismo. Numa palavra: abater o estilo não é suficiente; em determinadas circunstâncias esse abatimento pode tornar-se impróprio, resultando na frieza e insipidez da matéria, na lassidão do metro e na dureza do verso, diferindo muito da noção aticista de clareza, fundada na noção de mediania. Como afirma Zuber, os clássicos consagram ao estilo mediano o essencial da sua reflexão sobre a escrita. Tal implica colocar a plenitude, a fecundidade e a variedade “au service d’une éloquence tempérée, d’une parole soucieuse de plaire. Il se maintenait dans un juste équilibre, mais c’était au prix de rudes efforts: ‘cette médiocrité dorée qui paraît si facile et dont le point est si malaisé à attraper’, commentait Chapelain” (Zuber, 1997: 38).

Com efeito, neste ideal fazem os arautos do arcadismo repousar a noção de substância da matéria, preconizando que a sua força e luminosidade deve ser transmitida e espelhada no texto através de termos próprios e enérgicos. É para esse efeito da eloquência, não menos desvinculado do *movere* como finalidade, que chamam a atenção, portanto. Para Pina e Melo, a *res* do poema situa-se no plano moral e alegórico, ou seja, ideológico. Por outro lado, se no plano da *inventio* o conceito de verosimilhança surge, em Aristóteles, como fator da *dispositio* do poema, determinando, na forma, uma aparência de necessidade, que se afigura indispensável para que a ficção, elementos do maravilhoso incluídos, espelhe a verdade, na teoria da épica de Pina e Melo prepondera como valor a veracidade histórica. O admirável assume, por isso, lugar num plano oblíquo (ou “transcendente”), face à construção do argumento, quer tenha como base o relato histórico quer a soma de episódios alegóricos. Queremos dizer com isto que não se funde organicamente na concatenação das partes do poema, sendo-lhe, porém, transversal, e assumindo uma posição causal relativamente à prossecução dos eventos, uma vez que é encarado como fonte e origem de toda a narrativa.

Para terminar, destacamos, no contexto da teoria poética em tempo de pré-ilustração, em confronto aberto e em diálogo com a introdução da novidade, o esboço de uma incipiente noção de originalidade que colide com o carácter severo da imposição das regras do “bom gosto”. É interessante constatar que a variação do estilo e glosa de códigos poéticos se faz sob a tutela de

expressões como “livre nomeação”, “licença” (esta, colhida de Quintiliano) e “arbitrio” do poeta. A incorporação do novo é assim feita dentro do amplo horizonte de experimentação dos autores, sob a fina capa da glosa, assumindo feição ilustrativa e, por fim, espelhando um caos criativo em tudo oposto ao adestramento e aprofundamento no exercício das regras figurados pela crítica neoclássica.

Na *Conquista*, como no *Triumpho*, as realizações de Melo em torno dos preceitos gerais da Poética são de modo certo assestadas por José Xavier de Valadares e Sousa. Como afirmava, em excerto de carta que transcrevemos atrás: “a dita unidade se conserva só na intenção e não na execução” (Sousa, in Melo, 1757-1758: fl. 9v).

SÍNTESE REFLEXIVA: A PENA E A LIMA

Paralelamente à elaboração dos dois poemas épicos, o debate em torno da Poética demonstra uma aproximação gradual à estética neoclássica por parte de Francisco de Pina e Melo. A assimilação do novo código surge como resultado de uma decisão consciente, sendo que o culminar dessa convivência, do ponto de vista prático, se situa no âmbito da criação d’*A Conquista de Goa*. Do ponto de vista teórico, a *Arte Poética*, de 1765, em verso, inserindo-se inteiramente na vertente prescritiva da Poética, não parece oferecer razão para questionamento. O autor faz aqui uma síntese ou compêndio de várias das questões que tratámos neste capítulo. Não havia, neste texto, porém, o risco da “execução”, o passar para lá da mera intenção, de que falava Valadares e Sousa. É, com efeito, um exemplar das ideias do neoclassicismo, inspirado na obra de Luzán. Mas o poeta, também aqui, continua a insistir em alguns temas centrais da poética barroca, como a questão da elevação e arrebatamento do génio artístico (Melo, 2005: 144).

Na epopeia de *Goa*, além do interesse de manejar criativamente tópicos e mundividências que traduzem a recuperação de géneros clássicos por parte dos poetas da Arcádia, o autor procura adequar-se tanto quanto possível ao preceito da claridade. A rejeição da pompa da eloquência barroca, diante de José Xavier de Valadares e Sousa, exprime bem a sua determinação, em 1757, três anos após a redação do *Prolegomeno ao Triumpho da Religião*, no qual expressava ainda hesitação face aos desafios lançados pela exatidão francesa à conceção retórica do sublime. Aqui se delineia, pois, um fosso inultrapassável, na teorização de Melo. Incapaz de alcançar a perspetiva longiniana do sublime poético, o poeta oscila entre os chamados extremos viciosos do estilo. No contexto da épica e controvérsias adjacentes, a afirmação de uma conformidade com a apregoada “simplicidade” do aticismo não traduz uma convergência, na prática, com esta conceção, e sobretudo com uma assimilação do conceito de “*belle nature*”. Denota, ainda assim, a pretensão do poeta, sexagenário, de se integrar na nova República das Letras, a república do “bom gosto”.

O substrato barroco da sua formação impõe-se de diferentes maneiras. Do ponto de vista da formação do discurso da narrativa, o conceito de *varietas* surge como o principal obstáculo a uma conformidade não só com a ideia de igualdade e consistência do estilo, como também com a ideia de unidade formal do enredo. A *varietas* determina, com efeito, a conceção de ambos os textos. Na *Conquista*, o autor dá um passo além da noção de alegorese, que delineia a escrita do *Triumpho*, atendo-se ao estilo da narração histórica como forma de garantir o efeito de semelhança com o real ou verdade, subliminarmente aparentado, assim, ao critério de

autoridade histórica, sustentado na prática dos historiadores através do recurso a fontes credíveis, provenientes da escrita e da oralidade. Credibilidade e fidedignidade entrelaçam-se neste domínio resolutamente, e a sua consideração como que lança uma cortina diante dos olhos do poeta, impedindo-o de ter em atenção o que está em causa no conceito de “crível”, a que subjaz a noção poética de verosimilhança, mesmo teorizando acerca dele, com Aristóteles e Le Bossu.

Outro fosso se deslinda no domínio da escolha da matéria a tratar na epopeia: fábula fingida e fábula histórica. Em função do conceito de fidedignidade, ao optar pela segunda, Melo redonda uma vez mais no extremismo, censurando Voltaire pela introdução de ficções que deformam os sucessos históricos de *La Henriade*. E que real histórico poderá ser este, afinal, que serve de base à elaboração d’*A Conquista de Goa*? Ora, não mais do que as crónicas de João de Barros e o texto d’*Os Lusíadas*, poema este que tem, por sua vez, como fonte as crónicas portuguesas de Quinhentos. Em suma, discursos também subordinados a procedimentos narrativos e, como tal, enunciando uma verdade sujeita a filtragem. Mas não esperemos de Pina e Melo o distanciamento crítico próprio do pensamento da 2.^a metade do séc. XX! O problema, de acordo com a crítica de Valadares e Sousa, consiste na apropriação ou decalque de uma estrutura narrativa, um tipo de representação, que não é conforme à constituição da fábula épica, entendida como género poético, antes de tudo o mais.

Na *Conquista*, Melo aproxima-se da gravidade do discurso da História e concebe um herói guerreiro no centro do triunfalismo bélico. Por fim, como marca indiscutível da consonância com a Poética, introduz-lhe o maravilhoso (também ele marcado pelo combate, entre forças da natureza subordinadas ao antagonismo que opõe forças sobrenaturais) e, segundo a teoria de Le Bossu, apõe-lhe uma verdade ou fundamento moral. Na épica do montemorense, esse fundamento – a Fé católica e a sua disseminação pelo mundo – não varia, perfazendo o cerne da sua visão ideológica, que cumpre o desígnio de conferir unidade à obra.

Nas críticas aos dois poemas persiste a atenção sobre tópicos da Poética: o problema da unidade, o problema dos modos de elocução (incoerências, termos cultos e vaguezas semânticas) e o inverosímil. Dentro desta categoria se reportam lapsos narrativos impossíveis de justificar, à luz do conceito de necessidade e causalidade natural, de importância capital para os zoilos que atacam o *Triumpho*. No fundo, no domínio da narrativa alegórica, em que prepondera uma preocupação pela veiculação da “ideia”, inconsistências como a da criação do peregrino por uma loba passam totalmente despercebidas. Outras possíveis inverosimilhanças, como a das figuras dos gigantes, são, de acordo com Melo, justificáveis à luz da cronística das conquistas e descobertas americanas. Em todo o caso, esboça-se no debate uma estreita linha

de rutura entre o verosímil e o maravilhoso ou sobrenatural, sendo difícil destrinçar o que pode realmente enquadrar-se nesta última categoria. Por outro lado, esta discussão coloca em relevo a problemática da associação entre o verosímil e o maravilhoso, indiciando já a decadência, por carência de fundamentação, do género da epopeia, ao tempo de emergência do romance moderno.

No confronto entre a voz do autor e a voz do crítico, sintetizados na produção literária do próprio Melo – poemas, textos prefaciais e respostas às diferentes censuras –, desenham-se, em última instância, diferentes conceitos de autoria, ou do que se espera do trabalho do autor de poesia, entre códigos e preceitos literários, e diferentes conceitos de crítica, que ante a necessidade de legislar os passos do autor, desfeita dos espartilhos da “vã erudição”, encontra um espaço amplificado onde se permite levantar a voz e assumir um papel eminente no desenrolar do gesto criativo. O crítico passa assim a ser um elemento desse processo de criação, incorporando-se a sua tarefa no largo espectro da autoria. E o crítico neoclássico, de modo especial, surge a cercear esse sujeito que emerge na narrativa barroca sob o disfarce ora da ideia alegórica ora da doutrina, projetando as marcas de uma autoridade (política, religiosa, etc.) no seio da efabulação poética

No discurso de Melo, como espelho da mentalidade barroca que remanesce em tempo de Ilustração, projeta-se uma ideia de unidade autoral que suplanta por inteiro a perspetiva aristotélica acerca da unidade formal do enredo. Essa ideia reflete-se em vários âmbitos: na veiculação da *auctoritas*, mas também no conceito de assinatura, assim como na conformação de um estilo, tanto como de uma tendência intelectual (lembremo-nos da invocação do *Triumpho*: desde o jovem Melo, fazedor de poemas profanos e ociosos, ao austero Melo, interessado em estudar questões teológicas), que se projetam numa imagem pública. Todos estes elementos assumem contornos bem definidos e plasmam-se na associação do poeta a diversas instituições, algumas listadas, como insígnias, na portada das obras. No fundo, do *habitus* do autor – educação, formação, agremiações, mas também o acolhimento das suas obras pelo público e a crítica especializada – se deduz essa unidade, que cruza, reiteramos, reconhecimento público e assinatura.

A função autor – retomando o conceito foucaultiano –, espelhada num conjunto de opções formais tomadas pelo escritor Francisco de Pina e Melo neste processo, em unísono com os paradigmas culturais e literários do seu tempo, surge, por sua vez, a projetar uma unidade ideológica. Pode dizer-se que a obra espelha a ideologia do autor – em sintonia com a posição ideológica do homem –, a qual professa em ambos os poemas épicos. A obra plasma, portanto, o resultado da formação do *homo christianus*, cujo edifício educativo se inscreve numa das

partes cruciais (a fábula motriz) da epopeia do *Triumpho*. Na poesia lírica colocam-se desafios à leitura ideológica, não sendo reconhecível imediatamente e, em muitos casos, estando totalmente ausente, sob esse outro edifício (lírico) do código gongórico. Como veremos, o espaço dos preliminares do livro de poesia constitui, no entanto, o palco adequado para que um coro de vozes (o poeta incluído), manifeste a sua concordância com a ideologia oficial.

As prerrogativas estéticas, segundo as quais o estilo do autor se firma e pelas quais obtém o reconhecimento dos pares e do público, são, a todo o momento, postas em causa, dado o momento de transição em que se desenrola a carreira de Pina e Melo. Por efeito da mobilidade do ponto de vista estético, de que a *varietas* revela ser um recurso *in extremis*, nas epopeias, o domínio ideológico aparece, em suma, como último baluarte de solidez da unidade do texto.

No domínio da crítica, o discurso de Melo tece-se igualmente de uma variedade de argumentos e autoridades, que se lhe afiguram úteis para confutar os ataques às obras e assim preservar a boa reputação na esfera pública. É especialmente relevante a constatação da existência de um conjunto de nomes, que entende como válidos para a crítica francesa e neoclássica, e com que pretende, em meados dos anos 50, não só conformar-se, mas, sobretudo, a partir deles, lançar as bases para um diálogo com os seus interlocutores. Patenteia-se aqui um dinamismo interessante, entre autoridades explícitas e implícitas, as primeiras apresentadas como primárias e as segundas como secundárias, isto é, de menor relevo ou sem obterem sequer menção. O poeta “serve-se”, por vezes algo levianamente, de excertos das autoridades do classicismo para defender os seus pontos de vista (v.g. o caso de Horácio), porém, na prática, por detrás da elaboração das obras, está a lição de um Tasso ou, como sugerimos, de um André de Barros, para não mencionar toda uma tradição da narrativa barroca que dá forma à alegorese do *Triumpho*.

O diálogo que pretende levar a cabo com a crítica ilustrada não foi bem recebido, desde logo pelo não assentimento do poeta ante a imposição dos princípios do novo “sistema da crítica”. O calcanhar da crítica, cujo agulhão nunca aceitou, mesmo entregando os textos para censura prévia, terá deitado a perder as suas esperanças de integração no grémio da Arcádia de Lisboa. Em sintonia com os *Estatutos* desta instituição, José Xavier de Valadares e Sousa assume o papel de censor da obra: aponta erros, à luz das regras do bom gosto, que devem ser aceites pelo autor. O crítico fizera também alguns elogios ao texto, mas Melo presta mais atenção aos defeitos indicados, tomando-os como ataque e, em jeito de sentença, assumindo-os como uma condenação do poema, impossível como tal de requalificar. Rejeitando a possibilidade de aperfeiçoar o poema, colocando em causa o trabalho da “lima” – que sucede ao da pena, de acordo com a perspectiva do bom gosto –, revela, desta maneira, a sua

inconformidade com as estratégias de censura e emenda postas em prática pela crítica arcádica. Podemos, assim, interrogar-nos acerca da presença de um “sentimento de autoria”, escrúpulos que dita o ego do poeta, que da sua eternamente solitária “torre” de Montemor-o-Velho dificilmente aceita a interferência de “juízos” outros na conformação do seu texto. Neste caso, uma vez mais, prevaleceria a tal ideia de uma unidade de autor, ou do julgamento (individual, exclusivo) do autor sobre as obras que dá à luz, seu pai único e, por conseguinte, incapaz de renunciar à posse do seu capital criativo, diretamente espelhado na imagem assaz sobranceira, infundida de dignidade aristocrática e de fulgor inspirado, que procurou projetar em todas as fases do seu percurso.

O nascimento da crítica associa-se a uma desconstrução do princípio de autoridade na cultura moderna, passando este a instituir-se tendo como base o relativismo da *doxa*. O que significa, então, rejeitar a crítica, no sentido em que o faz Melo, quando defende os seus textos poéticos e se exime de os emendar? À margem da imposição de uma qualquer “opinião”, acima de todo e qualquer intento de cunho legislativo que se queira impor sobre a arte, afirma-se o seu génio irónico e sarcástico, rendido às profusões do ecletismo *novator*.

Como já referimos, do lado da barricada dos intelectuais da primeira geração de ilustrados, assim como junto do público genérico, regista-se um acolhimento da sua obra, em data posterior a 1760. Melo e os seus apologistas sucumbem aos poucos perante a generalização do gosto neoclássico, reagindo por meio de todos os argumentos que “têm à mão”. Entre eles, destaca-se especialmente um: o da originalidade ou liberdade para dar livre-curso aos rumos da pena.

IV – *As Rimas* (1726-1727) DE FRANCISCO DE PINA E MELO: LIVRO E POESIA

AS RIMAS I, II E III: ORGANIZAÇÃO E CONCEÇÃO DO LIVRO

1. O livro de Pina e Melo e o poemário de autor no baixo-barroco

No período de entre-séculos, ao mesmo tempo em que tem lugar uma transição da epistemologia escolástica para a racionalista e sensista, assiste-se na Península Ibérica a uma renovação teórica da poesia. O novo ideal funda-se nos valores característicos da estética neoclássica, recusando a obscuridade, a dificuldade e a complexidade. Do ponto de vista prático, opta-se pelo uso de metros e formas métricas que acentuem a naturalidade do discurso, em muitos casos coincidente com uma aproximação à prosa e ao prosaico. Em tempo de esgotamento poético manifesta-se um espírito mais sensível às correspondências familiares e comuns. Em meados do séc. XVIII, a poesia épica de Pina e Melo, como já demonstrámos, denota um esforço nesse sentido. Esta mudança é particularmente notória na poesia de estilo jocoso ou jocosório, como nota Alain Bègue. No contexto literário espanhol, constata-se uma preferência pelos poemas burlescos de Lope de Vega, Góngora ou Quevedo, aligeirando-se, porém, a sua dificuldade concetista (cf. Bègue, 2008: 35).

Em Portugal, na 1.^a metade de Setecentos, tal tendência afirma-se não só nos poemas de índole satírica, mas também na poesia de expressão mais grave, como notámos na produção de alguns autores ligados à Academia dos Anónimos (cf. *supra*, p. 78; Duarte, 2019). Apresenta-se, portanto, entre as últimas décadas do séc. XVII e as primeiras do XVIII uma escrita de transição, contudo “llena de fórmulas gongorizantes confrontadas con otras, triviales, sencillas, hasta vulgares, pero cuyo contraste con las primeras resultaba altamente significativo” (Bègue, 2008: 35). É ainda cedo para que a nova teoria da linguagem poética se concretize.

A produção lírica de Pina e Melo, traçado o percurso desde *As Rimas I, II, III* (1726-1727) até *As Rimas IV, V* (1755), testemunha a evolução em causa, confirmando a asserção do crítico francês quanto ao que continuava por fazer para que uma verdadeira metamorfose tivesse lugar:

falta todavía una revolución en los temas y sin duda una personalidad excepcional para que la metamorfosis se cumpla verdaderamente. Queda que sentimos prefigurarse ya una poética de lo común, de lo “llano”, de lo “sencillo”, de lo familiar, de lo cotidiano. La poesía de los novatores revela ser, pues, un primer y fundamental eslabón en la inexorable transición hacia la plenitud del Neoclasicismo (*ibidem*: 36).

Uma renovação dos temas e uma aplicação dos princípios de naturalidade (ao metro) e de clareza (à sintaxe e *inventio*) são indubitáveis na poesia lírica de Melo na década de 50. Verificam-se, contudo, determinadas continuidades temáticas (v.g. a visão patética e funesta da “cruel melancolia”), se atendermos à matéria das primeiras três partes do livro, editado em 1727. Importa sublinhar, em conformidade com o que temos vindo a expor, que o poeta não chegou a conformar-se com a renovação neoclássica dos géneros poéticos: as odes (horacianas, pindáricas e anacreônticas) e os idílios, comuns na produção arcádica, não figuram entre os seus escritos. Nas décadas que antecedem essa fronteira, o poeta colocou pois à disposição do leitor uma significativa produção – entre a lírica e os géneros epidícticos – ilustrativa desse momento crepuscular do barroco. Se os traços do esgotamento formal, isto é, de mecanização da prática do concetismo e da imitação das junturas de Góngora, se evidenciam nessa etapa da sua carreira, não menos certo é que, ao publicar a sua primeira coletânea de poesia, Melo revelava a intenção de se compaginar com o caminho levado a efeito pelos mais célebres modelos antigos e modernos, exibindo uma atitude contracorrente, que indicia um afastamento relativamente à vulgarização da prática poética em contexto académico.

A primeira publicação dada à estampa pelo montemorense, sobre a qual nos debruçaremos neste capítulo (*Rimas I, II, III*), constitui um exemplar do livro de poesia do baixo-barroco, abrangendo o manuscrito, nos seus 265 fólios, em formato in-quarto, uma ampla variedade de géneros e metros líricos, desde as formas italianas e de origem greco-latina (soneto, canção, égloga, epístola e fábula mitológica ou epílio) aos géneros epidícticos e aos tradicionais ibéricos (genetlífico, romance, glosa, silva). O autógrafo, datado de 1726, alvo de impressão em 1727²⁴⁷, segue pois o modelo de poemário estabelecido a partir de meados de Seiscentos na Península Ibérica. Em Espanha, a publicação de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, de Francisco de Quevedo, em 1650,

²⁴⁷ Quanto ao manuscrito ser autógrafo, afigura-se-nos ser, com efeito, a letra de Pina e Melo, a mesma que se encontra nas suas cartas e demais textos manuscritos que temos vindo a citar. Por baixo do título da obra e do nome do dedicatário, no frontispício, menciona-se o seguinte: “Este he o original do mesmo Autor”. Quanto à datação do códice, não se encontra em qualquer parte do volume a data do mesmo; apenas se introduz data no retrato de Pina e Melo, da autoria de H. de Leth, colado na folha de guarda. No final do texto da dedicatória, aponta-se a localização da sua redação, seguindo-se espaços da data, que vêm a ser preenchidos apenas no impresso: “Montemor-o-Velho [...] de [...] 172[...]”. Com efeito, na edição de 1727, o mesmo texto é inserido logo após a folha de rosto, sendo introduzidos os números em falta: “20 de Janeiro de 1726”. As datas das licenças correspondem também ao mesmo ano de 1726, tendo sido as últimas assinadas por Fr. Lucas de S. Catarina, na qualidade de censor “do Paço”, a 21 de novembro. Estima-se assim a atividade do poeta em torno do livro nos 10 anos que precedem a sua aparição. Segundo o próprio, em diálogo com Verney, em *Balança Intellectual*, as suas trovas tinham sido “feitas na idade de dezeseis até os dezenove annos” (Melo, 1752: 86), o que apontaria para uma data anterior a 1715. Corrigimos, em todo o caso, a falsa informação por nós veiculada em publicações anteriores, apontando a datação do manuscrito para o ano de 1717 (cf. Duarte, 2018), informação esta induzida por um erro de catalogação entretanto retificado.

cinco anos após a morte do poeta, configurou, então, uma tendência editorial essencialmente marcada pela *varietas*. De modo geral, os modelos editoriais em que se veio a conformar a lírica culta barroca definem-se, assim, por uma ampliação dos limites do poemário individual, passando este a acolher nas suas páginas também os tipos de discursos produzidos em reuniões académicas ou em folhetos avulsos (cf. Aguilar, 2009)²⁴⁸. No cerne de uma transição entre a poesia concebida fundamentalmente para uma difusão manuscrita (séc. XVI) e a sua realização performativa (sécs. XVII-XVIII), o volume impresso vem assim a assumir regulações determinadas, ecoando um discurso coletivo²⁴⁹. Por esse motivo, o sentido de “Rimas” na época barroca afasta-se do sentido das “rime sparse” italianas, em voga no século de Quinhentos. A conceção do livro assume, por conseguinte, estratégias de coesão e organização diferentes. Na mesma época são seguidos modos de disposição tendencialmente excludentes: ou seguindo o critério métrico-temático ou o temático-métrico. Em todo o caso, Aguilar (*ibidem*: 75) assinala que é notória uma preponderância da componente estilístico-elocutiva relativamente à da *inventio*, ou seleção temática. Matéria e estrutura dispositiva são, em suma, se não uma garantia da canonicidade do livro, “al menos una armadura sólida con la que presentar al mercado los poemas del autor” (*ibidem*: 64). No caso do livro de Melo, constata-se essa tendência dominante, apoiando-se a estrutura da obra no critério métrico-estilístico. A sua distribuição tripartida ecoa essa organização.

Ao todo, a primeira parte d’*As Rimas* de Pina e Melo consta de 100 sonetos. Nas partes II e III, o poeta envereda por uma “floresta” de outros géneros. Por razões que se prendem com o estilo ou gosto pessoal do poeta, com um interesse manifesto em acordar-se com a poesia culta/erudita, Melo elabora a primeira metade da Parte Primeira do livro (45 sonetos) seguindo o modelo petrarquista. Quer isto dizer que desenrola uma sequência de composições expressiva de uma ténue narrativa cujo nexos se baseia numa ficção autobiográfica de carácter sentimental. O “pátrio Mondego” surge aqui como motivo recorrente, assim como a tematização de um exílio, em peregrinação, distante da terra de origem, a lembrar algumas obras lusas no género bucólico, como a trilogia de Rodrigues Lobo (*A Primavera, O Pastor Peregrino, O Desenganado*), e reproduzindo um eco da figura do herói-peregrino sem nome das *Soledades* de Góngora.

²⁴⁸ Veja-se a enunciação de alguns títulos de livros de “rimas” publicados por portugueses no séc. XVII, cf. *supra*, p. 78, nota 72.

²⁴⁹ Como aponta Ignacio García Aguilar, “la Academia, en tanto que proyección de una escritura individual ofrecida a los iguales, no se termina con el acto público, sino que continua en el poemario de autor” (Aguilar, 2009: 68).

Maioritariamente constituído por sonetos e romances, o livro oferece um conjunto de composições que se afiguram recipientes de algumas temáticas circunstanciais presentes na literatura coeva (v.g. a poesia de tema fúnebre, mitológico e histórico). Uma parte significativa destes textos (um número de 51 sonetos, na Parte I) denota uma ênfase na estrutura argumentativa do género do assunto académico, eco da influência do concetismo e da poesia escrita por encomenda, alicerçando-se na glosa em torno das circunstâncias deduzidas de uma proposição. Neste âmbito assumem destaque, ainda na primeira parte, os três poemas dedicados à morte de Inês de Castro (“À Rainha D. Inês de Castro sendo desenterrada pelo Príncipe D. Pedro”), assim como outros de incidência fúnebre (“À cinza que bebeu Artemísia de seu marido Mausolo, depois de lhe construir aquele sepulcro, que foi uma das sete maravilhas do Mundo”), em que a abordagem de circunstâncias do amor e da morte, paralelamente à descrição ecfástica (de túmulos, monumentos arquitetónicos e objetos artísticos – “Deitava um leão de pedra, com grande fúria, e ruído um chorro de água pela boca”, “A una imagen de la Virgen”), constitui um ponto fulcral.

Preponderante em géneros de longo fôlego, a segunda parte do livro consta de uma “Canção Real” cujas estrofes iniciais (“Vinde cá vagabundo pensamento...”) recordam a conhecida “Canção X” de Camões. Dentro do mesmo humor melancólico e heroico, introduz-se como apêndice daquela uma segunda canção, intitulada “Cenotáfio”, e dois sonetos intitulados de “Soneto alheio”: “Nenhuma cousa a Fido lhe esquecia” e “Doces lembranças da passada glória”. O segundo, na edição impressa, em conformidade com a rasura e comentário que lhe apõe um dos revedores do manuscrito, intitula-se “Soneto de Camões”. Trata-se, com efeito, da transposição de um poema do autor d’*Os Lusíadas*. Ambos os “sonetos alheios” servem de mote a uma composição em glosas, cada uma com 14 estrofes (14 sonetos e 14 oitavas em decassílabo heroico), operando variações sobre cada um dos versos dos poemas tomados de empréstimo. Constitui este um esquema seguido por António Barbosa Bacelar, em glosas a diferentes sonetos, nomeadamente “Alma minha gentil que te partiste”, publicadas no tomo II do cancionero da *Fénix Renascida* (cf. Bacelar, *Fénix*, 2017: 176-177; in Silva, 1746, II: 56 e ss.). Contemporânea da escrita e publicação d’*As Rimas*, os cinco volumes desta coletânea (1716, 1726, 1718, 1721, 1728) que reúne textos de engenhos seiscentistas oferecem indicações preciosas quanto à conformação estética do livro do montemorense, e a sua leitura pode mesmo ter constituído um estímulo à criação dos poemas. Já lá chegaremos.

Às glosas segue-se a écloga “Algano e Salício” e, em língua espanhola, o “Genetliaco de la Señora Doña Teresa de Jesus, Hija de los Duques de Arcos, y Maqueda”. Esta última composição foi dedicada a Don Joaquim Ponce de León, Duque de Arcos y Maqueda,

progenitor da figura feminina cujo nascimento é alvo de encómio por parte do poeta e que é, além disso, sobrinha do dedicatário da obra, Dom Gabriel de Alencastro, Ponce de León, Duque de Aveiro e de Banhos. O texto da dedicatória do “Genetliaco”, precedendo a composição, tem data de 18 de setembro de 1721, momento em que Pina e Melo residiu em Madrid, lugar também inscrito nesse texto preliminar. Um dos sonetos na Parte I, “À magnificência do Panteão do Escorial”, indicia igualmente essa visita a terras espanholas, anos antes da publicação do livro. A Parte II termina com uma “Epístola”, que, atendendo a anotação apenas por mão que não a do poeta ao título, é dirigida a D. António de Nápoles e Noronha, eventual possuidor do manuscrito, a quem o poeta o terá oferecido, a julgar do registo do seu nome no fólio que antecede o frontispício²⁵⁰. Precede essa “Epístola” um romance hendecassílabo intitulado “Chorava Alexandre com a notícia, que lhe deu Anaxarco, de que havia mais Mundos por descobrir”. De 22 estrofes de 4 versos, esta composição afigura-se breve, em comparação com as cerca de 150 estrofes do “Genetliaco” e a não menos extensa “Écloga”. Esta, por sua vez, enquadra-se no género da silva, exibindo metro irregular, sendo que nas restantes composições das duas primeiras partes prepondera o verso heroico, ou de 10 sílabas.

Se na segunda parte do livro saltam à vista ressonâncias da lírica de Camões, na Parte III d’*As Rimas* assume destaque a influência de Góngora, patente na elaboração de uma série de romances em redondilha maior. Inicia-se, pois, esta parte com um conjunto de 16 romances em estrofes de 4 versos, versando predominantemente sobre matéria bucólica e venatória. O pranto amoroso motivado pela dureza do peito de ímpias ninfas, a par de uma atenção sobre a simbologia do canto poético, metaforizado em instrumentos musicais depositos no cenário rústico, configura a unidade temática desta sequência. Dois desses romances (15 e 16) apresentam em *incipit* a referência de que constituem imitação de romances de Góngora (“Romance 22” e “Romance 12”)²⁵¹. Seguem-se-lhes, dentro do mesmo esquema de versificação, mas com maior extensão, as fábulas mitológicas “De Ixião a Juno” e “De Endimião a Diana” e, em memória do enamorado trovador galego do séc. XIV, célebre pelo seu fim trágico, “Senhor Macías”. Por fim, entrando no terreno da história e das lendas nacionais, inserem-se nesta terceira parte os dois extensos textos intitulados “Poema Patético” (o primeiro, sobre o naufrágio de Sepúlveda, de 434 estrofes; o segundo, tudo indica, tendo

²⁵⁰ O próprio D. António de Nápoles e Noronha poderá ter inserido essa nota, em tinta ocre, apenas ao título “Epístola”. Leia-se: “a D. Antonio de Napoles e Noronha indigno estante destas obras” (in Melo, 1726: fl. 67v).

²⁵¹ Não é de descartar a hipótese de ter sido indicação introduzida por um dos censores, que Melo incorporou na versão impressa do livro.

como pretexto a morte e exéquias fúnebres de D. Miguel de Bragança²⁵², de 171 estrofes). Por fim, na “Laureola métrica”, uma vez mais em língua espanhola²⁵³, Melo aborda a lenda de Santa Iria.

O livro termina com uma sugestiva forma breve (21 estrofes), denominada de “Isocolon”, em que o poeta enaltece as virtudes de ser cristão (a honra no mostrar, no fazer profissão de fé) e douto (as letras nascem do estudo), por oposição aos vícios da cobiça e do desejo de obtenção de cargos e de méritos, e à ilusão da agudeza, segundo a qual os poetas creem que o engenho lhes vem de si mesmos e não de Deus. Em suma, termina com um apontamento moral, manifestando espírito de pobreza e de renúncia relativamente ao orgulho e compensações granjeadas através do exercício poético.

2. Retórica proemial e imagem autoral

Nos preliminares do livro estabelece-se uma retórica conformadora da dignidade que o poeta se atribui, apresentando-se aí uma chave interpretativa da organização que acabamos de descrever. São três os elementos a que importa atender, para compreender a imagem simultaneamente culta e aristocrática que Melo projeta na edição do poemário: o retrato do poeta, a dedicatória ao mecenas e o prólogo “A quem ler”.

O retrato de Pina e Melo é da autoria de H. de Leth, e está colado no verso da folha de guarda do manuscrito. Não consta do impresso, pese embora a sua elaboração seja datada do ano que precede a publicação. A moldura ovalada em que se insere a figura do autor é circundada por uma orla com traço similar a folha de loureiro, alusiva de uma noção de reconhecimento público que terá pretendido associar a si enquanto poeta. No contorno ovalado inscrevem-se dados biográficos básicos como a data de nascimento e a menção do seu estatuto social: “Francisco de Pina de Mello moço fidalgo da casa de Sua Magestade chefe da familia dos Pinas de Aragam de idade de Vinte e oito anos nasceo a sete de agosto no [sic] de 1695”. Tendo na base o escudo dos “Pinas”, a cuja “árvore” e casa a inscrição faz referência, citando-se as quintilhas ao brasão de armas da família²⁵⁴, na imagem vemos o poeta envergando toga

²⁵² A morte do Sr. D. Miguel, que se evidencia tratar-se do Duque de Lafões, filho natural de D. Pedro II e meio-irmão de D. João V, falecido no Tejo a 13 de janeiro de 1724, é assunto de carta a D. Manuel Caetano de Sousa (datada de Montemor-o-Velho, 3 de julho de 1724), a propósito de oração fúnebre que Melo escrevera a fim de ser publicada numa coletânea dedicada à memória do defunto (cf. Melo, 1724-1741, doc. 1).

²⁵³ Ao todo, são em número de 14 as composições em espanhol no livro: 12 sonetos na primeira parte; o *Genetliaco* na segunda; e “Laureola Métrica” na terceira.

²⁵⁴ Apresentam-se dois fragmentos extraídos da “Declaração das armas de algumas linhagens de Portugal”, da autoria de João Rodrigues de Sá e Meneses, que sabemos ter sido inserida no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*: “Em Campo Vermelho Estam / Dous muy floridos pinheiros / E Em banda de ouro hum Leam / De azul

negra e empunhando, na mão direita, uma pena da qual se projeta um raio luminoso. Neste inscreve-se, por sua vez, uma citação de Lactânio: *Non est Poesia ars, nec scientia nec facultas sed Lumen Dei, ex Lactan in Dial.* Afirma-se aqui que a poesia não é uma ciência ou faculdade humana como qualquer outra, sendo antes a própria chama ou lume de Deus. Ao escolher este fragmento, Melo sugere, pois, ao leitor a sua conformidade com uma visão da criação poética inspirada no transcendente. Parece assim posicionar-se à margem das perspectivas que atribuem ora à arte ora ao engenho a origem desta capacidade, entendida, por si, como um dom divino²⁵⁵. Por outro lado, uma segunda inscrição latina, na base do retrato, colhe ressonâncias de epitáfio, reportando-se à biografia ou “imagem” do autor como o lugar onde não deve ser procurado o significado da obra: *En Authoris imago: illum non nosce per illam Perlege; nam vera est, hoc opus effigies* (“Eis aqui a imagem do autor. Não o conheças por ela, mas lê-o até ao fim, porque é a obra [ou seja, não a imagem] o seu verdadeiro retrato”).

Em síntese, juntamente com as insígnias nobiliárias e os dados biográficos colocados na imagem, que definem o autor enquanto categoria histórica, adverte-se para o carácter vazio desses atributos, notando-se que apenas a realização textual da obra corresponde à verdade sobre o poeta, plasmando-se aí o seu verdadeiro retrato. A imagem de Melo colada na folha de guarda surge assim, paradoxalmente, a afirmar e a negar a figura autoral. Apontando decisivamente para o valor do texto, tem aqui lugar, portanto, uma expressiva separação entre vida e obra, acorde com a tomada de uma posição relativamente à legitimidade do papel de escritor profissional, patente no retrato.

Um último e não menos importante detalhe a considerar na imagem. Sob a mão esquerda do autor assumem relevo quatro livros em cuja lombada se evidencia uma nómina de alguns dos poetas mais ilustres do classicismo e do humanismo, os quais configuram a herança de que o poeta “afirma” beber. De cima para baixo, enunciam-se os nomes de Virgílio, Bernardo Tasso, Petrarca e Camões. Atendendo às composições por que estes se celebrizaram, não será difícil depreender o interesse de Melo em reproduzir uma identidade entre o conteúdo do seu livro e a prática de alguns dos géneros mais elevados e nobres. Pondo o foco nas obras de poesia lírica assinadas pelos dois últimos, realçamos uma vez mais a ampla presença do soneto n’As

rompente que sam / Nobres Armas de Estrangeyros”; “De pino pina declina / Esta linhage muy dina / De gram louvor E pregam / Veyo ca-ter de Aragam / E dahy vem-os de Pina” (Melo, 1726, BNP, cód. 3568, folha de guarda; cf. *supra*, p. 9).

²⁵⁵ Ao iniciar o comentário da “Carta VII” do *VME* (sobre a “Poesia”), em *Balança Intellectual em que se pesa o merecimento do Verdadeiro Methodo de Estudar*, o poeta traz de novo à colação a citação de Lactânio. Aqui serve-lhe de reforço da ideia de que só os poetas, ou seja, quem se exercita “neste mais delicado estudo das bellas letras”, e não os especuladores, que a examinam e elaboram teorias em torno dela, podem compreendê-la (cf. Melo, 1752: 71-72).

Rimas do montemoreense, traduzindo a tónica sobre uma expressão intimista e de maior contenção, de teor biográfico e confessional, no modelo das “rime sparse”. Embora de modo fragmentário, a organicidade métrico-temática do cancionero do toscano evidencia-se, com efeito, em algumas sequências do livro.

Uma ressalva para o “petrarquismo” e o que esta tendência pode significar no âmbito seiscentista e setecentista. No ensaio em torno dos conceitos de “Degeneración y prosaísmo” na escrita poética de entre-séculos, Bègue notava, a propósito da substituição de uma retórica da presença por uma retórica de performance nas práticas cortesãs e academicistas, que o contexto acentuadamente performativo que configura as mesmas dá lugar a uma artificialidade de que é fruto um esvaziamento (ou perda da presença) do “eu” poético. Focado nas dinâmicas de apresentação do discurso perante o auditório, “el poeta, como desvinculado del sentimiento amoroso, no aparece sino como mero espectador o descriptor en tercera persona de un objeto o de una situación particular, con la consecuente inhibición de cualquier sentimiento y cualquier gravedad en la obra considerada” (Bègue, 2008: 23). O crítico entende este esvaziamento da expressão do “eu” como subversão da linguagem petrarquista, um dos traços definidores do concetismo, especialmente visível no âmbito da sátira. O leitor depara assim com um “amplio abanico de composiciones” onde, por um lado, continua a manifestar-se uma pseudo-idealização do amor; por outro lado, avultam os textos em que as damas são retratadas “pedigüeñas, comilonas y feas, embarazadas, con numerosos hijos y con no menos amantes [...], pasando por poesías amorosas festivas”, tendo como finalidade, sobretudo, alcançar uma cumplicidade divertida entre leitor e poeta (*ibidem*).

Difundida na poesia de assunto, centrada no exercício de estilo em torno de detalhes inusitados como os referidos por Bègue, esta vertente burlesca é explorada numa parte dos sonetos de Pina e Melo. Contudo, em raras exceções transfere essa abordagem para um plano verdadeiramente satírico. Na generalidade, o autor procura conformar-se com um ideal de gravidade, buscando a elevação de conceitos, de imagens e de temas, sem perder de vista o princípio de claridade. Por conseguinte, os poemas de matéria amorosa d’*As Rimas* dão esteio para a idealização dos amantes, alicerçando-se numa exaltação, por vezes sacralizante, do lamento amoroso. O amor é, com efeito, o tema principal dos sonetos e romances no livro e trata-se de uma matéria que se tingue levemente de traços lúdicos ou burlescos, apenas quando o poeta põe em jogo os procedimentos retóricos típicos do género do assunto académico (cf. *infra*, pp. 330 e ss.).

Tendo em conta a referida perspetiva de supressão do “eu” lírico, determinismo associado ao ancilosoamento conceptual e utilização sistemática, abusiva, da agudeza, cabe notar que, em

diversos momentos, não só nas margens do livro como também em fragmentos de alguns poemas, Pina e Melo afirma a sua posição de distância relativamente a tal artificialismo. Por um lado, o uso do soneto é expressivo da tentativa de se situar na linha petrarquista. No auge do uso das formas métricas romanceadas e do octossílabo, formas métricas, aliás, capazes de traduzir uma maior naturalidade do discurso (cf. Bègue, 2008: 33), ao constituir uma significativa parte do livro em torno do soneto, Melo dá conta de uma preferência pelas formas italianas, que permanecem como gosto de uma minoria de intelectuais. Por outro lado, contrapõe ao automatismo e superficialidade da poesia coeva a expressão sincera do sentimento (isto é, do “eu”). O soneto inaugural da coletânea constitui, assim, um manifesto a favor dessa vertente intimista:

Aqueles, que de Amor estão feridos
Meus versos leiam só; que os meus cuidados
Não podem cabalmente ser louvados,
Senão de corações compadecidos.

Por isso busco a frase dos gemidos,
Pondo de parte os termos levantados;
Os que às mágoas não forem costumados
Cerrem os olhos, fechem os ouvidos.
(Melo, 1726: fl. 1)

Dirigindo-se aos feridos de Amor, o poeta evoca como leitor ideal dos cuidados transformados em verso um público capaz de se compadecer, uma vez que “às magoas [...] costumado(s)”. Tal ouvinte afigura-se, à partida, mais preparado para louvar os frutos da sua pena. Por outro lado, ao definir os seus textos através da expressão “frase dos gemidos”, estabelece uma diferenciação entre esta e a pompa e rebusca dos “termos levantados”, cuja tonalidade épica ou cerimoniosa ofuscariam a expressão límpida e sincera do que lhe vai na alma. Já em “Canção Real”, composição que inaugura, por sua vez, a segunda parte do livro, Melo invoca o “pensamento”, pedindo-lhe que se retraia e assim permita o abatimento do “arreatado / Delirante caminho do discurso”, por forma a que “a dor violenta, / Que torpe calo, mísero sufoco” reverbere mais alto no poema:

Vinde cá vagabundo pensamento,
Que agora, mais que nunca, andais perdido,
Dizei-me, quem vos traz tão alienado?
Se tendes tão cabal conhecimento
De nunca haveres ser (sic) o que haveis sido,
Para que andais cuidando em outro estado?
Abatei, abatei o arreatado
Delirante caminho do discurso,

Porque mais que viver na sombra escura
De vosso horror, não sinto algum recurso:

[...]

Vinde cá outra vez vos peço; e agora
Que a estes solitários arvoredos
As sombras cobrem, o Favónio abana,
Murmura a fonte, convalesce Flora;
Agora que por entre esses penedos
Vem rompendo os reflexos de Diana,
Discorramos um pouco: ó desumana,
Cruel, traidora, ingrata; escuta atenta
(Porque por isso aqui é que convoco
Meu triste coração) a dor violenta,
Que torpe calo, mísero sufoco;
(*ibidem*: fls. 51v-52)

Assim, refreando-se o pensamento, o “Meu triste coração” é convocado, e a dor (em razão da ingratidão de uma cruel e traidora dama) ganha voz. Neste caso, ao contrário da considerável *suavitas* visível nos sonetos, a “dor” do poeta vai assumir um tom pungente e sonoro, com a pompa do estilo heroico.

Para já, cabe perguntar se é possível ler estas manifestações como sinal de uma consciência poética que prenuncia o advento do neoclassicismo. A consciência da necessidade de um retorno à clareza, donde se depreende uma simplificação e suavização do discurso, é já muito forte em Portugal nas décadas de 10 e 20 do séc. XVIII, como demonstrámos atrás. Interessa sublinhar, no entanto, a propósito da conformação de uma consciência autoral no livro d’*As Rimas*, a percepção (revelada pelo poeta em composições iniciais das várias partes do livro, onde se desenha uma incipiente arte poética) de que a finalidade de expressão sincera não se coaduna com a propagação de um discurso marcado pelos arroubos de um engenho sem regra.

Face a uma vulgarização e mecanização da poesia em contexto académico – e se é possível constatar o fim dos altos conceitos de Góngora e de Quevedo em muita dessa produção, em virtude de uma insistência na arte da “pronta réplica” (Bègue, 2008: 31) –, Melo alude, no prólogo, ao que distingue a sua obra dos produtos dados à luz pela “seita de versificar” que se instaurou no Parnaso moderno²⁵⁶. A esta supõe que hão de “parecer mal” os seus versos. Atribui-lhes, pois, o ponto de vista de uma maioria, muito oposta aos poucos “que se arrebatam deste soberano dote da Poesia”, declarando o carácter solitário dos que, como ele, não convergem com o que é moda na sociedade coeva (Melo, 1726: fls. iii-iv).

²⁵⁶ Referimo-nos a excerto já por nós abordado, no cap. II, tendo sob escuta a persistência do poeta, ao longo de várias décadas, numa retórica de afirmação individual, demarcando-se das práticas coletivas (cf. *supra*, pp. 83-84).

Uma vez mais, reiteramos a pretensão do autor de identificar a sua produção com uma poética “antiga”, noção matizada pelo ideal douto e grave que sustenta o edifício da erudição humanista, em tudo oposta às práticas de “mera” versificação. Por isso, afirma que o seu caminho é “para os modernos tão inculto” – “modernos”, aqui, repare-se, a geração sua contemporânea, tardo-barroca ou pré-ilustrada, que antecede a dos arautos das “luzes”.

Por fim, na dedicatória, apesar de, segundo os cânones, conceber um discurso de elogio do patrocinador da obra, ficamos com a impressão de que é o próprio livro o exaltado. Ao tecer comparações entre este e obras tão célebres como a *Ilíada* de Homero e as poesias de D. Dinis, o poeta dá mostras da alta conta em que tem as suas *Rimas*. Um paralelo que parece ter uma boa justificação, dado que, face à grandeza daquele a quem se oferecem os poemas, sugere-se como companhia do varão ilustre a não menos distinta obra. É, pois, em torno destas considerações que encerra a dedicatória: “Tão longe está este divertimento de vexar a magnanimidade, que a acredita. Alexandre trazia sempre no seio a *Ilíada* de Homero, Augusto o Plectro das Musas, Francisco de França o Saltério de Apolo, e o grande Dionísio de Portugal suas mesmas célebres poesias”. E não sem acautelar, com aparente modéstia, em jeito de *captatio benevolentiae*, a derradeira utilidade que pode ter o livro para o mecenas, no caso de a aludida superior qualidade não se constatar, depois de lido. Pelo menos, “sobraria a prerrogativa de ir entre estas [poesias] o Genetlácio da Sr.^a Dona Teresa de Jesus, ilustríssima sobrinha de V. Ex.^a” (Melo, 1726: fls. ii-iii).

Na mesma dedicatória, manifesta Melo perfeita consciência do carácter vário do seu livro. Ao referir-se-lhe como objeto recreativo com que o duque poderá “descansar de tão excelsa fadiga”, descreve a poesia d’As *Rimas* como “numerosa cítara, temperada com diferentes consonâncias para fazer mais deleitável a melodia. E afinada, debaixo do patrocínio de V. Ex.^a, logrará a mesma ventura, que a Arpa de Anfião, e a Lira de Orfeu” (*ibidem*: ii)²⁵⁷.

²⁵⁷ Igual ideia de variedade irá sublinhar no poema intitulado “Epístola”, aparentemente dirigido a D. António de Nápoles e Noronha, possuidor da obra. Desta vez, apelida a sua musa de “enfadonha” e “escura” e, simultaneamente, “rara”:

Que mando agora ao vosso
Cadente rio, não pélagos grosso
Donde sai confusa
A triste sombra de enfadonha Musa,
[...]
Aí vos mando, pois, esses meus versos,
Diversos nos assuntos, e diversos
De toda a consonância,
Da arte, e da pureza:
Culpai o vosso rogo, a vossa ânsia
Se de os leres, e os veres já vos pesa;
Mas se a Poesia rara

3. Marginália

No manuscrito autógrafo d’*As Rimas* foram introduzidas numerosas notas oriundas de várias penas e tintas diferentes, apenas aos versos de Melo, ao longo de todo o livro. Sendo Manuel Caetano de Sousa conhecido censor, ligado à Academia Real da História, e tendo-se correspondido com Melo à época, podemos supor que terá sido um dos intervenientes no processo de revisão e censura da obra. Outra possível mão seria a de António Caetano de Sousa, igualmente correspondente do poeta e cujo nome figura no coro das licenças do impresso. Por outro lado, numa nota, aponta-se o ano de 1730 como o momento de leitura do manuscrito, facto que indica a sua anotação já depois de ter saído o impresso, hipoteticamente pelo seu aparente possuidor, António de Nápoles e Noronha (“isto he a mayor frioleira que se dice desde Homero ate esta era de 1730”, in Melo, 1726, “Soneto 69”: fl. 35).

Logo de início, na folha que antecede o frontispício, em tinta de cor sépia, declara-se drasticamente a enfermidade dos versos no volume, recordando-se o trecho de uma sátira de Pérsio em que se reúnem várias autoridades exemplificativas da má qualidade do “versificador”: “Veja-se Pérsio por toda a Sátira 1.^a sobre varios versos doentes e maltratados que servirão de suas authoridades para illustração deste versificador”. Como veremos, este primeiro comentário espelha bem o tom dos juízos desferidos ao longo dos fólhos.

Esta *marginália*, a par de algumas rasuras provenientes de “mão alheia”, determinou em pequena medida o resultado final levado ao prelo. Não nos debruçaremos em pormenor sobre o conteúdo destes comentários, assim como não faremos aqui uma colação das diferenças entre autógrafo e impresso, que se afiguraria expressiva do seu impacto nesse resultado final. Será tarefa para uma eventual futura edição crítica da obra. Contudo, interessa-nos fazer uma pequena súpula de ocorrências mais significativas.

O propósito geral destes comentários é o de revisão e censura do texto. Fazem-se, por exemplo, rasuras de títulos originais dos sonetos da Parte I e propõem-se novos títulos, tendo Melo acabado por preterir os primeiros no impresso (cf. *infra*, pp. 367-368); introduzem-se vírgulas e, talvez uma das ocorrências mais significativas no domínio da correção, no poema

Afirma toda a gente
Ser pintura eloquente

Ponde a vossa clara
Junto à minha escura,
Sombra a minha será dessa pintura.
(Melo, 1726: fls. 69v-70)

“Sr. Macías” – intitulado “De Macias” no impresso –, um comentário do crítico poderá ter motivado a supressão de uma extensa sequência de estrofes, correspondente aos fls. 182 e 183 do manuscrito.

Atendamos às várias tintas que dão curso aos comentários: ocre, cinza e preto. Os apontamentos em tinta ocre (mais clara e mais escura), que aparentemente correspondem à primeira revisão do texto, focam-se em aspetos como o espaço a mais nas cláusulas, a impropriedade no uso de certos termos, a correção da gramática e da ortografia. Consistem ainda em comentários judicativos, como um breve “fora, “bueno” ou “boa parvoíce”, comentando a coerência lógico-semântica, a causalidade de determinadas expressões (“que quer isto dizer”) ou a ausência de pundoonor em determinados passos²⁵⁸. Além disso, o censor que os introduziu procura interpretar certas metáforas ousadas. Por exemplo, num dos passos do “Genetliaco” (“Los filetes de plata parecían / De la que a indigno afán incita al hombre / No, mas si de aquella, que deciende / De las rústicas cumbres de los montes”) escreve a seguinte nota: “quer dizer que não era ou parecia da prata que se cava nas minas, mas da que cae nos montes; que he a neve” (in Melo, 1726: fl. 110). À semelhança do que sucede com as restantes mãos, faz apontamentos em que põe a nu a possível fonte de imitação do poema de Melo. Por exemplo, supõe que o poeta se terá inspirado no “Romance de San Nicetas Martyr”, de Eugenio Gerardo Lobo, ao conceber um certo passo do “Primeiro Poema Patético” (“Despicada a impiedade / se acha ufana; de desvelos / um século discursivo / tem custado o desempenho”): “Cuido que isto he tirado do Nicetas de Gerardo” (*ibidem*: fl. 212v).

Os comentários em tinta cinzenta visam esses mesmos aspetos, mas neles se agregam ademais remissões para comentários (e poemas) feitos pelo mesmo crítico a outros poemas da coletânea: “Vejase o que digo no principio do Poema Pathetico de Sepulveda” (in *ibidem*: fl. 105). É a “tinta cinza” que dá a indicação da data em que as anotações foram feitas, como referimos acima, na “era de 1730” (*ibidem*: fl. 35). Paralelamente, numa nota a “Laureola métrica”, já muito perto do final do livro, em torno do romance de Santa Irene, este crítico alude aos “revedores” do manuscrito, seus predecessores, as mãos que terão feito a revisão antes mesmo da impressão, e que refere como não tendo reparado na impropriedade presente em “defiende / Irene el maligno astuto”. Caso o tivessem notado, segundo diz, “havião de lho riscar” (*ibidem*: fl. 259).

²⁵⁸ É o caso de expressão aposta a um verso sugestivo de pensamentos menos castos. Veja-se o contexto em que se insere (Soneto 16): “Eu vivo do rigor de uma esquivança, / Sustento-me da morte de uma ausência, / Sofro um crime, afago uma indecência: / Pode haver de outro mal, outra esperança”. O comentário do revedor: “E confesso, que he peor” (in Melo, 1726: fl. 8v).

Por fim, os apontamentos em tinta preta concernem sobretudo a comentários eruditos, remetendo para obras críticas que se entendem alusivas da concepção ou paradigma teórico a que o poeta teria pretendido responder. Entre as várias instâncias trazidas à colação, são de destacar os dicionários de língua contemporâneos, *Dictionnaire universel* (1690), compilado por Antoine Furetiere, e o *Dictionnaire universel françois et latin*, ou *Dictionnaire de Trevoux* (1704), além do jornal fundado em Leipzig por Otto Mencken, *Acta eruditorum*. São também mencionados lugares do Padre Mabillon e de Boileau em volumes do *Dictionnaire Historique et Critique* de Pierre Bayle. Mencionam-se igualmente nomes de autores humanistas comentadores da *Eneida*: La Cerda, Sigonio, os renascentistas Francesco Robortello e Vicenzo Cartari.

Ao longo dos comentários inseridos pelas várias mãos distribuem-se ainda um número significativo de paralelismos entre os versos d'As *Rimas* e outras fontes e modelos literários. Enumeramos aqui um pequeno conjunto dessas referências: a égloga 1 de Camões; Gabriel Pereira de Castro, introdução à *Ulisseia; Píramo y Tisbe* de Góngora, e o comentário a esta obra por Salazar de Mardones (“Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe”); o ato 4.º, cena 1, da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *El Alfonso*, de Botelho de Morais e Vasconcelos; de Calderón de la Barca, “El mayor monstruo los celos”. São também referidos D. Francisco Manuel e Tasso (a *Liberata*). Alude-se a epigrama de Claudiano (“que se acha na noticia da republica das letras anno 1704”), e também Faria e Sousa é alvo de referência: o texto da *Ásia*, tomo II, a propósito do uso inadequado da palavra “assombro”, em referência à cólera de D. Leonor de Sepúlveda, relatada por Pina e Melo no “Segundo Poema Patético”, e também o seu comentário à oitava 27 do canto 4 d' *Os Lusíadas*. Espaço ainda para citar o Padre António Vieira – “Sermão da Primeira Sexta-Feira da Quaresma”, pregado na Capela Real em 1649 –, em excerto reflexivo dos versos de Melo²⁵⁹. A obra *Laura de Anfrizo*, de Manuel da Veiga Tagarro, é referida em duas circunstâncias.

A presença destas anotações no livro manuscrito dá, em síntese, testemunho do vigor de uma instituição crítica que se afirma nas décadas de 20-30 do Século das Luzes, plenamente atualizada e conhecedora das novidades editoriais europeias no campo da crítica filológica. Combina, pois, esse conhecimento com a erudição humanista, visível no conjunto de comentaristas dos séculos XVI e XVII trazidos à colação. Acresce-lhes ademais o

²⁵⁹ Atente-se nos versos: “Ó tu (Ihe diz) que pudeste / ver meu rosto, beneficio, / desde que os orbes, são orbes, / nunca a ninguém permitido”. E na referência de Vieira introduzida pelo revedor: “Bem pudéra Deos fazer, que so para os bons, e justos houvesse luz, e para os mãos, e injustos trevas. Vieira. parágrafo 11. pag 128. in prio”.

conhecimento das obras de poetas antigos e modernos, alguns deles coevos, como Tagarro e Gerardo Lobo, cuja poesia pode ser posta de par com a d'*As Rimas* de Pina e Melo.

Com reflexos na produção final do impresso, a fixação deste “segundo texto” em margem no manuscrito espelha, por isso, a existência de várias instâncias autorais em torno da concepção do livro de poesia. Somando-se a um outro coro, o coro das licenças nos preliminares do impresso, em que se patenteia a dimensão legislativa referente à difusão e comercialização do livro, no manuscrito que antecede o impresso os versos do poeta surgem, desta maneira, rodeados por uma diversidade de notas. A obra é repensada em função das mesmas. Contudo, apesar de serem marcantes as observações à falta de decoro e insistência em determinados vocábulos considerados impróprios ou pouco elegantes – cujo julgamento apontaremos amiúde nas próximas secções –, na generalidade, esses comentários críticos não interferiram substantivamente na fixação impressa do texto.

**O BAIXO-BARROCO NA POESIA DE PINA E MELO (1726-1740):
PARA UMA DEFINIÇÃO DO CÓDIGO POÉTICO D'AS RIMAS**

1. Na esteira de Góngora: rutura do estilo e aproximação ao heroico

É tarefa de enorme complexidade tentar reunir numa única ideia a diversidade de tendências que a poesia do baixo-barroco assume, sob a alçada das chaves formais da agudeza e arte de engenho, genericamente configuradoras da produção literária do séc. XVII e 1.^a metade do séc. XVIII.

Se atendermos ao contraste com a perspectiva classicista e, nomeadamente, às críticas ao “cultismo” que foram surgindo desde a polémica gongorina, parece óbvia a ocorrência de uma transgressão de fronteiras estilísticas na poesia barroca. Essa transgressão tem lugar no plano da adequação entre forma e objeto (palavras e coisas, linguagem e temas tratados), sendo especialmente relevante no domínio da observância da propriedade dos “géneros” (tanto literários como retóricos)²⁶⁰. De facto, a fuga ao decoro do género é, talvez, o aspeto estrutural que melhor espelha a *varietas* ou dispersão, falta de uma regra/medida única no fazer poético nesta época. Por sua vez, a introdução de uma nota dissonante (por outras palavras, a fusão com elementos ditos estranhos a um determinado protótipo) no chamado “equilíbrio” das formas clássicas permite elucidar dois movimentos antagónicos que se associam a essa produção, entre o “baixo” ou simples e o “alto” ou sublime.

Na lírica de entre-séculos, através de uma propagação do *genus humile* (cf. Bègue, 2008: 22), são cada vez mais os exemplos de rebaixamento e vulgarização de assuntos ou objetos à partida dotados de uma elevada dignidade ou natureza sublime. Mas o oposto é também uma realidade, como nota Mercedes Blanco (cf. *supra*, pp. 70). Paralelamente, verifica-se, pois, um desarraigar da expressão do vulgar em direção ao sublime, visível na lírica do gongorismo. Necessariamente, estas duas tendências convergem com paradigmas de gosto e contextos institucionais múltiplos, podendo entrever-se em distintas medidas na produção de um mesmo poeta. Emilio Orozco assinala, no âmbito da produção de Góngora, a ocorrência surpreendente de saídas burlescas e jogos verbais em composições de tema grave, fúnebre ou de teor doloroso (Orozco, 1984: 70). Coincidem na sua obra as visões apoteóticas do humano no panegírico, exaltando virtudes, belezas e valores da realidade até ao incomparável, e ao mesmo tempo delinea-se um sentido descendente nas visões satíricas, “cuyas figuras, aunque también se

²⁶⁰ Em jeito de clarificação, deixamos apontadas as variedades relativas ao conceito de género literário (romance, epopeia, bucólica, formas líricas, etc.) e ao conceito de género retórico (sublime, humilde e mediano).

deforman con la alusión mitológica, se achican, ridiculizan y sumergen en lo más bajo de la concreta realidad” (*ibidem*: 82 e 83).

Por um lado, como propunha Blanco para a poesia de Góngora e do gongorismo, verifica-se uma elevação pela palavra poética de aspetos do quotidiano associados a uma esfera familiar e “vulgar”, convertendo-se em objetos prodigiosos. Esta metamorfose do estilo muito deve à língua culta desenvolvida pelo cordovês nos seus poemas maiores (*Polifemo-Soledades-Panegírico al duque de Lerma*). Graças ao seu exemplo, acentua-se na lírica seiscentista a prática de buscar inflexões semânticas e sentidos etimológicos latinos nas línguas romance, prática essa já corrente no séc. XVI, em autores como Camões, Garcilaso ou Herrera, tendo como fonte a poesia latina e, de modo particular, versos e fragmentos da *Eneida* de Virgílio.

O emprego de um conjunto vasto de cultismos, comuns e semânticos²⁶¹, decorre, muitas vezes, de uma importação das estruturas linguísticas dos textos do autor de *Soledades* na poesia dos séculos em apreço. É usual, como tal, entre os seus seguidores, uma aplicação de grafias etimológicas, figuras alegóricas (a personificação de cidades, rios, vícios e virtudes, entidades abstratas – guerra, paz e heresia – e deidades), latinismos e participípios presentes latinizantes (“naufragante”, “expirante”); sendo também popular o encerramento de estâncias com o paralelismo sintático (v.g. “hallar fortunas y burlar abismos”) (cf. Cárdenas, 2012: 80-87). Como não poderia deixar de ser, as quebras sintáticas (hipérbato e anástrofe) são um dos distintivos mais célebres do gongorismo; mas igualmente o uso da perífrase (significar “caça” com a expressão “el ensayo duro de la guerra”, ou aludir a figuras mitológicas através de atributos que as distinguem: Neptuno é chamado de “el padre de la espuma”) e do símile épico ou homérico. Estas duas figuras retóricas possuem um carácter digressivo e puramente ornamental, e são exemplo do recurso ao sublime épico²⁶².

Introduzidos na poesia epidíctica, estes recursos configuram o discurso do *Panegírico al duque de Lerma* (1617), poema laudatório que inaugura uma nova maneira de exaltar as glórias

²⁶¹ Válida para o contexto global das línguas romance, atente-se na definição de “cultismo semântico”, por María Asunción Cuesta Herrezuelo, distinguindo-se dos cultismos comuns pelo facto de proporcionar “a los términos incorporados a una idioma acepciones inusuales en castellano, pero no en latín” (Herrezuelo, 1992: 617). Recordem-se alguns exemplos de ambas as espécies: “canoro”, “pompa”, “funesto”, “cerúleo”, “proceloso”; “animoso” com sentido de impetuoso, “avena” para flauta pastoril, “vulto” para rosto, “cingir” para acompanhar, “bárbaro” para agreste e “culto” para cultivado, “declinar” para descer, “ditar” para inspirar, etc.

²⁶² De acordo com Sebastião Tavares de Pinho, o símile épico constitui uma das maiores glórias literárias das epopeias homéricas, especialmente da *Ilíada*, tendo lugar em descrições, mas também entrecortando a ação épica. Define-se por uma “comparação circunstanciada e largamente elaborada, que por vezes ocupa mais de uma dezena de versos seguidos, tornando o discurso intencionalmente longo, dispersivo, retardado e particularmente ornamental” (Pinho, 1995: 500). Por seu turno, no panegírico barroco, tal como sucede na épica greco-latina, é muito frequente o uso da *similitudo*, presente nos epítetos de carácter elogioso atribuídos ao elogiado: “Fénix”, “Sol”, “espelho” (cf. Cárdenas, 2012: 86).

da aristocracia, dentro do “nuevo estilo de grandeza” imposto por D. Francisco Gómez de Sandoval à corte de Felipe III. Modelo de encómio dirigido a pessoas social e hierarquicamente superiores, dentro da conceção barroca do sublime como pompa e engalanamento retórico do verso, o panegírico associa-se, assim, intimamente à epopeia, servindo-se igualmente do metro heroico²⁶³. O cordovês fazia assim renascer nas suas oitavas um género clássico com precedentes em Estácio e Claudiano (*ibidem*: 71). Como demonstrou Ponce Cárdenas, a composição de Góngora foi fonte de inúmeras sequências narrativas e descritivas que correram na poesia dos séculos XVII e XVIII, tornando-se igualmente modelar na conceção de discursos circunstanciais em torno de outras temáticas, como o genetliaco e o epitalâmio.

Com um acentuado hibridismo, o labor do “segundo Góngora” concretiza-se portanto numa aproximação ao âmbito sublime do *epos*. Rompendo com as margens estreitas do verso e da estrofe que definiam a sua primeira produção, o poeta entrega-se a um registo de maior fôlego, dominado por uma vertente contemplativa, de vocação épica²⁶⁴. Em *Soledades*, por exemplo, os críticos coevos notaram o forte idealismo e tensão arrebatadora presentes na narrativa da peregrinação. O protagonista, espetador neutral cuja interioridade não é facilmente captável, projetando-se fundamentalmente no dinamismo e visualismo de que dá conta a sucessão de quadros da narrativa, pode definir-se como “un héroe épico que se ha retirado del mundo histórico de la épica”. Em modo nostálgico, a epopeia da expansão marítima e militar

²⁶³ O género do panegírico é alvo de codificação por parte de vários autores espanhóis seiscentistas. Francisco de Trilo y Figueroa, no texto preliminar de *Neapolisea* (1651) (*apud* Cárdenas, 2012: 86), comenta que este difere do “poema heroico (siéndolo también)”, pelo facto de “ser más breve”, com episódios de menor extensão, “y en adorno de la acción a que miran que allí parezcan precisos y de una tela cortados [...]. El estilo ha de ser más alto, más igual y decoroso; y que todo (aun en los términos relativos) sea por similitud, imitación y metáforas, sin apartarse jamás de conceptos que hagan relación, no quedando desatados de lo que se quiere decir, porque en todo ha de estar el poema tan eslabonado como si fuese una cadena”. O panegírico define-se, assim, portanto, como forma breve do poema épico, verificando-se nele um encadeamento concentrado dos vários quadros concebidos. Procurando uma igual convergência com o *genus sublime* e a mesma elevação de termos, a metáfora e a comparação têm aí uma função decisiva. Já Pellicer (*Lecciones solemnes, apud ibidem*: 73) destaca a incorporação, nestas orações laudatórias, de elementos da eloquência com finalidade de adorno (“exornación”); da História, com finalidade de conferir “verdade” ao discurso; e da Poética para sua maior “cultura” ou erudição.

²⁶⁴ Em torno da relação entre Góngora e a tradição épica, importa referir o estudo de Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica* (Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012). Em recensão ao mesmo, José Manuel Rico García e Luis Gómez Canseco notam a importância que assumiu, desde meados do séc. XVI, o poema heroico, convertendo-se em problema para a teoria e a prática literárias. Se o modelo de Tasso oferecia um paradigma perfeito, respondendo a questões como a verosimilhança, a invenção da fábula e a sua disposição, Góngora, como advertiu Blanco, renunciara de antemão a ele, optando por um caminho complementar diferente. Assim, para começar, “desechó lo épico en favor de lo heroico, entendiendo esta categoría como más dúctil y abierta. En segundo lugar, optó por el cauce métrico de la silva, que ofrecía márgenes más amplios y no predefinidos, conforme a los modelos de Estacio o Angelo Poliziano. Por último, y en contra de cualquier principio aristotélico, se deshizo de la fábula como eje de la narración y del suspense como mecanismo de conexión con el lector. El resultado fue un poema que, aunque obviaba elementos claves del género, mantenía su retórica y sus recursos estilísticos al servicio de otra materia. Mercedes Blanco ha definido esta invención poética como ‘epopeya de la paz’, acudiendo al marbete que Jean Chapelain forjó para definir otro poema singular, el *Adone* de Giambattista Marino” (García e Rico, 2013: 448).

surge miniaturizada na história narrada pelo serrano arcádico da *Soledad Primera*, sendo que o “peregrino debe experimentar lo pastoril para aprender la lección de autoconocimiento que encierra” (Berverley, 2007 [1979]: 34). Juan de Jáuregui, no *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”* (1614), apontava, pois, a inadequação do estilo da obra à matéria imitada. Assente o texto em temas e cenas bucólicos, considera-se que a “experimentación de Góngora fracasa porque se propone como objetivo una idealización de ‘cosas humildes’” (*ibidem*: 28).

Após a teorização de Tasso, a beleza formal da epopeia é sujeita a um propósito formativo que deve servir de fio condutor do texto. À margem da realização de poemas propriamente épicos, a vocação heroica do século de Seiscentos vem a traduzir-se numa tentativa de miniaturizar a grande epopeia. Seguindo os alicerces formais do metro épico (hexâmetro nos textos antigos e oitava real nos italianos e espanhóis), o epílio – sistema literário refinado sob a forma de textos mítico-narrativos a meio caminho entre o *epos*, poema épico majestoso, e o *eidyllion*, pequena cena ou quadro – constitui uma forma abreviada e híbrida, marcada pela contaminação com géneros como a écloga, a elegia, o epitalâmio, a lírica e a tragédia (Cárdenas, 2015: 23-25).

A *Fábula de Polifemo y Galatea* é um exemplo desse género que tem ressonâncias em algumas das fábulas mitológicas de Pina e Melo, n’*As Rimas*. Sobre o bastidor da épica (tema mítico, metro heroico, epítetos ornamentais, símiles épicos, etc.), os poetas incorporam enredos de diversas origens, dão protagonismo a personagens femininas, face às façanhas dos heróis, e apresentam uma narração mais rápida e alusiva, recorrendo a breves relatos. Além disso, dão atenção a detalhes aparentemente secundários, parando mesmo a narração para inserir elaboradas descrições. Cárdenas nota também como marca distintiva deste género o irromper da voz do narrador para dar o seu ponto de vista relativamente à situação narrada. Por fim, refere o tratamento “realista” de situações próprias da vida comum, por vezes abordadas com tom jocoso, ao contrário da seriedade épica. Nota também o crítico espanhol que neste género se dá grande primazia aos valores plásticos e visuais, que impregnam o relato. Entre algumas formas mais longas do poemário de Melo, constatamos pois este tipo de miniaturização típica do epílio, no caso das fábulas mitológicas, tratadas pelo poeta seguindo o esquema métrico e narrativo dos romances (cf. “De Ixião a Juno” e “De Endimião a Diana”)²⁶⁵, mas também no genetlífico e no epitalâmio.

²⁶⁵ O cancionero da *Fénix Renascida* reúne vários exemplares da fábula mitológica, da pena de autores portugueses do séc. XVII. Por Francisco de Vasconcellos, “Fábula de Polifemo e Galatea” (vol. II). De Jacinto Freire de Andrade, “Fábula de Narciso” e “Fábula de Polifemo e Galatea” (vol. III). De Duarte Ribeiro de Macedo,

A propensão épica é, por isso, igualmente verificável no contexto da poesia de elogio publicada pelo poeta. Entre formas breves, como o soneto em torno de um dado assunto, e as referidas formas extensas, ora centradas numa narrativa oriunda da mitologia ou da lenda histórica, ora no enaltecimento de uma dada figura ilustre, o valor da visualidade, quer tratado nos moldes do concetismo académico, quer nos do gongorismo, é um segundo traço definidor da produção barroca no momento crepuscular em que *As Rimas I, II, III* vêm a lume.

2. Valores pictóricos e visuais

No texto introdutório à edição de *Fábula de Polifemo y Galatea*, Ponce Cárdenas (2015: 72) aponta que Góngora se insere num momento estético que concede absoluta primazia ao “visual”. Emilio Orozco recordara já, por sua vez, em *Introducción a Góngora*, a tendência geral para o plástico e o pictórico nas letras da época barroca; ideal que alcançou a mais completa realização na poesia gongorina, “con su gusto por la actitud contemplativa y su afán descriptivo de creación de imágenes” (Orozco, 1984: 58). Essa tendência recai com muita frequência sobre as possibilidades descritivas da *écfrasis*, termo grego que definia genericamente a descrição como exposição em detalhe de uma realidade *ante oculos*, procurando criar na fantasia do leitor a sugestão de uma visão. Além disso, as impressões de cor empregadas na descrição de um objeto precioso ou paisagem dão conta de uma expressividade poética apoiada no sensorial. Essas notas coloridas, muitas vezes tingidas dos matizes de metais e pedras preciosos, contribuem para uma estilização do natural, dando-lhe nitidez e concretude. Como sustentou Dámaso Alónso, a natureza em Góngora é deformada esteticamente, num paradoxal destacar da realidade fugindo dela, ora complexificando-se a beleza ora simplificando-se (Alonso, 1935, *apud ibidem*: 62). Predomina, além do mais, em *Soledades*, uma ampla visão da natureza, através da conceção de uma paisagem dotada de um sentido de profundidade, tal como na pintura, assente no efeito de distância, permitindo ao poeta focar detalhes particulares.

Por seu turno, as estâncias iniciais da *Fábula de Polifemo y Galatea* são muitas vezes recordadas como exemplo de uma profusão de contrastes de luz e de sombra na constituição de um cenário duplamente rústico e marítimo, em que a aplicação de motivos associados ao tópico

a “Fábula de Adónis” (vol. II). Jerónimo Baía criou “Fábula de Júpiter e Leda”, “Fábula de Júpiter e Europa” e “Fábula de Apolo e Dafne” (vols. III e IV). Manuel Pinheiro Arnaut assina a “Fábula de Alfar e Aretusa” (vol. IV).

do *locus horrendus* ecoa significativas ressonâncias mitológicas²⁶⁶. Recorde-se, pois, a descrição da gruta de Polifemo no entorno mediterrânico da ilha da Sicília. A escuridão da “caverna profunda” do gigante, cercada da “infame turba de nocturnas aves”, contrasta com a paisagem luminosa do seu entorno marinho, ou seja, o “reino da la espuma” (Góngora, 2015: 165, est. XIII) que configura o *habitat* venusiano, cheio de brilho e cor, da ninfa amada do ciclope (“Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata”, “pálidas señas cenizoso”). Atender aos versos de Góngora justifica-se plenamente no contexto do estudo da poesia de Pina e Melo, alicerçando-se no conceito de paisagem aqui definido um código estético demarcado, a que o montemorense irá atender na elaboração do seu canto amoroso.

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo)
pálidas señas cenizoso un llano
cuando no del sacrílego deseo,
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

Guarnición tosca de este escollo duro
Troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra Noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves
gimiendo tristes y volando graves.

De este, pues, formidable de la tierra
Bistezo el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrió
de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.
(Góngora, 2015: 162, est. IV, V e VI)

Em inúmeros momentos, tal como o epílio gongorino, a poesia amorosa de Pina e Melo convoca a presença do ambiente da *écloga*, enunciando a plasticidade do contraste entre sombras e trevas e os brilhos do cristal aquático povoado de ninfas. Mas essa plasticidade,

²⁶⁶ O mito do ciclope assume-se como modelo literário na *Odisseia*, de Homero, e em *Metamorfoses*, de Ovídio. As suas ressonâncias mitológicas remontam à descrição do abismo arcaico, o vazio e caos primordial descrito na *Teogonia* de Hesíodo, assim como ao duro ofício da forja de Vulcano (cf. Dolan, 1990: 55). Amiúde neste capítulo IV aprofundaremos a sua fortuna na obra de Pina e Melo, evidenciando uma correspondência entre a melancolia n’*As Rimas* e a releitura que Góngora faz da figura de Polifemo (cf. *infra*, pp. 389-390).

sobrepondo o reluzente e a escuridão, não se cinge a esse domínio bucólico, como veremos. Como afirma Kathleen Hunt Dolan, em *Cyclopean Song, Melancholy and Aesthetism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*, ao contrário dos seus contemporâneos Quevedo e Gracián, “frequently occupied with exposing, by means of satire and allegory, the world of baroque Spain as a grotesque puppet show of hollow theatrical gestures”, Góngora nos seus poemas longos propõe uma visão da natureza que desafia o apelo da sociedade e da corte, com as suas distorções e duplicidades, “to be a world at all” (Dolan, 1990: 40). Este “mundo em si mesmo” baseia-se numa transferência do valor poético para as coisas da natureza (*rerum natura*). Assim, a lírica “cultista” propõe, antes de mais, que não existe outra realidade além daquela que aparece, por outras palavras, a realidade aparente ou das aparências. Por essa razão, estabelece-se na poesia de Góngora uma verdade do ser visível, definida por uma centração na ordem das coisas, isto é, das formas, retirando daí o seu potencial artístico: “To be undisclosed, lacking visibility, is to verge on the monstrous and to be deprived of a place in the order of things, the paradise of forms, of Being itself” (*ibidem*).

Levando o exercício poético até ao limite da linguagem – a fronteira entre sujeito e objeto –, o texto de Góngora aproxima-se dos contornos da pintura, da escultura ou da arquitetura. Um efeito que é em parte conseguido através da concentração “on words themselves as objects of beauty, as things and qualities: *espuma, lucientes, purpúreas, pavón, carro de cristal, campos de plata, salamandria del sol*; as Jorge Guillén remarked, language itself is the goal of the poem” (*ibidem*: 127). O facto de se concentrar no poder expressivo de cada palavra “renders his poetic world both translucent and condensed, suggesting the brilliance, density and self-enclosure of a gem” (*ibidem*: 128).

Na esteira de Góngora, a poesia do gongorismo manifesta a mesma atenção ao concreto espelhado na palavra. O efeito de contraste claro-escuro, na descrição de interiores, paisagens e objetos, apresenta-se como chave de ligação entre o visualismo pictórico e a expressão emotiva na poesia do último barroco. Pina e Melo percebe essa linha dominante no seu primeiro livro e procura defini-la – aliás, definir a eloquência portuguesa e espanhola em traços gerais – na resposta às críticas que Verney lhe dirigira. A técnica do claro-escuro, importada das artes plásticas, eleva-se, nessa definição apresentada em *Balança Intellectual*, à categoria de estilo de poesia.

2.1. Claro-escuro: como Pina e Melo define a estética d’*As Rimas*

O nome de Pina e Melo é mencionado pelo *Barbadinho* na “Carta VII” do *VME* (Verney, 2018: 253-312), entre uma lista extensa de críticas a alguns dos mais icônicos poetas e teorizadores dos séculos XVII e XVIII. As obras de António das Chagas – os sonetos e a célebre *Phyllis* – são alvo de demorada atenção, na qualidade de autor reconhecido e cujos textos viram inúmeras reproduções. Atacando a poesia de assunto corrente em sonetos, e chamando a atenção para os seus títulos usuais, como imagem de uma degeneração no plano do conteúdo, o autor do *Verdadeiro Methodo* refere de passagem o nome do montemorense, sem se debruçar sobre os seus textos. Atente-se, pois, no excerto:

Quando eu leio estas inscrições: «Achando na beleza de Fílis razão para deixá-la», «aos olhos de Fílis com névoas», «fineza de não amar a Fílis» [...] e outros assuntos semelhantes, já sei que as composições são parvoíces; e, com efeito, compare Vossa Paternidade os do Chagas com estes títulos e veja se concordam e se os entende. O mesmo lhe digo do Pina e outros semelhantes (*ibidem*: 279).

Na *Balança*, num comentário de cerca de 50 páginas aos tópicos abordados por Verney na “Carta VII” do *VME*, Melo começa por rejeitar a ideia de que os poetas portugueses não têm qualidade. Atendendo ao reparo que o *Barbadinho* faz ao facto de não existir uma arte poética em língua portuguesa, prova de que em Portugal não haveria mais do que “Versejadores”, Melo emite a opinião de que os portugueses não necessitam de criar uma obra neste género, podendo contentar-se com a espanhola, assim como com as demais em francês e em italiano, além das artes de Aristóteles e de Horácio, das quais existem traduções nas línguas romance. Evidência de que não é necessária uma “arte” em português para existir boa poesia em português é a lista de nomes de autores lusos que apresenta²⁶⁷.

Melo faz também uma defesa do pensamento engenhoso e agudo, especialmente operativo nos modos de se “unirem ideias semelhantes”, isto é, na formação de metáforas e comparações. Aborda também as críticas de Verney aos poemas visuais ou “*pintados*”.

²⁶⁷ As referências vão desde os tempos medievos (D. Dinis, D. Pedro I) e renascentistas (D. Francisco de Sá, Francisco de Sá de Miranda e Jerónimo Corte Real), até ao contexto dos séculos XVII (António de Sousa de Macedo – “Secretario de Estado”, como faz questão de notar –, Gabriel Silva de Castro, António Barbosa Bacelar) e XVIII (o Conde da Ericeira e a sua mãe; o Conde de Tarouca, o de Valadares, o Marquês de Fronteira, o Visconde de Asseca e Júlio de Mello de Castro) (Melo, 1752: 74-75). Pela nómima que aqui se enuncia, e tendo em atenção as ilustres ausências no listado, não é despiciendo notar que Melo se empenhou, neste ponto, em reunir um grupo de poetas oriundos da alta aristocracia, alguns conhecidos pelos cargos desempenhados em diferentes cortes régias. Perante o estatuto do *Anónimo* (Verney), cuja identidade Melo suspeitava conhecer (cf. *Carta ao Senhor L.A.V.*, Melo, 1754: fl. 16), ter-se-lhe-ia afigurado significativa a referência ao contributo prestado à nação por parte daqueles autores, como *cursus* que se alia intrinsecamente à prática das letras, também ela entendida como serviço em prol do reino.

Subscrevendo a sua opinião quanto a ecos, anagramas, consoantes forçados e acrósticos, salvaguarda, no entanto, a importância dos equívocos, como género que Aristóteles enumera entre as agudezas da eloquência (cf. *Retórica*, liv. 3, cap. 11), tendo mesmo chegado a compará-lo com a metáfora (Melo, 1752: 78)²⁶⁸.

Melo rebate ainda a posição do *Anónimo* quanto a ser o deleite (“agrado”) a única finalidade do artifício poético. Aqui, exemplifica com o género da epopeia, cujo “empenho he figurar huma acção digna de ser imitada” (*ibidem*: 82). Tratando dos poetas visados pelo *Barbadinho*, demora-se na defesa do poema *Phyllis* de Chagas, cujo estilo aquele censurara tendo em vista as regras da épica²⁶⁹; detém-se ainda na defesa dos sonetos de Camões e de aspetos d’*Os Lusíadas*, e não lhe escapa a análise de um soneto que se atribuía ao *Anónimo*, e que fora alvo de exame por parte de outros polemistas²⁷⁰. Por outro lado, atentando ao conceito de “confusas”, que Verney havia feito das poesias de Sor Juana Inés de la Cruz, Góngora e Eugenio Gerardo Lobo, Melo constata a inconsistência do argumento neoclássico que advoga a favor de que a “lição dos Prosistas” sirva de verificação à propriedade e qualidade das composições poéticas. Como afirma, “o certo he, que para se entender o estylo dos Poetas não basta a lição dos Prosistas” (*ibidem*: 93).

Retornando à menção que Verney faz a Pina e Melo “e outros semelhantes”, note-se que, para o poeta, este apontamento, inserido entre tantas figuras ilustres, se afigura lisonjeiro²⁷¹.

²⁶⁸ Ainda assim, Melo ressalta a importância de um uso comedido do equívoco, sublinhando a sua inconveniência em assuntos graves. Acrescenta ademais que não aprova “a teima impertinente, com que os praticou Cancer, e o Vahia, que o *Anonymo* trata com crueldade” (Melo, 1752: 79)

²⁶⁹ As referências à crítica ao conhecido poema são muito sugestivas da percepção da complexidade do “género” durante a época barroca, face à procura de uma pureza formal por parte de classicistas. Verney abordara o texto do frade franciscano como se se tratasse de uma epopeia, tendo certamente em atenção a sua conceção formal (divisão em cantos e estrofes em oitavas). Assim, apontara-lhe a carência de unidade e de fábula, entre outras incongruências, além do ataque costumeiro à puerilidade dos conceitos e carácter afetado das frases. Melo lamenta, pois, que o autor tenha considerado o texto um poema épico, comentando em seguida o seu hibridismo ao nível do género: “Pobre Phyllis, em que mãos foste cair! [...] Quanto ao meu fraco juizo, eu nunca tive a Phyllis por Poema Epico, e nunca soube, se lhe podiamos chamar Lyrico, Trágico, ou Cómico. Fiz sempre conceito, de que era huma nova especie de Poema, que quando muito se lhe podia dar o nome de Cortezaõ (Melo, 1752: 88). A obra de Chagas seria, pois, um exemplo claro da aproximação ao heroico, que abordámos no ponto anterior, colhendo traços do epílio e da fábula mitológica, segundo os modelos gongorinos.

²⁷⁰ Trata-se da composição “És feia, mas de sorte que, horrorosa [...]”, inserida no *VME* (Verney, 2018: 285-286). Depois de fazer a sua análise, Pina e Melo conclui quanto à “pouca noticia do exercicio Poético” que tem o autor do *VME*, razão pela qual “bem pudera escusar de se meter na critica” (Melo, 1752: 98).

²⁷¹ Atente-se nas palavras de Melo, em reação à leitura. Como se pode constatar, denotam não só ironia, na alusão a um sentimento de gratidão, como igualmente surpresa e duvidosa modéstia: “Eu, quando aqui cheguey, confesso, que fiz outro conceito de mim; porque não pude deixar de entender, que o *Anonymo* fallava comigo, não conhecendo outro *Pina* em Portugal, a quem se tivesse dado, bem que sem algum fundamento, o titulo de *Poeta*; e esta foy a occasiaõ, em que desejey tirar a máscara ao *Anonymo*, para lhe agradecer este inesperado beneficio. Submergido na escuridade do meu proprio conhecimento, nunca me subio á idea, que o meu nome fosse lembrado em huma critica taõ preciosa, e que occupasse o seu juizo nesta memoria hum Escritor de taõ alta jerarquia. // Dizia hum, que hia a açoitar, que o estimava muito, por se lembrar delle o Rey. Emfim, tendo eu ouvido tanto do Conde da Ericeira, de D. Manoel Caetano, do P. Bluteau, de Antonio Rodrigues da Costa, do Chagas, e de outros

Discordando da opinião do *Barbadinho* relativamente à necessária fraca qualidade dos sonetos encabeçados por títulos incompreensíveis, Melo elabora, contudo, um discurso de assentimento quanto à má qualidade das suas “trovas”. Refere-se aqui, unicamente, aos textos reunidos n’*As Rimas I, II, III*, que, como justifica, “não podiaõ ser boas, sendo feitas na idade de dezeseis até os dezenove annos” (*ibidem*: 86). Assim, acrescentando que não tem, nem nunca teve o ofício de poeta, transcreve um poema em cinco coplas, com o qual respondera ao elogio que o Desembargador Manuel Dias de Lima dirigira ao livro. Em todos os qualificativos utilizados se dá a ver a pouco digna imagem que o montemorense tem dos frutos de “taõ viçoso engenho”. Chama às trovas “infieis rasgunhos”, “insipido transumpto”, “Boninas, e mosquetas desfolhadas” saídas de “taõ barbaros debuxos”, que “Com bem pouca cautela dey ao mundo” e com que “Pertendi com indigno atrevimento / Esgotar de Hippocrene o cristal puro / Naquella idade, que no rosto anima / Com tinta vegetante o seu preludio”. Em idade outonal (“Outono adusto”), envergonha-se, com efeito, dos primeiros textos publicados, como pouco cultos e de “inutil pompa”, própria da estação primaveril (*ibidem*: 86).

Chegando, por fim (e em último lugar, nesta carta), às considerações sobre o estilo da eloquência espanhola e portuguesa, Melo desenvolve o seu raciocínio tendo como base a noção voltairiana de costume ou “gosto especial de cada Naçaõ” (cf. *supra*, pp. 110 e ss.). Antes de aprofundar a sua conceção acerca do estilo, recorda o carácter específico da poesia de agudeza. Como qualquer outro poeta de aspirações “cultas”, atribui a sua escuridade e estranheza – de relembrar, na ótica de Verney – à “inadvertencia dos leitores”, pois que o gosto destes escritos se suscita mais do trabalho do juízo do que do exercício dos olhos. Por outro lado, recorda que só o que é fora do vulgar e difficil pode suscitar a admiração e o gosto: “Do cõmum, e do facil não se pode deduzir nem admiraçaõ, nem gosto, nem novidade”. Para completar, adita referência a um passo do livro 3 da *Retórica* de Aristóteles (cap. 8), em que o Estagirita estabelece a distinção entre o estilo humilde e o sublime, tendo como base os diferentes níveis de capacidade de alcançar o significado do discurso. Os conceitos que se plasmam na dificuldade da agudeza só com “muito trabalho” são concebidos pelo “advertido”; por oposição ao rústico, a quem lhe parecem incógnitos, por não os alcançar imediatamente (*ibidem*: 116). A prova da sublimidade de um texto reside, portanto, na sua dificuldade, e é na correlação com essa visão engenhosa do sublime – inseparável da *admiratio* – que se afirma a legitimidade do sistema estético barroco.

homens benemeritos do nosso Reyno, e sobre tudo do *P. Vieira*, que podia eu querer, que se dissesse do *Pina*?” (Melo, 1752: 83).

Finalmente, depois de perambular em torno da questão do génio literário e dos estilos preponderantes em outras nações, Melo cita um fragmento da *Historia de la Conquista de México* (1684), de Antonio de Solís, no qual crê ilustrar-se a espécie de agudeza, exemplar do estilo sublime, que aos franceses, com o seu desígnio de claridade, era impossível de aceitar. O referido fragmento consiste numa descrição de uma parte do edifício de Montezuma, a chamada “Casa da tristeza”²⁷², imagem que o poeta espanhol, segundo o autor d’*As Rimas*, teria retirado de *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton. Por sua vez, Melo declara ter trasladado a mesma agudeza numa das oitavas de um poema seu de que não encontrámos registo em nenhum dos arquivos portugueses: *Mundo Restaurado*.

No excerto afirma-se que a dita casa “tinha hum genero de pequenas claraboyas, que davaõ pezada a luz, ou permittiaõ somente, a que bastava para se ver a escuridade” (Melo, 1752: 118). Note-se como, através da evocação de uma realidade física, apelando ao sentido da visão, se regista um efeito contrastivo entre luz e escuridão, apresentando-se a luz condicionada pelo desenho da forma arquitetónica. A noção de que a “escuridade” pode ser vista, dependendo da intensidade da luz no espaço, coloca indiretamente em foco o papel do olhar, que, à mínima impressão de luz, está apto a captar mais veementemente o seu oposto.

Como se concebe, neste excerto, um modo ou forma de agudeza? Não se trata aqui dos jogos agudos do engenho típicos do concetismo. Na verdade, o recorte desta imagem permite ao poeta chamar a atenção para os jogos visuais de luz e sombra e sua harmonização com a descrição de espaços, como se a luz, pelo potencial de conferir ora contornos definidos ora indefinição às arestas de um dado lugar, fosse a causa de todas as aparências e raptos do olhar refletidos na poesia. A oitava do *Mundo Restaurado* permite tirar conclusões mais acertadas acerca da perspetiva de Melo:

Hum phosphoro espantoso, e quasi extinto
Palpita na fatal concavidade,
E parece, que neste labyrintho
Serve só para ver-se a escuridade:
Aos suspiros do rayo, mal distinto,
Se revolve a grosseira densidade,
E as mesmas refracções da luz informe
Representaõ a sombra mais enorme.
(*ibidem*)

²⁷² A descrição da “Casa da tristeza” insere-se no Libro tercero, cap. XIV da referida obra. Relacionando-a com o “humor melancólico”, Solís traça o cenário de uma sala destinada ao luto. Nesta evidencia-se uma profusão de luzes cuja refração permite realçar a escuridão do interior (“Era de horrible Arquitectura, negras las Paredes, los techos y los adornos; y tenía un género de claraboyas o ventanas pequeñas que daban penada la luz o permitían solamente la que bastaba para que se viese la oscuridad”, Solís, 1947: 213).

Assim, quer no excerto de Solís quer nesta estância, surge fortemente acentuada a ideia de uma refração da luz através dos recessos da arquitetura: num caso, as claraboias, noutro, o labirinto ou “fatal concavidade”. A luz, que se afigura como ínfimo sinal na escuridão (“phosphoro [...] quasi extinto”, “rayo, mal distinto”), permite não só revelar como ampliar aquela. Informe, pelas refrações com que é figurada, devido ao contacto com a forma do labirinto, a mesma luz representa, pois, “a sombra mais enorme”, dando vida – ou visibilidade – (“Se revolve”) à “grosseira densidade”. Assim, patenteia-se aqui a ideia de que, pelo jogo da luz, a escuridão densa e pesada anima-se e agiganta-se.

Estamos diante de um exemplar literário do que, à época – desde inícios do séc. XVII, com Caravaggio e José de Ribera –, constituía a prática da pintura tenebrista, incidindo sobre o uso da luz como modo de acentuar objetos sob um fundo negro. Ressalta, desta maneira, Pina e Melo a importância do trabalho de deformação e composição de formas na poesia barroca, um jogo através do qual o poeta dirige o olhar do leitor, levando-o a ter uma perspetiva da realidade que antes lhe passava despercebida. A técnica claro-escuro afigura-se indispensável para esse fim.

2.2. “Cenotáfio”: sobre o tenebrismo culto d’*As Rimas*

Nos poemas longos de Pina e Melo, os apontamentos descritivos, alusivos de um ambiente ou cenário em que se conjugam significantes de luminosidade e de escuridão, intersejam-se de forma harmoniosa no canto. Sirva-nos de exemplo o texto de “Cenotáfio”, que sucede a “Canção Real”. Como se pode verificar, as referências a elementos ou objetos concretos, dotado o substantivo do valor pictórico do adjetivo, surgem como veículo descritivo de uma atmosfera simultaneamente sombria e sofisticada. Se é certo que a plangência do “sentimento” veiculado se plasma na configuração desses elementos visuais, aludindo-se à morte do sujeito lírico, não menos é verdade que o pontilhar do discurso com metáforas e alusões mitológicas várias confere aos versos do poema um valor, por vezes, meramente ostensivo ou decorativo, como se muitos dos artefactos alegóricos aqui glosados não passassem de *kitsch* erudito, introduzidos com a finalidade de embelezamento.

O poema inicia-se da seguinte maneira:

Defunto resplendor, que nas moradas
Imortais das **esplêndidas esferas**
Triunfas com **diademas brilhadoras**;
E de **perpétuas luzes adornadas**

As infantas nativas primaveras
Gozas eternas, cândidas **auroras**.
Se pois nesse alto assento aonde moras
Vires daquele amor o **ardente fogo**,
Que em lágrimas saudosas se deriva,
Teu mérito feliz, teu grande rogo
Alcance ser a dor menos ativa:
Enfim se nesse trono soberano,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente.

Tu que as vagas abóbadas do vento
Rompes cheio de **imensa claridade**,
Buscando esse zénite do coro santo,
Quando alentas o fausto movimento
Me deixas entre os **golfos** da saudade
De **horror** cercado, submergido em pranto,
Serás objeto do tormento enquanto
Doure o Sol a redonda arquitetura
Pelo giro veloz dos orbes onze,
E impressa na memória essa figura
Ficará como em **jaspe, ferro, ou bronze**;
[sublinhados nossos] (Melo, 1726: fls. 54-54v)

Atente-se, em primeiro lugar, na “fixação” do poeta – exprimimo-lo assim porque se trata de um dado insistente em toda a sua poesia – nos elementos alusivos de realidades cósmicas, designadas diretamente – “orbes onze”, “esferas”, “zénite”, “o Sol” – ou indiretamente, através da metáfora (“redonda arquitetura” para globo terrestre e “abóbadas do vento” para céu). A acompanhar a grandeza destes objetos, reitera-se a noção de eternidade (“eternas”, “imortais”, “perpétuas”), que esclarece o modo excelso, e pasmado ante a sua superioridade e altura (“trono soberano”, “alto assento”), com que o poeta olha a esfera planetária e as suas imediações ilimitadas. Em segundo lugar, notem-se os termos que destacamos a negrito. As expressões “resplendor”, “esplêndidas diademas”, “luzes adornadas”, “auroras”, “ardente fogo” e “imensa claridade” traduzem uma tónica no brilho e no esplendor luminoso. Por outro lado, em tensão oposta, os termos alusivos à escuridão ou profundidade obscura da esfera terrestre traduzem a intimidade introspectiva do “eu”: “golfos da saudade”, “de horror cercado”, “submergido em pranto”.

O vocábulo “horror”, na aceção de “escuridão”, é abundantemente usado por Melo ao longo do livro (cf. *infra*, p. 388). Já no substantivo adjetivado “defunto resplendor” (três ocorrências para “defunto” em todo o livro e 18 para “resplendor”/“resplandores”) sintetiza-se a ideia paradoxal contida nesse encontro de significantes de luz e de sombra, de vida eterna e de morte. Por fim, qual reflexo das paredes do cenotáfio, a memória surge como superfície onde se imprime a figura que se pretende recordar: a imagem defunta “daquela Mente” – como em

seguida se afirma – onde gravitava o sentimento amoroso e passional (“daquele amor o ardente fogo, / Que em lágrimas saudosas se deriva”). Nessa mesma superfície se inscrevem as notações de metais e pedras utilizados em artes plásticas como a escultura e a arquitetura, conferindo um traço expressivo de nobreza e riqueza à descrição do monumento (“jaspe”, “ferro”, “bronze”). Soma-se-lhes, com o mesmo fim, a referência a ecos civilizacionais da Antiguidade, em “diademas” e “esplendores Déléficos”.

As estrofes que seguidamente apresentamos são abundantes em palavras que recobrem o idioleto barroco do autor (“morte”, “escura”, “sombra”, “memória”, “esquecimento”, “torpe”, “fúnebre”, “idolatria”, “eclipsar-se”, “fatal”, “pompa”, “sempiterna”, “sono”, “letargo”, “esplendores”, a expressão “cruel melancolia” e as formas do verbo “sufocar”):

Ainda que tão cedo a Morte escura
Cumprisse a lei fatal daquela Mente
Por quem o Mar, e a Terra se governa,
Que importou eclipsar-se a fermosura,
Se hoje apesar do crónico acidente
Goza a beleza a pompa sempiterna?
Que importa que a mortífera caverna
Do torpe esquecimento, intente ousada
Arrancar da lembrança a idolatria,
Se do sono imortal ressuscitada
Vences sua cruel melancolia?
Que fará, pois, a sombra do letargo,
Estando já gravada a tua história,
Nas lâminas eternas da memória?

E quando inda o pesar sufoque o brado,
Ouvirá todo o Mundo aquele grito
Que há de exprimir a métrica trombeta,
E de esplendores Déléficos banhado
Sairás desse fúnebre conflito

Ilustrando a enlutada Busticeta
(*ibidem*: fls. 55v-56)

Destacamos aqui o uso dos cultismos semânticos “crónico” e “conflito”. Crónico (que não se encontra no *Vocabulario Portugues & Latino*) toma aqui a aceção de tempo (do gr. *kronos*); junto a “acidente”, que tem múltiplas aceções na época²⁷³, entre as quais a de

²⁷³ Segundo o *Vocabulario Portugues & Latino* (1727, I: 70), de Bluteau, atestam-se as seguintes possibilidades: acidente enquanto termo filosófico, remetendo para o “que não he da substancia das cousas, que pode estar, & não estar nelas, sem sua destruição. A alvura v.g. em huma parede, he hum accidente”; pode também ser um termo médico, relativo aos sintomas de um doente e, similarmente, às paixões da alma; pode significar igualmente “desmaio”, do latim *Deliquiu, ii*; e, por fim, “caso” ou “acontecimento”, relacionado com as aceções inerentes a “accidental”: “O que succede acaso”, *Fortuitus, a, um*; e “O que não he da essencia, & natureza de huma cousa, mas que lhe vem de fora”.

“desmaio”, conota a ideia de morte. Atendendo ao contexto, pode entender-se este “temporal” acidente, que é a morte, também no sentido filosófico oposto ao conceito de “substância”: a morte como estado de passagem, circunstância que não traduz em essência a natureza do corpo, mas que se lhe impõe como evento externo, casual e, ainda assim, irremissível, na qualidade de perpétuo. Por seu turno, “conflito fúnebre” parece sugerir a noção de desordem ou agitação característica do rito fúnebre, ilustrada na “enlutada Busticeta”²⁷⁴. Junto a este latinismo, um dos censores inseriu o seguinte comentário: “Bom vocabulo”. A julgar pelo tom geral das referências, supõe-se aqui um registo de ironia.

Acima de tudo, o uso de semelhantes termos permite constituir um acentuado foco de expressão, fazendo realçar o carácter visual, dotado de dinamismo e movimento, dos afetos e acontecimentos descritos. A adscrição da palavra com sentido etimológico permite expandir o significado de um termo que à primeira vista se apresentaria amorfo. Graças ao potencial alusivo presente nos significantes que extravasam a norma da língua, revitaliza-se e amplifica-se, portanto, o significado de partida. O uso de cultismos funciona, por isso, como operação de translato, pela faculdade de ampliação e de sinalização de sentidos não presentes no uso “comum” da palavra.

Nestas estrofes, interessa-nos também pôr em relevo o entretecer de uma incipiente trama narrativa que o poeta evocará em outras composições. Esta espelha na tensão luz/sombra (alvo de contínua atualização no poema) a oposição entre resplendor ou carácter ilustre, associado à fama e à memória (a “métrica trombeta”, o “brado”), e o carácter de apagamento e escuridade que se faz corresponder ao esquecimento. A este último se associam, pois, as expressões que traduzem sono e letargia. Até a própria “melancolia”, aqui, não parece colher outra aceção que não essa. Ressuscitar a memória do passado, isto é, retirá-la desse pélago obscuro e sem-volta que é a morte, e o esquecimento (“mortífera caverna”), assume os contornos de um exercício de idolatria, concretizado na ereção do monumento²⁷⁵. Letargo e “história” (ou “lâminas da memória”) desempenham uma luta contínua, a cujo fim a construção do cenotáfio parece, no entanto, conduzir:

E lá dos cumes da região quieta
Verás que as luzes do brunido jaspe,
Transformadas em nítidas auroras,
Desde o manso Mondego, ao grande Hidaspe
Atendem labaredas brilhadoras;

²⁷⁴ “Busticeta” (a pira funerária e o seu amontoado de paus), constitui um termo diretamente extraído do latim, não existente nos dicionários de Português, nem da época de Pina e Melo nem atuais.

²⁷⁵ Esta ideia de idolatria, associada ao “culto” que se presta ao morto, é uma ideia presente em toda a poesia de tema fúnebre d’*As Rimas*, como aprofundaremos adiante.

Por cuja chama eterna todo o Mundo
Ajoelhado verá no monumento
O medonho Anteão do esquecimento.
(*ibidem*: fl. 56)

Ora, nos três últimos versos, depois da alusão à fama (memória eterna) derivada da elevação do monumento, inscreve-se o paradoxo contido no cenotáfio, imagem, ele próprio, da horrída verdade contida na morte: o “medonho Anteão do esquecimento”. O túmulo, apesar das galas do “brunido jaspe” de que se constrói, apesar das “labaredas”, ou tochas, que o rodeiam, não é mais do que imagem da realidade funesta que motiva a sua construção. A introdução da referência a “Anteão”, que deduzimos constituir alusão à fábula de Acteón, cumpre aqui o objetivo de convocar todo um outro mundo de referências – uma vez mais, ocorre a expansão do significado pela inserção de um referente oriundo de um contexto alheio ou externo –, lembrando a impiedosa morte a que a personagem mitológica, transformada em cervo, foi sujeita, depois de surpreendida a contemplar o banho de Diana (cf. Ovídio, *Metamorfoses*, Livro III).

A adversativa “mas”, a iniciar a estrofe seguinte, imprime na lutuosa canção um elemento dotado de vitalidade, e sem o qual se afigura inviável a realização do pranto fúnebre. As ninfas do “claro, e deleitoso Mondego”, habitantes de um território que se define pela transparência e limpidez cristalina, são chamadas a coroar o rito. No paralelo entre o dolo e o rio, alude-se assim ao papel das deidades femininas como transportadoras das lágrimas (“húmidas correntes”) que convêm às últimas honras prestadas ao morto. Aproximarem-se da sepultura consistirá, pois, num ato de ternura – de uma ternura “mansa” como as águas. Na mente do poeta repousam memórias de outros momentos em que estas musas lhe foram favoráveis: “se sempre em meus espíritos ardentes / Fostes tão dignamente recebidas, [...] / Não vos mostrais também enternecidas? / Deixai o centro dessas mansas águas, / Vinde todas agora a acompanhar-me, / E cobertas de pranto, e de amargura / Cercai, enternecei a sepultura”.

Mas vós Ninfas do claro, e deleitoso
Mondego, que em alcovas fabricadas
Das convexas empolas transparentes,
Que em cristalino seio cavernoso
Habitaís essas cândidas moradas,
No profundo das húmidas correntes;
Se sempre em meus espíritos ardentes
Fostes tão dignamente recebidas,
Como na ação maior de minhas mágoas
Não vos mostrais também enternecidas?
Deixai o centro dessas mansas águas,
Vinde todas agora a acompanhar-me,
E cobertas de pranto, e de amargura

Cercai, entenecei a sepultura.

E não vos embaracem meus gemidos,
Antes seja da dor o infausto estrondo,
Quem vos arranque lá desse profundo;
Como tendes os passos suspendidos
Quando abalam meus ais este redondo,
E vastíssimo côncavo do Mundo?
(*ibidem*: fls. 56-56v)

Acentuando-se os significantes de claridade e de brilho, por meio de vários qualificativos aplicados às tranquilas águas do Mondego, tanto da superfície ondulada (“convexas empolas transparentes”), como do seu leito profundo (“cristalino seio cavernoso”, “cândidas moradas”), é interessante notar o contraste efetuado entre estes e os significantes de escuridade, por seu turno a traduzir o funesto pranto e gemidos do poeta (“infausto estrondo”, “abalam meus ais este redondo, / E vastíssimo côncavo do Mundo”). Às mágoas do poeta corresponde, contudo, a dupla qualidade de “Mover os montes” e “suspender as águas”: pelo que o rio “Ao longe se suspende a ver-me” – e com ele o “vagabundo Giro” das ninfas, cercando-o –, incapaz de “para mim [...] vir correndo”.

Alegoria das águas – e das lágrimas que refluem do cavernoso seio dos olhos –, não querendo “deixar a mansa veia” (note-se em “veia” a metáfora para curso do rio, novo cultismo), as ninfas são, por fim, apelidadas de “cruéis” (*ibidem*: fl. 56v). A conotar a sua altivez e distância, o poeta lança mão das expressões adjetivadas “indómito desvio” e “soberbo desdém”. Como último recurso, pede-lhes que consagrem uma lápide celebrativa – “um padrão de azulejo fabricado, / E de alcachofras pálidas cingido” –, onde se inscreva uma última dedicatória ao falecido:

Ao menos no teatro dessa areia,
E a borda cristalina desse rio
Deixai este sucesso celebrado.
Um padrão de azulejo fabricado,
E de alcachofras pálidas cingido
Consagrai à lembrança desta história;
E no cume da máquina esculpido
Ponde o letargo às plantas da memória;
E dos cerúleos capitéis pendentes
O Fado, a sombra, o caso, o medo, a sorte,
O sono triste, e a terrível Morte.

Ponde, enfim, um letreiro em verso escrito,
Rasgando a fronte do padrão, aonde
Exista para toda a eternidade
(*ibidem*: fls. 56v-57)

Em margem a esta estrofe, ao lado do verso “O Fado, a sombra, o caso, o medo, a sorte / O sono triste, e a terrível Morte”, que se apresenta sublinhado, o revedor anotou o seguinte comentário: “tudo isto não quer dizer nada”. Em seguida, aponta a pouca conveniência da palavra “letreiro” na continuação, elogiando, pelo contrário, na estrofe subsequente, a introdução de “epitáfio”, que na sua ótica já deveria vir referida onde está “letreiro”, como mais própria. Com efeito, à primeira vista, surgem-nos como de difícil compreensão algumas das expressões neste final do poema. Por exemplo, na expressão “Ponde o letargo às plantas da memória”, o poeta introduz “plantas” com um sentido elíptico, querendo apontar, de modo translático, a noção de “pés” (“planta dos pés”). O letargo, a escuridão, a morte, o esquecimento, em suma, todos os referentes sublinhados pelo censor, devem ser colocados aos pés, subordinados à “máquina” da memória esculpida no padrão. Note-se pois o investimento nos apontamentos arquiteturais e pictóricos concretos, a evocar o sentido visual desta celebração – “máquina”, “fabricado”, “esculpido”, “cerúleos capitéis”, “azulejos”, “a frente do padrão”.

Não são escassas as alusões às estampas da memória, com paralelo fúnebre e arquitetural, ou como traços inscritos na paisagem rústica, presentes na lírica d’*As Rimas*, aludindo a uma deposição da vida e do canto, substituídos pela cristalização pictórica no “letreiro” final. Ao abordarmos a restante produção do livro, retornaremos a esta questão.

O poema “Cenotáfio”, tal como “Canção Real” exibindo mancha gráfica de desenho sinuoso, resultante da irregularidade do metro, apresenta uma imagem de fluidez e oscilação; oscilação tenebrista entre escuridão e luminosidade, que marca a composição, como vimos, do ponto de vista semântico. Termina-a o poeta com uma declaração de total “desfalecimento” e “assombro”, reunindo parte do léxico alusivo de patetismo e de luto que lhe é mais caro:

E tu canção que chegas
Ao **golfo** do **tormento**, aonde entregas
As **enlutadas** velas da harmonia,
Não **profanes** os **fúnebres horrores**
Do **assombro**, do pavor, e da agonia;
Não suspires, nem chores,
Antes com tristes **ânsias esmorece**
Desanima, desmaia, desfalece.
[sublinhados nossos] (*ibidem*: fl. 57)

No livro d’*As Rimas*, as noções de profano (“Não profanes”), “idolatria”, “ídolo” e “altar” associam-se numa isotopia acerca da ideia de sacrilégio em torno da morte e do cadáver. O censor põe a esta estrofe, antes de “Não profanes”, o comentário “tudo isto he palhada”; e

recorda, em “esmorece”, o quanto o poeta se deixou enfeitiçar por este último vocábulo, de que encontramos sete ocorrências no livro²⁷⁶. Este conota, pois, como bem se esclarece nesta estrofe, a ideia de desfalecimento e desmaio a que já fizemos referência, um dos referentes que conotam a visão da morte na poesia de Pina e Melo.

Além de alguns temas e técnicas importantes na escrita poética de Pina e Melo, a canção “Cenotáfio” demonstra o quanto os apontamentos visuais podem ser veículo do *movere*, procurando suscitar um sentimento de pasmo ante a sublimidade dos conceitos e ideias evocados.

2.3. Descrição e visualismo nos gêneros epidícticos

Inserida na moldura histórica de um evento com relevo do ponto de vista social, a poesia de elogio confere atenção aos traços biográficos e, de um modo geral, à história pessoal e familiar de uma dada figura ilustre. A genealogia surge como parte integrante da narrativa, alicerçando-se na distinção da linhagem o valor individual. Nos gêneros epidícticos assiste-se, pois, a um fenómeno significativo (que antecede o conceito romântico de indivíduo): o “homem” é tornado assunto, sob o pretexto de registar a memória de uma circunstância que lhe aquiesce. Assiste-se, assim, nas orações fúnebres, nos epitalâmios e nos genetiácos, a uma interseção entre a evocação de um evento e a evocação da história/carácter do herói²⁷⁷.

No exaltar de virtudes e qualidades alheias, de acordo com um discurso codificado segundo as normas do panegírico, em que assumem centralidade o epíteto e a similitude, o poeta encontra um espaço de visibilidade e de reconhecimento, não só entre pares mas, principalmente, entre figuras hierarquicamente superiores, eventuais patrocinadores do seu trabalho. Coloca-se, por isso, na dependência do aristocrata a quem dedica o discurso. Na

²⁷⁶ Existem dois outros vocábulos muito recorrentes n’*As Rimas*, ambos com 10 ocorrências: “mole” e “concurso”. O primeiro provoca certo aborrecimento ao censor, que chega a comentar com um “arre” a insistência do poeta. Apenas em uma das suas ocorrências surge com o sentido corrente no português, tanto hoje como no séc. XVIII (“molle”, no *Vocabulario Portuguez e Latino*: brando ao tato). Nos restantes casos, surge com a aceção latina de *moles*, que significa genericamente “grande massa”. Por diversas vezes, Melo socorre-se do latinismo para designar “rocha” ou o “globo terrestre”: “E tu prateada luzerna, / que na soberba tribuna / da imensa redonda mole / serves de placa noturna” (“De Ixião a Juno”, Melo, 1726: fl.160). Quanto a “concurso”, acompanhado ou não de adjetivo, assume a aceção atual de “ajuntamento” ou “afluxo”: “Quem te disse pastor que a tal concurso / De tormentos, ainda se prepare / À vida, ou esperança algum recurso?” (“Algano e Salício”, *ibidem*: fl. 88); “Así por el marítimo concurso / Un ruido sutil se advierte entonces” (“Genetliaco”, *ibidem*: fl. 114v).

²⁷⁷ Segundo a codificação aristotélica da retórica do elogio, este constitui “um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude” (Aristóteles, 2005: 128), tendo como trave-mestra o recurso à amplificação, conforme o género epidíctico, que toma em consideração ações aceites por todos, que apenas é necessário revestir de beleza e grandeza. Por seu turno, o entimema, pelo seu carácter demonstrativo, em torno de uma circunstância obscura/desconhecida, sucedida no passado, convém mais aos discursos judiciais e serve-se principalmente da narração (*ibidem*: 130).

interação entre poeta e aristocrata delinea-se, por conseguinte, um movimento especular, que traduz a grandeza de ambos.

Como afirma Joseph da Costa, padre jesuíta que assina as “Licenças do Santo Ofício” a *Gruta das Parcas*²⁷⁸, “assim ha Poetas de taõ elevados espiritos, que só elegem os mayores Principes para assumpto das suas obras” (“Lisboa, 13 de novembro de 1739”, Melo, 1740: s.p.). O censor aborda a vocação de perpetuação da memória deste tipo de texto, realçando-lhe o valor de insígnia ou galardão condecorativo: “Deste modo conseguem os Principes perpetuar nas pinturas, e nas estatuas os dotes do corpo, animados pelas cores, e pela escultura, e os Poetas alcançaõ chegar a sua idea a eternizar com eloquente pintura as prendas daquellas grandes almas” (*ibidem*). Nota por fim a importância de exaltar as proezas dos fidalgos de diferentes casas (“debuxar primorosamente as que veneramos por Divindades dos Nobiliarios Portugueses”), lembrando a extensa atividade de Pina e Melo neste campo²⁷⁹. A importância de dar a conhecer as funções públicas da aristocracia tão-pouco é esquecida pelo jesuíta, constituindo-a como parte do serviço à nação. O compêndio das façanhas da nobreza, em conquistas, embaixadas e gabinetes, deve por isso ser pintado de tal forma que sirva de “admiração, e agradecimento de toda a nossa Monarchia” (*ibidem*).

O carácter descritivo e de atenção ao pormenor da poesia de Pina e Melo insinua-se ostensivamente nas duas composições que temos aqui em apreço. Em *Gruta das Parcas*, surge iluminado o desenho e atmosfera da caverna das míticas tecedeiras do fado, chamada, através da perífrase, de “throno do triforme Oraculo”. A lembrar a caverna do Polifemo de Góngora e o entorno aprazível da Sicília ao redor do cume onde aquela se insere, a gruta é descrita como rasgando um penhasco “filho da montanha, que senhoreava as deleitosas campinas” (Melo,

²⁷⁸ O título completo desta composição datada de 1740, publicada em folheto avulso, é o seguinte: *Gruta das Parcas, Epithalamio nos felicissimos desposorios do illustrissimo, e excellentissimo senhor D. Jozé Mascararenhas, Conde Mordomo-Mor, com a illustrissima; e excellentissima senhora D. Leonor Thomasia de Lorena, Filha dos illustrissimos, e excellentissimos senhores Condes de Alvor, Escrito, e dedicado ao mesmo Heroe do Poema por Francisco de Pina e de Mello*. Nesta secção, tê-la-emos em consideração juntamente com o *Genetliaco de la Señora Doña Teresa de Jesus, Hija de los Duques de Arcos, y Maqueda*, inserido na parte segunda d’*As Rimás*; como já tivemos ocasião de notar, escrito em cerca de 1721.

²⁷⁹ Como refere o censor, Melo dedicara já composições a membros das casas de Cadaval e Lorena e, agora, Santa Cruz e de Alvor. Para um conhecimento das famílias e figuras ilustres a quem dedicou panegíricos, veja-se o ponto introdutório deste trabalho (“Pina e Melo: esboço de um percurso literário e definição de um *corpus*”, nota 5), no qual enumeramos os diversos discursos publicados pelo poeta. Como se pode verificar aí, o epitalâmio é um género levado à estampa pelo autor em diversas ocasiões e momentos díspares da sua carreira (cf. *Epithalamio hendecasyllabo nas felicissimas nupcias do excellentissimo Senhor D. Joseph Miguel Joaõ de Portugal, Conde de Vimioso, e da Excellentissima Senhora D. Luíza Xavier de Lorena, 1729*; e *Palácio do Destino ou Epitalâmio nas Felicissima Nupcias do Illmo. Sr. Henrique José Adão de Carvalho e Melo, 1765*).

1740: 2). A glória da estirpe do herói é desde logo celebrada, a partir do oráculo das Parcas, de onde é possível contemplar o universo e o “Templo da Fama na região etherea” (*ibidem*). Na invocação (inicial) a Apolo, destaca-se o uso de algumas imagens que codificam o triunfalismo parnasiano na poesia de finais de Seiscentos e começo de Setecentos: “Liquido incendio do Castalio Coro, / Hoje mais vivo, mais feliz te imploro, / Porque possa buscar o altivo cume / Do monte bipartido aquelle lume / De que inflammas meu peito arrebatado”. No final da estrofe apresenta-se o assunto principal do poema: “cantar gloriosamente [o herói], / Que accende de Hymeneo a tocha ardente” (*ibidem*: 17). O culminar desta composição é, com efeito, a narração da união dos esponsais, D. José Mascarenhas e D. Leonor Tomásia de Lorena. Da mesma maneira, no *Genetliaco*, o clímax tem lugar com o relato do parto em que D. Teresa de Jesus é dada à luz. Uma e outra circunstância serão abordadas com detalhe, nunca perdendo, contudo, o verso (heróico) o tom de cerimónia e o formalismo retórico que confere complexidade aos gestos e ações mais triviais.

Antes de chegarmos a esses dois momentos-chave, interessa-nos ter em atenção os elementos visuais em ambas as composições, como sugestivos de um modo próprio de fabricar poesia (e de fabricar espaços na poesia), através do recurso a objetos e elementos da natureza, referências mitológicas e formas arquitetónicas.

Quando falamos em “espaços”, reportamo-nos não só à descrição da paisagem natural, com maior ou menor ação humana (jardins, fontes, penhas, flores, ventos), mas também, e de modo especial, ao desenho de edifícios (v.g. palácios) e monumentos (túmulos, altares). A ostentação de pedraria e de formas luxuriosas, com apontamentos da arquitetura clássica, constitui, com efeito, um *topos* do panegírico baixo-barroco. Na *Fenis Renascida* (vol. V da edição de Matias Pereira da Silva), o “Epitalamio al himeneo del Señor D. Francisco de Sosa y la Señora D. Helena de Portugal”, da autoria de um anónimo, torna explícita essa inclinação para uma exaltação simultânea dos espaços e ambientes que conformam o evento:

En cien columnas de esmeralda estriba,
De arte tan rara y de riqueza tanta,
Que siendo puertas cinco y casas ciento,
De cristal las paredes soberanas,
Y de oro el pavimento,
En forma quadrilátera parecen
Los pórticos rubíes,
Diamantes las ventanas,
Cuyas orlas esmaltan y guarnecen
Cornijas verdes, plintos carmesíes,
Donde sobresaliéndose luziente
El techo de topasios y zafiros
Compuesto, y tachonado,

También finge al sentido,
 Que hurta el convexo a los celestes giros;
 Pues se ostenta y se ilustra altivamente
 De estrellas embutido,
 De Soles esmaltado,
 A la materia superando el arte,
 Tan fina a cada parte [...]
 Fueron, y son de Europa y Asia; y quanto
 Corintia forma incluye,
 Y aún oy Dórico estudio solemniza,
 Deste fingido cielo
 Un jardín paraíso es delicioso
 (Anónimo, *Fénix*, 2017: 618-619; in Silva, 1746, V: 82-83))

Retornando a *Gruta das Parcas*, note-se, pois, a elaboração visual atinente à “província” onde tem lugar o himeneu de D. José e D. Leonor, “estancia / De hum novo resplendor”. Luminosa, esta emerge da “esfera” que se abre à visão inspirada do “génio”, depois de aprofundadas as “cavernas, as cameras ignotas” (Melo, 1740: 36) da morada das parcas e de apresentados os noivos e os seus ascendentes familiares.

Huma illustre Provincia se ordenava
 Na milagrosa esfera: Não se achava
 Objecto, sem encanto dos sentidos:
 Em diferentes globos repartidos
 Se viaõ pelos aureos Horizontes
 Edificios, jardins, bosques, e fontes.
 (*ibidem*: 36)

Note-se a menção ao deleite (“encanto”) dos sentidos nesta primeira visão panorâmica do espaço em que se situam os palácios onde tem lugar a boda. A perspectiva de desfrute sensorial ganha pleno sentido ao serem colocados diante dos olhos do leitor os objetos capazes de os excitarem. São sobretudo as notações de cor, brilho e odor, enquadradas numa visão de opulência, que mais saltam à vista na abordagem do mundo físico, colocado como antítese do tópicos da “caverna profunda”, associada ao visionarismo oracular destas figuras mitológicas:

De diamantes, pyropos, e topacios
 Era toda a materia dos palacios:
 Os jardins eraõ rayos vegetantes,
 Adonde com estímulos brilhantes
 Cada flor, que na pompa se desvella,
 Conhece a inspiração da sua Estrella.
 Platanos, Cinamomos, Terebinthos
 Formavaõ regulares labyrinthos
 E a beneficio do esplendor serrano
 Taõ benigno o aromatico terreno
 Se fazia, que as plantas infecundas

De alegres pomos, de expressoens jucundas
Inundavaõ a selva brilhadora:
Novo empenho da clava vencedora.

As fontes, não das penhas desatadas,
Mas dos astros purpureos destilladas,
Placidamente gyaõ, repartidas
Entre os quadros das machinas floridas.
Logo em cada parenthesis undoso
Se fabrica hum espelho luminoso,
Onde nos orbes da fingida prata
A felice campanha se retrata
(*ibidem*: 36-37)

A natureza descrita apresenta-se como luxuriante e carregada. Já os palácios cobrem-se de pedras e metais preciosos. No meio das “campinas florecentes” ergue-se, por sua vez, uma “fabrica excelsa”, um templo, onde terá lugar o ritual do casamento. A temática do rito assume contornos sacrificiais, pois que, no caso, se recorda a potência do deus Cupido como fator da união perpétua. A caracterização da sua ara reveste-se de certo dramatismo, pondo-se em destaque as numerosas “victimas amantes” que as suas “frechas duras” fizeram e cujas efigies se ostentam, dependuradas como se se tratassem de troféus:

Era hum ardente altar todo o edificio
Frequentado em perenne sacrificio
De victimas amantes: Nas portadas,
Nos balcoens, nas janellas, collocadas
Se viaõ as symbolicas figuras
Dos antigos troféos, que as frechas duras,
Com doce impulso de amorosa guerra,
Alcançaraõ no Ceo, no Mar, na Terra.
(*ibidem*: 40)

Na descrição dos aposentos do templo de Cupido dá Pina e Melo uma visão terrífica dos estragos do amor, assente nos efeitos do fogo sobre a matéria: “As miseras entranhas se abrazavaõ, / As lagrimas fieis se derretiaõ, / Os suspiros as chammas accendiaõ” (*ibidem*). Mas enumera igualmente um conjunto de nomes famosos que honraram o himeneu, tendo alcançado a suavidade do êxtase amoroso no “thalamo brilhante”:

Em perpetua gloriosa suavidade
Assistentes do Nume venturoso,
Enlaçados no extasi amoroso,
E ornados de hum espirito Celeste,
Eraõ Idas, Marpissa, Admeto, Alceste,
Plaucio, Orestilla, Hypermoestra, Lino,
Bruto, Porcia, Lucrecia, e Collatino,

E outros consortes, que na vaga fama
Tinhaõ glorificado aquella chamma
Reflectida no thalamo brilhante,
Quanto mais possuida, mais amante.
(*ibidem*: 38-39)

Leonor e José pertencem a este grupo de bem-aventurados. O poeta narra, por fim, a sua chegada junto um do outro e o seu enamoramento instantâneo, produzido pela “uniforme igualdade” que lhes tece um destino similar (“harmonica ventura”). São, portanto, abençoadas vítimas do “Deos frecheiro”: “Apenas mede a penetrante vista / Os dous alvos da esplendida conquista [...] Penetra os peitos, e entre doces calmas / Ata os desejos, e confunde as almas” (*ibidem*: 42-43).

Passemos ao *Genetliaco*. Neste tipo de discurso, a par da linhagem, assumem destaque os progenitores da criança cujo nascimento se coloca em foco. Verificam-se nesta composição os mesmos traços da épica: metro hendecassílabo, invocação à “musa” ou “brillante Numen” e a vertente de antevisão do futuro no oráculo divino.

Assistimos aqui à descida ao palácio de Neptuno por parte da deusa Diana, identificada na tradição mitológica com a lua (“Planeta vario, Numen inconstante, / Resplandeciente antorcha de la noche”) e alvo de paralelo, dado o contexto da catábase, com Proserpina (“Esposa de Pluton, hija de Jove”) (Melo, 1726: fl. 112). Uma vez descrito o palácio do deus dos mares, Proteu entra em cena para descrever as excelsas qualidades (“flacas propiedades” “del sexo” que em “varoniles condiciones se mudarán”) que haverá de possuir a filha dos senhores “De Arcos, Maqueda, y Elche”: “No el Hado ha de poner en sus esferas / Menos fuerte la luz, de sus ardores, [...] No habrá Numen que habite el elevado, / El que las nubes vence altivo monte, / Que excelsos atributos no le rinda, / Que sacros privilegios no le prostre” (*ibidem*: fl. 113v).

Emergida a deusa do seio marítimo, descreve-se em seguida o altar e oferendas a Diana e aponta-se a chegada da “sagrada comitiva / Al augusto palacio [...] donde penden / Las faustas esperanzas de la corte” (*ibidem*: fls. 115-115v). As deidades assistem ao parto, dão apoio à mãe, durante e após o mesmo (“Con inflexibles ansias las Deidades, / Lleno todo el afecto de atenciones, / Con los mixtos, que Apolo ha fabricado / El uterino espíritu socorren”), e asseguram-se de que o nado dorme (“A la divina madre el bello coro / Al mismo instante la salud dispone [...] Dormido el tierno alumno, y moderados / De los maternos claustros los humores, / Dando glorioso fin al natalicio, / Buscan las Deydades sus mansiones” (*ibidem*: fls. 116v e 117). As câmaras da corte, bem como circunstâncias do parto, desde a referência às “medicinas” e “perfumes” utilizados para mitigar a dor, à referência aos rumores e sofrimento da mãe, são alvo de descrição:

Altivo propugnáculo en la frente
Del sitio soberano, se dispone,
Adonde con geométrica elegancia
Divinas medicinas se componen.

Exhalanse suavísimos perfumes
Ya reformado el ser de sus vapores,
Con tan benigno temple, que su aliento
A todas calidades corresponde.
[...]

Principio tuvo al fin aquel instante,
En que produjo todas las acciones
El feto natural de haber querido
Ver del día los claros arreboles.

Solo se supo aquí que la Heroína
De mortal algo tuvo, las atroces
Violencias lo enseñaron, de la humana
Heredada pensión de los dolores.

El martirio fue mudo, no dio señas
Del eco más distinto, sufocóse
En el pecho el rumor, y no lo oyeron
De las mejillas las purpúreas flores.
(*ibidem*: fls. 115v-116v)

Martírio mudo, dor sufocada no peito, são acidentes que conferem à parturiente um carácter heroico, pese embora as “atroces Violencias” da dor sentida a revelem mortal.

É interessante notar a vertente “realista” que assume a poesia de Melo em breves apontamentos, em meio à descrição faustosa de moradas e recantos naturais. No genotípico, a referência ao sofrimento da mãe e às práticas de morigeração da dor aplicadas no trabalho de parto; no epitalâmio, apesar da idealização e do aparato mitológico de que se reveste a narração do enamoramento, assim como das penas dos desventurados de amor, sugere-se subtilmente o cariz sensual da união feliz, em breve alusão à posse da “chama” no tálamo. Recorde-se o excerto de *Gruta das Parcas*:

E outros consortes, que na vaga fama
Tinhaõ glorificado aquella chamma
Reflectida no thalamo brilhante,
Quanto mais possuida, mais amante.
(Melo, 1740: 39)

3. Poesia “de assunto”

Transitando para a abordagem do concetismo na poesia d’*As Rimas* – como uma das traves-mestras do código poético em análise –, cumpre-nos, antes de avançar, chamar a atenção para a importância que o “visualismo”, na dependência de um uso agudo da “fantasia”, tem na arte de engenho. Esta funda-se num gosto da deformação e do disfarce, do ilusório como espelho do real e na ocultação para revelação. Com essa finalidade, ao focar as singularidades de um objeto, a descrição atravessa vários engastes e enganos do real “aparente” até alcançar o verosímil, entendido aqui como o verdadeiro semblante das coisas. Em síntese, este exercício radica na “perspicácia em penetrar o interno de um sentimento engastado e concentrado em outro” (Ferreira, 2019: 171). Os olhos desempenham, por isso, um papel fulcral no jogo de apropriação de contiguidades entre objetos e significantes²⁸⁰.

Na presente secção, analisaremos variedades do uso do raciocínio entimemático, que estrutura a chamada poesia de “assunto académico”. Na época barroca, o seu desenvolvimento surge associado a uma renovação dos géneros líricos, sobretudo do soneto – recorde-se os “célebres” sonetos cujos títulos Verney depreciou. Na lição 12.^a da Parte I da *Nova arte de conceitos*, Leitão Ferreira oferece uma exposição em que assenta os fundamentos da poesia de assunto. A ela atenderemos antes de passar ao exame da poesia de Francisco de Pina e Melo.

3.1. O soneto-epigrama ou “assunto académico”

O soneto constitui uma das formas poéticas de eleição no âmbito da concretização do pensamento entimemático na poesia barroca. Para tal, foi necessária uma renovação do género. A codificação da poesia de assunto, como género argumentativo a que corresponde um conjunto de formas discursivas, encontra um eco na arte do epigrama. A epigramática afigura-se peça fundamental para que se compreenda a adaptação do estilo agudo às formas poéticas em

²⁸⁰ À semelhança do que acontece na poesia de influência gongórica, no âmbito da arte de conceitos afirma-se o potencial da imagem e o deleite derivado da visão. Leitão Ferreira, abordando as virtudes qualitativas da metáfora, alude à possibilidade de alcançar ou conhecer uma realidade verosímil por debaixo do véu da metáfora, ou da máscara de uma dada imagem ou figura, como aspeto basilar em que se funda o potencial de admiração do engenho. O uso de metáforas e de translatos, em suma, o sentido impróprio da linguagem, ganha assim plena justificação, tendo como fonte primeira o texto aristotélico: “Segundo as normas aristotélicas, assim como os olhos se deleitam de ver uma coisa em outra com algum engano artificial, v.g., na vil pessoa de um histrião, a nobre presença de um príncipe e, debaixo da feia máscara de um sátiro, o formoso semblante de uma deusa, porque aquilo que a cara descoberta nos não move, disfarçado em estranho traje muitas vezes nos admira, da mesma sorte, o nosso entendimento concebe um inexplicável gosto quando, debaixo do véu de uma metáfora, vê transluzir engenhosamente o verdadeiro ou verosímil de algum objeto por meio de um vocábulo ou menos ou nada próprio” (Ferreira, 2019: 171).

destaque no Renascimento. Sintomático disso é o facto de Gracián, no Discurso XXXVI (“De los conceptos por ficción”) de *Agudeza y arte de ingenio*, colocar em paralelo o soneto e o epigrama latino, duas formas que se definem pela brevidade e a argúcia²⁸¹. Como refere Blanco, “la poésie en langue vulgaire tendait de plus en plus à penser le *conchetto* comme sa structure caractéristique, ou comme la composante la plus simple isolable dans cette structure”. A apropriação dessa estrutura argumentativa supunha propor aos mais variados géneros líricos o modelo do epigrama. O soneto, a décima e o emblema podem ser, pois, entendidos como suas variantes, sendo que as formas extensas como a canção passam a constituir encadeamentos de epigramas (Blanco, 1992: 168-169).

Na era barroca, contribui-se assim decisivamente para um novo entendimento do soneto, plasmando-se no seu remate um conceito agudo deduzido a partir de várias circunstâncias que, de forma combinada, se inscrevem ao longo das estrofes iniciais. Catulo e Marcial são os dois modelos do epigrama centrais no Renascimento, sendo que à produção deste último se adscrive a vertente de agudeza e ao primeiro a da *suavitas* e elegância. Exercício perfeito para aguçar o espírito, “le meubler d’un riche matériel et pour façonner en somme un sujet parfaitement éloquent” (*ibidem*: 170), na 2.^a metade do séc. XVI, entre retóricos como Tomé Correia e Vincenzo Gallo, delineia-se o sentimento de que o epigrama constitui o equivalente mais breve de um discurso conforme aos cânones retóricos, resultando de uma compressão máxima da narração de uma situação concreta que tem como ponto de chegada uma conclusão. À exceção da narração, a elaboração do epigrama supõe a supressão de várias das partes de que se compõe um discurso tradicional (*exordio, narratio, divisio, confirmatio, confutatio, peroratio*). O epigrama define-se por isso como um produto minimal da arte oratória, visando tornar persuasiva uma tese sobre um caso singular e cingindo-se a um argumento único, a dedução, que conduz diretamente à conclusão (*ibidem*: 171). Na sua versão composta (comportando dedução sobre objeto particular, coisa, pessoa ou evento) constitui, como adverte Blanco, um silogismo retórico, ou entimema. Estes fornecem, com efeito, “pour l’art oratoire, l’ossature de tout discours régulièrement bâti”. A partir da conceção de que o epigrama isola no tecido do discurso a parte mais reduzida dotada de autonomia, vista como ingrediente minimal, “La poétique du *concepto* ne fait que développer ce projet dont la théorie de Scaliger dessine la possibilité” (*ibidem*: 168).

Na lição 12.^a da parte primeira da *Nova arte de conceitos*, Leitão Ferreira faz uma exposição acerca do género do assunto académico que é bastante expressiva quanto ao uso do

²⁸¹ Atente-se nas palavras do teorizador: “Hállanse algunas ficciones breves y de un solo concepto, para un soneto, un epigrama, y éstas son las que se explican en este discurso” (Gracián, 1642: 1224).

silogismo engenhoso, também chamado de “entimema urbano” na *Retórica* de Aristóteles. Descrevendo um paralelo direto com a abordagem escaligeriana do epigrama simples e complexo, o autor português distingue dois tipos de “assunto acadêmico” nos quais se concretiza a vertente dedutiva observada: o assunto acadêmico simples e o assunto acadêmico complexo. Amplamente usados em sessões acadêmicas, ambos podem ajustar-se, como assinala Ferreira, quer ao “discorrer” em prosa quer ao “cantar” em verso. O “simples” compreende, portanto, apenas um objeto na proposição, enquanto o “complexo”, considerado como mais verdadeiramente acadêmico²⁸², envolve mais de um objeto. Como tal, supõe a existência de um “nexo” que permita o entrelaçamento, “travação”, dos conceitos entre si num todo integral (Ferreira, 2019: 228).

Registemos a formulação geral que o membro dos Anónimos concebe para o assunto acadêmico. Segundo refere, este consiste numa “breve proposição acerca de determinados objetos, da qual se deduza alguma reflexão ou conclusão provável ou infalível”. Essa proposição deve ser breve e basear-se na “suficiência dos termos com que é proposta”, contendo concisamente “toda a probabilidade ou infalibilidade da conclusão e reflexão”. A “entidade do entimema” ou “silogismo engenhoso” define-se, portanto, na operação de “concluir do predicado e sujeito do assunto, por ilação de sutileza, alguma prova de novidade e maravilha, que é ao que chamamos «conceito»” (*ibidem*: 226).

Compreende-se, nesta definição, a base argumentativa do entimema como apresentação de uma proposição, provas e conclusões, de modo breve, conciso e infalível. A apropriação desta forma discursiva no âmbito da poesia, e da finalidade do *delectare*, esclarece-se na atenção dada ao conceito, definido como novidade ou maravilha; para que haja eficácia, neste ponto, ou seja, para que seja produto da agudeza, o conceito deve necessariamente apresentar aquelas três qualidades. O “assunto” bem desempenhado é aquele de cujos objetos se desentranha alguma razão provável e fidedigna, “em que se entenda uma coisa por meio de outra, que é o mesmo, como diz Quintiliano, que confirmar o que era escuro e duvidoso por alguma razão clara e verisímil [*Inst. orat.* lib. 5. cap. I]” (*ibidem*: 235). Como anota o teorizador, acertar com esta razão (verdadeira ou verosímil) com sutileza e novidade de imagens é o objecto “ultimado” do assunto e fim em que descansa o entendimento (*ibidem*).

²⁸² No epigrama 43, inserido no liv. 11 de *Epigrammata*, Marcial elogiava o epigrama que produz “conceito vivo”. Ferreira transcreve e traduz o fragmento em que essa referência se encontra, na qualidade de fundamento do seu discurso: “*Vivida cum poscas epigrammata, mortua ponis / Lemmata: quid fieri, Ceciliane, potest? / «Pedes-me epigramas vivos / E propões-me assuntos mortos: / Ceciliano, se é possível, / Tu o dize, que eu o ignoro»*” (Ferreira, 2019: 229).

Note-se que a noção de verosimilhança se deduz, aqui, das leis da lógica silogística, constituindo-se como conceito distante do que conhecemos da *Poética* aristotélica, pedra-angular da estética do neoclassicismo (cf. *supra*, p. 155, nota 146; pp. 176 e ss.; 187-188). O “assunto acadêmico”, tal como a arte do epigrama, busca tudo menos a naturalidade e o esteio do senso-comum. Pelo contrário, depara-se-nos na arte de conceitos uma conceção de poesia alicerçada na noção de artificialidade, adscrevendo-se no horizonte da ação engenhosa (ou argúcia intelectual) a criação de objetos ou artefactos literários afins das “máquinas de Arquimedes”, “engenhos de Vitrúvio” e “manufaturas de Mirmécides” (Ferreira, 2019: 233). Na exposição dos três gêneros de “objetos assumptíveis” (naturais, casuais e artificiais) ganha, pois, destaque o traçar de limites entre o natural e o sobrenatural, o sobrenatural e o naturalmente prodigioso; traz-se para o primeiro plano do discurso o que é da ordem do acidental, inopinado e inaudito, e o artificial como produto ou mecanismo resultante das artes liberais e mecânicas.

Atentemos nas tipologias do gênero reunidas no texto da lição de Ferreira. Em primeiro lugar, as subdivisões temáticas. Quer seja simples ou complexo, o assunto, pelos seus objetos e circunstâncias, pode subdividir-se em sacro, heroico, lírico, fúnebre, moral, jocoso e jocossério. Esta nomenclatura coincide, diretamente, com as temáticas abordadas nas sessões das principais academias literárias setecentistas. Tanto nas sessões dos Anónimos como nas dos Ocultos, a produção de textos subordina-se a estas linhas de orientação, apontando-se a partir da sua indicação temas simples e complexos, que vêm a constituir os “títulos” ou “proposições” das composições submetidas.

Atendendo ao modo “complexo”, Leitão Ferreira considera que admite apenas um número de três objetos, por ser não só o mais perfeito número mas também o mais idóneo para que a composição observe o desiderato da concisão. Dois desses objetos integram o assunto “como extremos ou correlatos dele”, sendo que o terceiro, que deverá consistir numa circunstância acidental e formosa, constitui o “laço que os ligue por modo de um objeto total, de completo e determinado sujeito” (*ibidem*: 228). Ferreira exemplifica com a proposição complexa “a rosa estando na boca de uma ninfa”. Os dois objetos diferentes e correlatos são “rosa” e “ninfa”, e a ligá-los está a circunstância “acidental e única de estar na boca”. Sem este nexo, rosa e ninfa seriam objetos distintos e independentes, sem correlação e, por isso, também, assuntos distintos. A essa circunstância que estabelece a correlação na proposição corresponde a função de fazer com que se prediquem de um as propriedades de outro, fundamento este de que depende a fertilização de todo e qualquer assunto. Leitão Ferreira refere-se, neste passo, à ação do engenho e da fantasia como criadores de “extremadas ideias, novas e peregrinas

reflexões”, em suma, sublinha o estabelecimento de correspondências como a finalidade última da arte de agudeza (*ibidem*: 229).

Adiante, o autor propõe os modos de tornar o assunto estéril e simples em complexo e de objetos. O recurso à técnica de “particularização” afigura-se central para o conseguir. Ferreira baseia o seu discurso nos três ditames sugeridos por Tesouro a partir da leitura de Aristóteles: 1) fazer paralelo do objeto do assunto simples com outro objeto de fora, cujas circunstâncias não se compreendam em tal assunto; 2) contrapor o argumento simples a outro de diferentes circunstâncias; 3) por via de algum texto: discorrer sobre algum dito, sentença ou autoridade alheia, buscando nela alguma razão de congruência, que fertilize a esterilidade do assunto simples (*ibidem*: 240). Por fim, aos ditames de Tesouro Ferreira acrescenta um último preceito universal: discorrer pelas 10 categorias (aristotélicas)²⁸³,

acerca do objeto ou objetos de tais assuntos, e descobrir as suas circunstâncias, atributos, adjacentes, relações, semelhanças, vínculos, causas, efeitos, afetos, analogias e outras propriedades essenciais e acidentais, intrínsecas e extrínsecas da substância, matéria, forma, figura, denominação, etc., com estas prenoções e notícias dos objetos, fabricará metáforas, ou de proporção, ou de atribuição, ou de hipotipose, e outras; e descendo da proposição comua a algum reparo singular, achará alusões, contraposições e comparações, intelectuais ou fantásticas, verdadeiras ou verisímeis, todas subtis e todas engenhosas; e, apropriando ou definindo, afirmando ou negando uns entes de outros entes, etc., não só fertilizará os assuntos símplices e aumentará os complexos de objetos novos, mas também de conceitos peregrinos e inopinados (*ibidem*: 247).

Em resumo, o precetista aborda a possibilidade de, a partir do horizonte da categoria implícita no objeto da proposição, deduzir relações com traços característicos de objetos que não o do assunto, introduzindo-os na composição. Como exemplo deste modo de “fertilização” apresenta um soneto em torno do tema da saudade, situado na categoria de “qualidade”, a qual se pode reduzir às noções de “afeto da alma” e “paixão concupiscível”. O desejo penoso em que consiste o afeto da saudade é fingido em “abstrato metafísico, na figura de uns monstros voadores, como os cuidados que Otovénio pintou em forma de harpias” (*ibidem*). Assim, ao engenho assigna-se a capacidade de deduzir circunstâncias metafóricas e reflexões singulares,

²⁸³ A aplicação das categorias aristotélicas ao tema constitui um ponto decisivo da abordagem das relações de semelhança entre objetos no conceito poético. Como sustenta João Adolfo Hansen, tendo em conta a preceituação no *Cannochiale Aristotelico* e o seu impacto na poesia da *Fénix Renascida* e do *Postilhão de Apolo*, “a metáfora poética nasce diretamente das operações do engenho, que é uma faculdade natural simultaneamente dialética e retórica. Dialeticamente, o engenho descobre as semelhanças e as diferenças dos conceitos do tema, aplicando a ele as dez categorias aristotélicas – substância, qualidade, quantidade, ação, paixão, hábito, relação, situação, tempo e lugar. Com a aplicação destas, obtém dez espécies de definições do mesmo, dez espécies de semelhanças entre os termos obtidos e, ainda, dez espécies de diferenças, que lhe permitem inúmeras combinações” (Hansen, 2002: 58-59). Quando fundem conceitos muito distantes, as imagens concebidas/derivadas das relações de semelhança definem-se como “ornato dialético enigmático”.

valendo-se das imagens fantásticas e verosímeis que lhe sugeriram as mesmas saudades. Contudo, as mesmas “saudades” surgem reconfiguradas, não já como “afeto da alma e qualidade apetitiva”, mas sim na “figura de substância abstrata sensitiva, corpórea e multiplicada em muitos indivíduos ou monstros voadores” (*ibidem*: 248).

Fica pois evidente, neste exemplo e sua explicação, o exercício metafísico implícito na criação de redes de correspondências entre circunstâncias de que se formam os conceitos. O conceito surge como produto resultante da aplicação de um conjunto de relações derivadas da exploração das características de um ou mais objetos. A introdução do traço de “circunstancial” ou “acidental” é expressiva das amplas possibilidades que aqui se assinalam. Na sua esteira, estabelecem-se pontes ou elos semânticos entre atributos presentes em cognoscíveis extremos, isto é, à primeira vista, totalmente desprovidos de uma relação objetiva, reconhecível pelo senso comum. As imagens fantásticas tecem-se, por conseguinte, sobre a tessitura dessa rede de relações firmemente ancoradas na decomposição de significados e noções. A sua verosimilhança é um dado da aparência de conexão suscitada pela integridade da imagem em que consiste o artefacto criado.

Na ótica de Ferreira, a arte de criação de conceitos assume o seu cume qualitativo quando os três géneros ou categorias de coisas assumptíveis podem unir-se num só conceito, isto é, mesclando-se o natural com o artificioso, o artificioso com o casual e o casual com o natural²⁸⁴. À noção de “objetos artificiais” subjaz uma ideia que nos parece fulcral nesta *Nova arte* e que constitui a essência da epigramática e do seu potencial de sugestão visual, encerrando, em última instância, a ideia de plasticidade (criação plástica) contida no conceito.

Temos vindo a mencionar a palavra que julgamos chave desta ideia. Trata-se da noção de “artefacto”. Como afirma Leitão Ferreira, artificiais são todos os artefactos ou inventos “em que as artes, assim liberais como mecânicas, se exercitam e, por meio de uma ação engenhosa, a que chamamos «artifício», se ocupam em lhes dar forma” (*ibidem*: 233). Como exemplo da consecução da fusão das referidas categorias, o autor apresenta um epigrama de Claudiano: *Mira si lex, mirusque latex, qui flumina vincit, / Nec lapis est merito, quod fluit, & lapis est.*

²⁸⁴ Note-se que, na categoria de coisas “naturais”, Leitão Ferreira insere tudo o que se assume como natural, vícios e virtudes humanos incluídos, mas rejeita milagres e coisas sobrenaturais feitas por ação divina. Contudo, os chamados “objetos raros”, que, pelo prodígio ou descostume “nos causam novidade, pasmo e maravilha”, enquadram-se nessa categoria (Ferreira, 2019: 233). O mesmo acontece com transformações fabulosas e fingimentos poéticos cuja alegoria e verosimilhança se funda nas doutrinas mitológicas e na moral, ou natural Filosofia dos antigos. Será, pois, o caso das metamorfoses, tal como conhecemos dos modelos ovidianos. Nos objetos que sucedem por acaso incluem-se, por sua vez, circunstâncias tão inauditas e “fora da opinião dos homens” que lhes causam estranheza e admiração, tal como a possibilidade de encontrar um tesouro, ao cavar a terra, e o “cair das unhas da águia uma tartaruga”. Neste exemplo encontramos, pois, uma explicação para a suposta futilidade desta poesia, cuja operação essencial consiste na exploração de circunstâncias capazes de produzir pasmo, e que, pelo motivo de desconhecimento do código que a conforma, foi alvo de forte preconceito.

Aqui se narra o artifício de um globo de gelo composto incidentalmente pela natureza, onde a água líquida e gelada foi prisioneira e cárcere de si própria. Como comenta, parece artifício meditado, mas foi o acaso da natureza que o provocou. Não é o único exemplo da narração de circunstâncias naturais e fortuitas e que, ainda assim, assumem todas as galas do artifício pensado, que nos recorda o autor da *Nova arte de conceitos*. Algumas lições atrás, lembrava-nos o epigrama de Marcial em que é relatado o sucesso de uma abelha morta, encarcerada no gelo, como se envolta de um mausoléu estivesse. A noção de artifício do engenho, derivada dos incidentes que têm lugar na natureza (cujo artífice é o próprio acaso), une-se assim à perspectiva de artefacto, que, em si mesma, reúne todo o potencial de ornamentação e deleite artístico que uma tal pintura pode suscitar. Uma vez mais, joias e metais preciosos, elementos e objetos da natureza, desempenham aqui um papel decisivo. Atente-se, por fim, na reprodução e comentário que Ferreira faz do epigrama de Marcial:

Vagava uma abelha pelas margens do Erídano, onde as irmãs de Faetonte, povoando a ribeira e misturando com os cristais do rio o eletro das lágrimas, choram o infausto castigo do despenhado moço; e (fosse ou ambição ou lástima), atraída do pranto daquelas ninfas, se aproximou a uma, quando eis que, qual repentino raio despachado pelas mãos de Júpiter, ou qual engenhoso visco temperado pelas de Diana, precipitando-se líquida e constipando-se gelada uma lágrima dos rústicos olhos, ou poros de cortiça, fulminou e prendeu a descuidada abelha. Em tûmulo, pois, e cárcere de eletro ficou sepultada e presa, para escarmento de outras, que parece foi nela igual delito despojar as flores e saltar as árvores.

2. Saiu tão engenhoso este fortuito, que, examinado depois o seu efeito, julgava a vista que um alambre fora engastado noutro, ou que as mãos de Mirmécides haviam pintado sem pincel e gravado sem buril aquela ou lâmina ou escultura tão accidental. Parecia que no peito de Lampécia vira a abelha a cabeça de Medusa, pois, convertida em preciosa pedra, ficou Níobe dos insetos a que era Amazona dos jardins. Parecia nova fénix, que ardía em congelada chama, ou constelação nova em Ártico polo de ouro, com figura de nova fera. Pela diafanidade do engaste, jazendo morta, se temia viva, e, sem que carecesse de epitáfio, a mesma sepultura mostrava quem jazia dentro. **Novo e admirável artefacto** em que **o acaso foi artífice** de uma joia que era cárcere e mausoléu, urna e cofre, tálamo e pira, naufrágio e porto, para uma abelha morta e presa, sepultada e nascida, encalhada e nadante, em uma lágrima preciosa e frágil, congelada e ardente, árida e fluida!

3. Este foi o engenhoso fortuito sucedido à abelha, que descrevi vagabunda, colhendo pelos prados o âmbar que a primavera entesourou nas flores; [...] Marco Valério Marcial, que foi o historiador deste sucesso, nos relata haver sido não castigo de alguma culpa, mas eleição de seu destino, para que fosse digno de descanso de seus trabalhos o preço de tão rico mausoléu (*ibidem*: 169-170).

[sublinhados nossos]

A poesia de “assunto” nos sonetos de Melo subordina-se, com efeito, a esta noção de artefacto, tão natural e casual como espantoso e artificioso. Recolhendo vários temas da poesia sentimental recodificada pela corrente académica; atentando, em alguns casos, na descrição de objetos artísticos delimitados, propostos no tema, o poeta debruça-se de forma especial sobre

alguns dos tópicos-praxe glosados na poesia portuguesa desde meados do séc. XVII. Vai assim percorrer n' *As Rimas I* um caminho trilhado pelos seus antecessores, de que a coletânea *Fénix Renascida* foi amplo recipiente e ilustração.

3.2. Temas e motivos da poesia de assunto n' *As Rimas I*

Inteiramente composta de sonetos (100 ao todo), a Parte Primeira do livro d' *As Rimas* define-se por uma tendência para a estruturação em ciclos temáticos. O género do “assunto académico” ganha relevo no último terço dessa parte da obra, sendo notória uma complexificação do tema proposto, nessa parte final, seguindo mais de perto a preceituação de Ferreira.

Os primeiros 45/46 poemas do livro seguem um registo confessional, agregados por um ténue nexó narrativo-temático²⁸⁵. A transição para o género do assunto opera-se através de um conjunto de quatro sonetos subordinados ao tema das partes do dia (“Da Manhã”, “Do Meio-dia”, “Da Tarde” e “Da Noite”). Neste pequeno ciclo, em cada soneto o poeta glosa motivos e concebe imagens que traduzem a atmosfera e humor de cada um desses momentos, estabelecendo um contraste entre a sua caracterização e o estado de espírito do “eu” lírico. Os dois tercetos finais dessas composições surgem especialmente iluminados como remate categórico da descrição desenrolada nas quadras, a qual se inicia com o imperativo: “Acende ó branca Ninfa, a luz sagrada” (47)²⁸⁶; “Sobe ao ponto brilhante, ó Febo ardente” (48); “Vem, ó benigna tarde” (49); “Deita, ó noite funesta, o negro manto / Pela aérea, e terrena arquitetura” (50).

É interessante notar como se processa o diálogo entre os motivos de luz e sombra, associados à progressão desde o alvorecer ao anoitecer, e o estado de alma do poeta. Em sentido ascendente, a manhã “Espalha com a roxa claridade / a alegria cabal do humano alento, / Pondo a esfera em risonha suavidade”, mas “continua o curso a meu tormento: / Todo o Mundo te espera com vontade, / E eu te recebo só com sentimento” (47). Ao meio-dia, “Parte a diáfana luz do claro dia”, “E eu coberto de míseros horrores, / Cheio de uma mortal melancolia” (48). Já quando “Guia o brilhante Apolo ao lento ocaso” a luz da tarde, “verás meu peito ativo, / Tão ígneo, que na chama em que me abraso / Ardo morrendo, e abrasado vivo” (49). Por fim, na

²⁸⁵ Analisaremos este primeiro ciclo de sonetos no ponto 1 do separador intitulado “Gradações da melancolia [...]”

²⁸⁶ A numeração, sem mais referência, entre parênteses, neste e nos casos seguintes, diz respeito ao número do poema na sequência geral da primeira parte do livro. Todos os sonetos desta parte são, com efeito, numerados, tanto no manuscrito como no impresso.

noite, uma vez “sepultado Febo ao fogo santo” e coberta “toda a redondeza” de “Silêncio infausto”, “Desperta a treva, o lume adormecido”, e “Alegre eu só; que é tal a natureza / De um tão triste [...] / Que descansa entre as sombras da tristeza” (50).

Em síntese, nesta progressão desde o despertar da luz ao raiar da manhã até ao momento em que o globo se submerge na escuridão, anunciando-se, com o oxímoro, o despertar da treva, os sentimentos do “eu” vão evoluindo. A trajetória do sujeito inicia-se com a expressão do “tormento”, “sentimento” e “cruel melancolia”, e, em fase de descida da luz no ocaso, alcança um clímax no abrasar vivo do “peito ativo”. Na etapa final, noturna, irremediavelmente “triste”, “infeliz” e “afligido”, só lhe resta descansar nas “sombras da tristeza”.

Dão-se neste “quarteto” os últimos suspiros do “eu” na primeira parte do livro. Seguidamente, a partir da composição n.º 51, a expressão assume um tom distanciado, aproximando-se das convenções e fórmulas académicas, que ditam a já mencionada perda ou esvaziamento da presença do “eu” poético. A voz do sujeito surge com efeito metamorfoseada nas figuras de personagens arcádicas – destituídas, porém, dessa conotação –, desempenhando a sua nomeação um papel na interlocução entre amante e amado. Surgem assim a personificar estas duas instâncias Nise, Fileno, Anarda, Clóri, Amarflis, Fílis, Lésbia e Fábio, conhecidos transeuntes da poesia de Virgílio e de Camões, que protagonizam o léxico e motivos de amor na poesia reunida na *Fénix*. A sua abordagem situa-se no campo de uma subordinação dos temas da tradição lírica petrarquista à codificação do género do assunto académico, tornando-se predominante o jogo verbal e conceptual – não raro burlesco – em torno de objetos singulares: “um Cupido”²⁸⁷, “um retrato”, “a cópia e o original (da amada)”, “um relógio”, “uma rosa”, “um espelho”, “um rouxinol”, “uma borboleta”, “um jasmim”, “uma fonte”, ruínas, amuletos e ornatos femininos. Estes objetos são inseridos na sintaxe da proposição, normalmente postos em confronto com a menção a “uma dama” ou outra designação para a figura feminina (*Lise*, etc.), integrando também, em alguns casos, partes do corpo da mulher. A conjugação desses elementos – repare-se, destituídos de marcação própria, graças à anteposição sistemática do pronome indefinido – com a circunstância feminina, entre outras, constitui como que o mote narrativo do poema, o estabelecimento do nexos que a argumentação ao longo das estrofes irá desdobrar e ampliar até chegar a uma conclusão ou efeito decorrente da tese proposta.

²⁸⁷ O tema do Cupido é bastante glosado na poesia académica da época d’*As Rimas*. Na coletânea dos Anónimos, por exemplo, o assunto, com variantes, é por três vezes lançado aos participantes: “Huma Dama ferindo fogo em hum Cupido de pedra”; “Cahio hum Cupido de diamantes no mar, do toucado de huma Dama”; “Hum Cupido de Alambre” (*Progressos*, 1718: 36, 151 e 323). Melo comporá “Cayó a los pies de Clori un Cupido de diamantes” (61), em que engrandece a beleza da mulher dramatizando a rendição (e queda) do “gigante Dios” aos pés de “Clori bella”.

Os tópicos da ausência e da crueldade da amada mantêm-se nesta poesia, mas, graças à exploração de inopinadas circunstâncias, verifica-se em muitos casos uma deformação do código petrarquista, designadamente do aspeto de idealização da beleza da mulher. Falávamos atrás de esgotamento formal na poesia do baixo-barroco. Antes de mais, a prática do concetismo nesta etapa dá conta de uma lexicalização de aspetos temáticos e formais de uma tradição (anterior) também esgotada. Tem aqui lugar, portanto, um ato de sobre-leitura e, frequentemente, de paródia (no sentido hutcheoniano)²⁸⁸ em torno de um código igualmente gasto e cristalizado.

Submetidas estas composições ao recorte do “assunto”, vão assumir um carácter isolado, sem que se verifiquem nexos entre os vários assuntos/poemas. Como tal, reproduz-se a estrutura do cancionero coletivo nesta parte do poemário de Melo. Ainda assim, o poeta teve a preocupação de, como temos vindo a enfatizar, ordenar os poemas consoante a proximidade das temáticas. Daí que aqueles em que se debruça sobre o assunto fúnebre se insiram contiguamente na sequência de páginas.

Após os poemas dedicados às partes do dia, inicia-se um ciclo em que se destaca o assunto académico, quer na modalidade simples, focado na celebração ou mera evocação de um objeto ou figura (“Ao Músico de Trácia”, “Da Mulher”, “Terremoto”, “À magnificência do Panteão do Escorial”), quer na complexa, supondo a interseção de mais do que um objeto ou circunstância (“A Fílis rindo, e chorando”, “A Clóri, fazendo anos”) e assumindo muitas vezes uma estrutura narrativa que os títulos espelham (“Depois de custar porfiada conquista o desdém de Anarda, fazendo um favor se pôs a chorar”; “Lise coberta com um véu, e chorando”, “A um berço com o feitio de uma tumba”, “À cinza, que bebeu Artemísia de seu marido Mausolo, depois de lhe construir aquele sepulcro, que foi uma das sete maravilhas do Mundo”, etc.).

Nestas proposições podemos divisar temas diversos, entre o lírico, o fúnebre e o jocoso ou jocosório. Em alguns casos, assinala-se a incidência da temática histórica (“Lúcio Flaco senador Romano, estando vestido com a toga consular, e brigando um galo seu com outro de um vizinho, por enveja deste ser mais valente lhe cortou a cabeça”, “Tremeu o Mar quando Vasco da Gama ia na conquista do Oriente”, “Ao nome do Augustíssimo Rei Senhor Nosso a tempo em que todas as potências de Europa procuravam a aliança de Portugal para declararem a guerra”, “Avistando la ciudad de Mérida”). Noutros, a marca mitológica (v.g. “Dédalo alcançou voando o que ninguém podia intentar com o pensamento”) funde-se com a temática lírica ou de amor. É possível reunir igualmente alguns textos que consistem na descrição

²⁸⁸ Cf. Hutcheon, 1985

ecfrástica, atendendo a elementos pictóricos e escultóricos (“A uma estátua de Baco, em cima de uma pipa de água, com uma caneca na mão, que o escultor delineou rindo, e hoje com os golpes que lhe tinha dado o tempo parecia chorando”; “Deitava um Leão de pedra, com grande fúria, e ruído um chorro de água pela boca”; “A uma caveira cercada de flores”; “A uma Imagem de pedra de um crucifixo, que com estupendíssimo milagre se banhava em água copiosa”; “A una Imagen de la Virgen”)²⁸⁹. Por fim, nos sonetos de temática fúnebre, as referidas sub-temáticas interligam-se, sendo especialmente de sublinhar a incidência histórica nos dedicados à morte de D. Inês de Castro, e a lírica nos poemas dedicados aos amantes mitológicos Fábio e Tirse e Artemísia e Mausolo.

3.2.1. Assunto lírico n’*As Rimas*: o jogo com as circunstâncias do amor

A elaboração de sonetos em torno dos motivos do amor denota a leveza do objetivo lúdico que subjaz ao jogo com diversos incidentes. A maioria das vezes, esse jogo visa unicamente pôr em evidência uma dada antítese, explorando retoricamente os efeitos e imagens díspares derivados de cada um dos lados opostos²⁹⁰. É o que acontece em “A Fílis rindo, e chorando”

²⁸⁹ Não analisaremos os poemas em que está presente a écfrase em apartado destacado. Teremos no entanto alguns deles em consideração no contexto de temáticas abrangentes como as da poesia de assunto jocoso e fúnebre. Refira-se, de passagem, que o intento de descrever um dado objeto surge como mote para uma reflexão na poesia de Melo. A figura em relevo na imagem (a maioria das vezes esculpida e, não raro, inserindo-se na arquitetura de uma fonte) é como que retirada do seu pedestal artístico, sendo glosada como se de carne e osso fosse feita. Atente-se, pois, em estrofes iniciais de “A uma Imagem de pedra de um crucifixo, que con estupendíssimo milagre se banhava em água copiosa” e “A una Imagen de la Virgen”, os dois sonetos no fecho da primeira parte do livro: “Entre mim, e essa imagem, que hoje lança, / Em misteriosa fonte, alto segredo, / A ser ela de carne, eu de rochedo, / Só diferença houvera na mudança” (99); “Sagrada virgen, ínclita María, / Que en los brazos el Niño soberano, / Con el hasta puesta en la mano / Amaga el reyno donde muere el día // Oh cómo por excelsa simpatía / La mueves donde tu coturno ufano / Oprime el cuello del dragón tirano / Que aun vive en su furiosa rebeldía” (100). Sobretudo, o poeta pretende tirar partido da análise de qualidades que, presentes na imagem, são também, por definição, apanágio do original. Sugere-se, deste modo, o rompimento da barreira que separa representado e representação. Por exemplo, em “Deitava um Leão de pedra, com grande fúria, e ruído um chorro de água pela boca”, o questionamento dessa diferença tem como foco a figura e traços do animal: “Essa imagem feroz, que esteve obrando / Mão douta, a natureza confundindo, / Hoje é susto ao temor, que a está medindo, / Hoje é rémora ao pé, que vai passando. // Quanto em doce licor está chupando, / Vai em furiosa espuma transferindo; / Pois sai em roucas cláusulas bramindo, / Pois corre em turvos ímpetos bradando. // Uniu-se na mármorea arquitetura / O corpo da brandura, e da dureza, / E preverteu-se a causa da brandura. // Violentada ficou a natureza / Que muito que assim fosse, se a doçura / Quis falar pela boca da fereza?” (70).

²⁹⁰ Nesta secção e nas seguintes teremos pontualmente em atenção correspondências temáticas com sonetos reunidos no cancionero da *Fénix Renascida*. Atente-se, para já, nos títulos que assume a poesia de assunto amoroso nesta coletânea. De António Barbosa Bacelar, “A hum rouxinol prezo cantando”, “A Filis, pedindo-lhe, que aborreça, e não ignore”, “A Fabio roubando-lhe Filis hum retrato, que lhe dera, pelo achar dormindo”, “A hum retrato” (vol. II). De Jerónimo Baía, “Ao rigor de Lisi” (vol. II). De Diogo de Monroy Vasconcellos, “A huma dama contando as estrelas” e “Pedindo a huma dama o seu retrato, lhe mandou huma lamina de bronze sem pintura”, entre outros no vol. IV da obra. Pela acentuada qualidade, são igualmente de referir os sonetos de um anónimo no vol. V, “Havia dado Nise su retrato a Fabio, y hallandole dormido se le quitó”, “A hum retrato de Filis ao natural”, “Mandandose un relox de movimiento en una ausencia”, “A Filis por nam haver correspondido amante a quem a pertendia solicito”, etc. Oriunda, no caso da *Fénix*, da pena de engenhos seiscentistas, note-se que esta

(51). Nesta composição, o poeta coloca em contraste o riso e o choro simultâneos de Fílis (nomeada apenas no título), dois elementos que se conjugam na imagem do reflexo dos raios da aurora no orvalho matinal: “Dous belos acidentes tem a Aurora, / Com que a luz de seus raios enriquece; / Num instante se alegra, se entristece, / Ao mesmo tempo ri, ao mesmo chora” (51). Nas restantes estrofes desenvolve-se a oposição entre alegria e tristeza, que emoldura o paralelismo entre riso e choro, luz e chuva, brilho e humidade. Destas oposições, nem sempre de correspondência direta, como se pode ver, logrando-se a diferença por meio de uma certa contiguidade semântica, derivam sucessivas metáforas expressivas da duplicidade de emoções que povoa o rosto da “Fermosa” amada: “quando se humedece / De alegre ardor, de chuva brilhadora”; “Da alegria, ou tristeza vem o aviso”; “Qual há de ser a luz do vosso riso, / Se até brilha o cristal do vosso pranto?” (51).

Igualmente em torno da circunstância do choro, em “Lise coberta com um véu, e chorando” (55), o poeta retorna a evocar a chuva. Desta vez associa-a ao “Cobrir-se o Céu”, de modo a significar as lágrimas e turbacão no rosto da amada: “turbar-se a esfera pura, / E esconder-se com chuva o vago ambiente”. Aludindo ao bom e mau que decorre da queda da chuva (“Dádiva pode ser se a fermosura / Do campo rega a plácida corrente, / Castigo pode ser, se é tal a enchente / Que desce com fatal desenvoltura”), o poeta exprime dúvida quanto ao efeito das lágrimas abundantes (“de sobejo”) correndo pelo rosto “entre sombras escondido”. Não sabe, pois, “Se vem murchar as flores do desejo, / Se vem regar os Campos de Cupido” (55).

Maior contextura narrativa exibem os sonetos “Fileno muito desvanecido por enjeitar Lésbia a Fábio, e aceitar o seu rendimento” (56) e “Nise na presença inconquistável, nas cartas amorosa; e no meio desta correspondência deixou a Fábio, dizendo-lhe que arriscava muitos lucros no seu trato” (57). Nestes assume relevo o sentimento de despeito ante o desamor e rejeição por parte da mulher. Esta é, pois, retratada como ser volúvel e inconstante: “a porfia / Fará o seu dever na natureza; / Se neste Mundo pode haver firmeza / É a mudança que faz em cada dia” (56); “Já piedosa, cruel, benigna, fera, / Umas vezes esquiva, outras amante”, “extravagante”, “a cada instante / O levíssimo génio se te altera: / Quando te escrevo, acho-te uma cera, / Quando me falas, acho-te um diamante” (57).

tematização do amor é uma constante nas obras coletivas e individuais (publicadas e manuscritas) até meados de Setecentos em Portugal. Recordamos, assim, os casos de *Progressos Academicos dos Anonymos* e da coletânea manuscrita relativa às sessões da Academia dos Ocultos (cf. *supra*, “Academias literárias da 1.^a metade do séc. XVIII”).

No caso de “Fileno muito desvanecido...”, deparamos com a voz de Fábio enfeitado, lembrando o rival que a “risonha bizzarria, / Com que de Lésbia aplaudes a fineza” é causa “desta tristeza”, ou seja, a sua própria tristeza, tendo sido substituído no coração da amada (56). Mas Fábio declara não estar invejoso do estado em que se encontra o eleito de Lésbia. Anuncia pois que, trocando-se levemente um amante pelo outro, “é melhor o meu estado / Pois basta erguer-se o tempo proceloso, / Para eu me ver feliz, tu desgraçado” (56).

Já em “Nise na presença incoquistável”, o poeta exprime, na voz de Fábio, o desalento perante o desamor da amada, que não considera o relacionamento lucrativo para si (“Me despedes, dizendo ser ingrato / A teu lucro o favor, que solicito”). Pondo em jogo a temática da não correspondência ou não reciprocidade do amor, o sujeito lírico manifesta desconcerto ante a expectativa de um compromisso que se ia firmando na troca de correspondência escrita com a amada: “Que amor que se firmava por escrito, / Não podia deixar de ser contrato” (57).

Em suma, o amor é concebido, nestes poemas, como estando sujeito a variação e a sucessivos e reversos movimentos em que se projeta a inconstância feminina. Vejamos, contudo, outras perspectivas. Debrucemo-nos ainda sobre duas composições em que o objeto “casual”, numa proposição com estrutura narrativa, surge especialmente em foco: “Lauso ausente, forcejando por não mostrar o retrato de Amarílis, queimou-se em uma vela quem o quis ver” (54); “Nise, depois de dar uma prenda de azeviche a Fileno, vendo-a depois quebrada na sua mão, lha tornou a pedir” (58).

Em “Lauso ausente, forcejando por não mostrar o retrato de Amarílis” (54), a própria proposição esclarece o argumento do soneto, revestido de sugestões platônicas. A ideia principal gira em torno da ausência da amada e dos modos de compensar esse afastamento, quer por meio da contemplação no pensamento quer do seu retrato. Atente-se na primeira estrofe:

Parece agravo, mas em Lauso há sido
O não ver o retrato alto conceito;
Pois para contemplar um tal sujeito
Mais digna é uma potência, que um sentido.
(54)

A anástrofe na passagem do primeiro para o segundo verso dificulta a compreensão imediata da relação entre “alto conceito” e “não ver o retrato”. Contra todas as expectativas (“Parece agravo”), para Lauso a hipótese de “não ver o retrato” de Amarílis tem maior valor do que a de ver. Daí que, como se anuncia no título, forcejasse por não mostrar o mesmo. A razão de tal preferência é explicitada nos dois últimos versos: na contemplação de tal imagem, é mais digna uma “potência” que um “sentido”. A noção de potência aponta para as faculdades internas

da mente (memória, vontade, entendimento). Já “sentido” reporta-se à capacidade visual, física, portanto. As primeiras, na perspectiva da tradição “platônica” do amor, são, por conseguinte, superiores às segundas. Na segunda estrofe, o poeta joga com os significados de “original”/“verdadeiro” e “fingido” de modo a explicar as mais íntimas razões de Lauso:

Injúria fora, tendo-se imprimido
O belo original dentro no peito,
Deixar-se estar o gosto satisfeito,
Mais que no verdadeiro, no fingido.
(54)

Parecendo injúria ao amante satisfazer-se com uma cópia do belo original imprimido no seu coração, afigura-se por fim como castigo, desagravo, da ousadia de quem “quis ver” o retrato, queimar a mão numa vela:

Castigue pois com tanta diferença
O Fado aquela rústica jactância,
Que tomou tão sacrílega licença!

Queime-se a mão, que teve esta arrogância;
E saiba que inda os visos da presença
Sabem vingar agravos da distância.
(54)

A presença da imagem “real” da amada na memória do amante é colocada, desta maneira, em confronto com uma sua vulgarização no retrato. A descoberta da imagem retratada pelos olhos (o “sentido”) redundando num ato sacrílego. Daí que se acumulem as expressões sugestivas de agravo e impiedade, apostas à noção de castigo, em que consiste a circunstância de se queimar: “Parece agravo”, “Injúria fora”, “rústica jactância”, “sacrílega licença”, “arrogância”, “Castigue”, “vingar agravos”. Como se pode notar da comparação com a abordagem da mesma temática em sonetos de Bacelar e de um anónimo na *Fénix Renascida*, a ideia de que o original supera necessariamente a cópia é um ponto que distingue a perspectiva de Pina e Melo da evidenciada por aqueles poetas:

A um retrato de Fílis ao natural

Divino furto, em que a maior destreza
Indústria foi de Apeles peregrina,
Se a furtos da arte cópia sois divina,
Que fôreis sendo furto à natureza?

Se junto a vós é sombra outra beleza,

Se o mesmo Sol seu sol vos imagina,
E ainda de Fílis sombra sois indina,
Que luz é cópia a tanta gentileza?

Ao longo vos deitaram, prenda amada,
Uns longes tristes desta ausência esquiva,
Onde estes pertos de meu bem são nada:

Porém, que importa, ó sombra persuasiva,
Se **em ser de bronze ao natural pintada,**
Mostrais que nessa imagem sois mais viva.
(Anónimo, *Fénix*, 2017: 626-627; in Silva, 1746, V: 107)

A um retrato

Neste retrato de imortal beleza,
Que soube copiar pincel polido,
Vejo a preceitos da arte reduzido
O trabalho maior da natureza.

Para esta, ó Clóri, singular empresa,
Cuido pediu o artífice escolhido
À mesma natureza advertido
As ideas da vossa gentileza;

Obrou enfim com tão ditoso acerto,
Que **mui mal o discurso compreende,**
Qual é a cópia, ou qual a copiada;

Que imita a arte à natureza é certo,
Mas nesta rara cópia não se entende,
Se foi imitadora, se imitada
(Bacelar, *Fénix*, 2017: 188; in Silva, 1746, II: 91)

[sublinhados nossos]

Em “Nise, depois de dar uma prenda de azeviche a Fileno, vendo-a depois quebrada na sua mão, lha tornou a pedir” (58), Melo torna a convocar a oposição entre original e cópia para aludir, desta vez, a um objeto em azeviche oferecido por Nise a Fileno. Joga, pois, com passado e presente do objeto ao qual acometeu a circunstância de se partir (“Este infausto azeviche hoje quebrado”). O sujeito do poema é o próprio Fileno, que se recusa a devolver o objeto – em dois momentos denominado de “estrela” – a Nise. Como se refere na primeira estrofe, o azeviche “Na cor, retrato de meu fado há sido” e “No fim, da minha dita foi treslado”. Ora, a cor do azeviche é o negro e o fim do objeto foi partir-se. Conota-se, assim, nestes dois versos, através destas metáforas, a noção de que a fortuna do “eu” é negra e a sua felicidade quebrada. Contudo, a felicidade, mesmo pertencendo ao passado, mesmo quebrada, tal como o azeviche, continua

a existir. O *topos* do coração partido no peito do amante surge aqui em teoria, nunca sendo explicitado. Fileno não quer deixar a felicidade ou o azeviche escapar da sua mão. Imagem, ou cópia, da sua dita, rejeita, pois, entregá-lo à amada. Como afirma no último terceto:

Debalde teu desejo a solicita;
Pois se tenho na mão a minha estrela,
Loucura fora dar a minha dita.
(58)

Sob a imagem do objeto, antes inteiro, quebrado no presente, se configura, por conseguinte, um segundo sentido no poema, mais profundo do que a realidade “prática” da devolução evocada no título. Tal como no poema que analisámos anteriormente, a segunda estrofe apresenta as razões mais íntimas do gesto de Fileno. Na abertura dizia-se que a prenda, no fim, fora treslado “da minha dita”. Responde-se em seguida:

Mas que dita, se como imaginado
Fosse assim este influxo sucedido!
Pois se a cópia da estrela se há partido,
Ter-se-á o original despedaçado.
(58)

Nesta segunda quadra alude-se ao quebrar de cópia e original, apontando-se que este último se terá, similarmente, despedaçado. Dar a Nise a “causa dela”, isto é, “da cópia”, já debilitada pela fortuna, parece-lhe injusto:

Que injusto pois será, ó Nise bela,
Quando a fortuna a cópia debilita
Tornar-te agora dar a causa dela.
(58)

O azeviche afigura-se assim como amuleto da memória, felicidade que, uma vez possuída, jamais poderá ser devolvida, jamais poderá deixar de existir, à semelhança do coração do amante, que, mesmo partido, guarda memórias de tempos afortunados. O azeviche quebrado constitui, por isso, a cópia da estrela ou original despedaçado, debilitado; inteiro, um dia, e na qualidade de prenda, constitui a imagem (original) de um tempo feliz, causa dessa cópia debilitada. Devolver essa imagem íntegra seria pois “Loucura”: “Loucura fora dar a minha dita”.

3.2.2. Poesia satírica

Os sonetos em análise nesta secção situam-se numa sequência de transição, entre a poesia de assunto lírico e o conjunto de outros temas abordados pelo poeta na parte final da Parte I do livro. Teremos em atenção aqui as seguintes composições: “A uma estátua de Baco, em cima de uma pipa de água, com uma caneca na mão, que o escultor delineou rindo, e hoje com os golpes que lhe tinha dado o tempo parecia chorando” (64) e “A Fábio que trazendo uma cabeleira muito má, tropeçando em um alguidar de sonhos, lhe caiu no tacho aonde se estavam fazendo” (65). Estes dois poemas contêm subtítulos: “Hino” e “Vexame”, respetivamente. No primeiro, a descrição de um dado artifício artístico incorpora elementos jocosos, no segundo dá-se a particularidade de ser constituída a sua rima em consoantes atribuídos de antemão.

Debrucemo-nos sobre o primeiro, como indica o título, em torno de uma estátua de Baco rindo, que com o tempo se tinha transformado e parecia agora estar chorando. São várias as expressões, além das imagens da “caneca” e da “pipa” referidas na proposição, e da própria significação mitológica do deus do vinho, sugestivas de bebida e embriaguez: “goteira”, “borracheira”, “picheira”. Mas o poeta, nessas referências, introduz também termos que conotam escárnio, como “sanguexuga”, “fofa / Barriga enchouriçada”, “enlabuzado”, “galhofa”, “mofa” e “focinho”.

Salve, ó tu sanguexuga da goteira,
Salve grão padre Baco, salve a fofa
Barriga enchouriçada, que se estofa
No enlabuzado horror da borracheira.

Ó perpétuo cabide da picheira,
Que razão pode ter quem de ti mofa?
Sendo eterno centúrio da galhofa?
Sendo autor contumaz da dormideira?

Rindo te pôs o artífice, e o caminho
Dos anos maquinou na sua frágua
O choro, que hoje tens nesse focinho.

Indigno te é o gozo, e digna a mágoa;
Deves ao tempo mais, faltando o vinho,
Que deves ao escultor, sobrando a água.

(64)

Paralelamente à descrição jocosa da figura de Baco, a composição espelha a conjugação das circunstâncias natural, casual e artificial, articulação esta que se concretiza nos dois

tercetos²⁹¹. O artifício do escultor – a estátua – é sujeita à passagem (natural) do tempo. Esse mesmo “caminho / Dos anos maquinou na sua frágua / O choro” que atravessa o rosto da efigie. Assim, a própria circunstância natural, como por acidente, acrescentou um dado, definiu uma nova expressão sobre a máquina original da autoria do homem. Indiretamente, alude-se a uma verdade ou contingência por detrás da alusão à embriaguez contida na estátua: a figura de Baco está em cima de uma pipa de água, não de uma pipa de vinho. O poema como que narra, implicitamente, uma potencial transformação, que só tem lugar no plano da imagem fantástica recriada na embriaguez: do vinho para a água, do riso para o choro – tal é o destino ou “horror da borracheira”. Por isso, termina dizendo: “Indigno te é o gozo, e digna a mágoa” (64). O paralelismo invertido presente nos dois últimos versos traduz o mais e o menos desse jogo de desilusão: “faltando o vinho” e “sobrando a água”. Embora se trate de uma estrutura binária, em que se realiza uma oposição (falta/sobra + vinho/água), do ponto de vista semântico sugere-se a mesma ideia de que o vinho chega ao fim, e com ele o riso. Deve o embriagado mais ao tempo do que ao escultor o facto de o vinho faltar e a água estar “sobrando”, pois que aquele, não sendo corrente natural, não dura para sempre, ao contrário da água do fontanário, que não para de correr. O choro, por sua vez, aparenta-se a esta e, tal como a água corrente, deixa nas fráguas do rosto as suas marcas.

“A Fábio que trazendo uma cabeleira muito má, tropeçando em um alguidar de sonhos, lhe caiu no tacho aonde se estavam fazendo”. Esta composição com rima consoante assume a mesma toada satírica, evidente no recurso a vocábulos prosaicos. Destaquem-se, pois, os termos consonantes, já de si expressivos dessa vertente: peruca, hipoteca, creca [careca], caduca, nuca, breca, enxaqueca, trabuca, boca, fica, maçaroca, certifica, coca, botica.

²⁹¹ O tema da “borracheira”, configurado no assunto jocoso, fora também já glosado por Barbosa Bacelar em “Entrando em uma casa de jogo (Soneto, de repente)” (*Fénix*, 2017: 193; in *Silva*, 1746, II: 109). Notamos aqui, embora não se colha um paralelo com a écfrase no soneto de Melo, um percurso através de algumas noções/objetos comuns: “galhofa”, “Baco”, “estátua”.

Paro, reparo, tenho, envido, e pico,
Viva a santa rapina, viva o saco,
Cada qual de nós outros seja um caco,
Haja galhofa; e celorico tico.
Entorne-se o licor, molhe-se o bico,
Canse o braço, ande o copo, ferva o Baco,
E seja um tal e qual, seja um velhaco
Quem daqui não sair um celorico:
Não haja quem acerte com o seu beco,
Que enquanto bebo claro, e falo rouco,
Quem me dá do que passa em Pernambuco,
Viva amigos o Baco, viva o meco,
Que se o peso for grande, e o lastro pouco,
O mesmo foi a estátua de Nabuco.

Toda a descrição gira em torno de uma “nojenta” e “fétida” peruca, assentando as três primeiras estrofes numa evocação de vários detalhes da cabeça, externa e internamente entendida: raiz do cabelo, máculas da careca, anéis da peruca, cabelos, nuca, enxaqueca, cérebro, “ideia, vista e boca”. Na referência a alguns desses detalhes delinea-se um jogo de correspondências com extremos que são forçados pela imposição do consoante. É o caso do jogo com a palavra “raiz”, na dupla alusão a “raiz do cabelo” e “bens de raiz”, descolada esta expressão da significação implícita no consoante “hipoteca”.

Essa nojenta, fétida = peruca,
Que nos bens de raiz se te = hipoteca,
(65)

A descrição da cabeleira, que se sugere pesada (“na força dos anéis = caduca”) e confusa ou enrolada, envolta a nuca de cabelos “estirados” (“Cabelos, em quem já lhe deu a = breca”), remete para todo um conjunto de processos e funções cerebrais: “Parecem-me, ou vapores da = enxaqueca, / Ou fumos, com que o cérebro = trabuca” (65). Estes efeitos (fumos e vapores), constatados de modo subjetivo (assinale-se o “Parecem-me”), associam-se, por sua vez, aos sonhos que se estão cozinhando num “tacho”. Dá-se aqui a circunstância casual de o dono da cabeleira tropeçar nesse tacho (“alguidar de sonhos” no título), facto que se pode dever à causa natural de se lhe embrulhar “a ideia, vista = e boca” nos cabelos, ou, metaforicamente, nos próprios sonhos. Uma vez ali caída, a cabeleira é comparada a uma “estirada = maçaroca”. Na última estrofe intensifica-se o carácter inaudito do “vexame” narrado:

Mas se a vista de fumo a = certifica,
Para outra vez ser sonho, e não ser = coca,
Lhe foi o azeite o óleo da = botica.
(65)

Passando pelo tacho, e tendo-se besuntado de “azeite”, que aqui substitui “o óleo da = botica”, usado para desenlear cabelos e cabeleiras, a referência à “vista de fumo”, que “a=certifica”, sugere-nos que a cabeleira, e a própria cabeça, emergiram do tacho. Retornando à posição erguida, torna a ser possível, ao dono da cabeleira, ver o fumo que rodeia a parte externa do recipiente. Por isso se alude à possibilidade de voltar à condição de “sonho”, “outra vez”. A referência a “coca”, por força do consoante, resulta aqui também significativa, pese embora a arbitrariedade da sua presença no poema. Atendendo aos sentidos de “coca” no séc. XVIII, uma das aceções facultadas por Bluteau concerne a um termo derivado do grego *Coccos*, que se faz corresponder a “um fruto pequeno, ou especie de legume” semelhante a uma ervilha.

Nota ainda o padre que “He bom para matar piolhos”, sendo usado também para embriagar peixes, que, comendo dele, ficam como mortos e deixam-se tomar à mão. Por influência desse uso do fruto nos peixes, o vocábulo introduz-se por sua vez na expressão idiomática “Dar coca a alguém”, que significa “atrahir, enganar com caricias, & como enfeytiçar” (Bluteau, 1727: 352). Assim, a temática da cabeleira e do delírio, que cerca a cabeça do seu dono, a ponto de tropeçar num alguidar, coloca-se desta maneira de paralelo com o potencial semântico de “coca”, sugestivo de que a dita “cabeleira” terá conseguido escapar ao feitiço que atordoa os peixes, antes de serem apanhados. De outro ponto de vista, sugere-se a sua associação com a substância do fruto, que tem também a virtude de matar piolhos: nada mais conveniente ao tema jocoso da “cabeleira” proposto.

3.2.2. Assunto fúnebre

3.2.3.1. “Governa a sombra, a luz desaparece”:

melancolia fúnebre vs. lirismo melancólico

Os últimos cerca de 25 sonetos da Parte I d’*As Rimas* versam, na generalidade, sobre o tema da morte. Este ciclo fúnebre dentro dos moldes do assunto académico inicia-se com a éfrase no poema “A uma caveira cercada de flores” (75). Neste o poeta exprime admiração perante a estranha conjugação da beleza das flores com a imagem da morte numa “desvanecida” caveira (“Com as flores a Morte! Há tal cegueira? / As flores com a Morte! Há tal loucura?”). Seguem-se “Terremoto” (76) e “À magnificência do Panteão do Escorial” (77), inaugurando-se posteriormente o exercício poético mais refinado em torno das circunstâncias da morte, no qual surgem em foco vários pares de amantes famosos.

Imediatamente antes de “A uma caveira cercada de flores”, o soneto intitulado “Montanha desabitada” (74), de onde extraímos o verso que dá o *incipit* a esta subsecção do trabalho, evidencia já traços de transição para o ambiente funesto da morte, na composição do cenário sombrio de um “Horrendo monte”, paisagem estéril e deserta dominada pela “medonha soledade”, onde “nem arbusto reverdece” nem se “fomenta o verdor da mocidade”. Patenteia-se aqui já o sentimento de desengano (“De cada penha sai uma verdade, / De cada tronco pende um desengano”) (74) predominante nas composições seguintes, sendo que o poeta pretende, em “Terremoto”, pela alusão ao tremor que irrompe “Lá nos fundos do Abismo”, “partindo os vínculos da Terra” (76), conceber uma visão moral acerca do carácter breve e vão da vida

humana: “Fica atónita a válida jactância / De toda a Terra [...] // Vede, ó mortais, com quanta brevidade / As bases mais seguras da constância / As conquista o poder da vaidade” (76). Um matiz dessa mesma visão, reforçando o pasmo humano perante o desfazer da crença – arrogante e fundada em ilusão – numa eternidade da beleza e da própria vida, concebera já em “Uma caveira cercada de flores”. Com o paralelismo sintático invertido, no último terceto deste texto, pretende colocar em causa “ser” e “aparência” (o que é e o que se vê). Através do jogo de espelhos entre “flores” e “caveira”, alude, pois, ao cair da máscara que cobre de formosura ilusória a vida, ocultando o seu último e verdadeiro rosto: a morte.

Que muito esteja o génio pervertido
Se o que **hão de ser** as flores **estão vendo**?
Se a caveira **está vendo** o que **tem sido**?
(75) [sublinhados nossos]

Enquadrando, nestas asserções, um tópico fundamental subjacente à visão barroca da morte – os enganos da humana *vanitas* –, o poeta passa em seguida a explorar circunstâncias adscritas a um conjunto de objetos “assumptíveis” – para retomarmos a teoria de Leitão Ferreira. Para que se tenha uma ideia global da proeminência que o assunto fúnebre assume no livro de Pina e Melo, e com a finalidade de estabelecer uma cartografia de temas, passamos a listar os títulos dessas composições:

À magnificência do Panteão do Escorial (77)

A um berço com o feitio de uma tumba (78)

– Ao mesmo assunto (79)

À Rainha D. Inês de Castro sendo desenterrada pelo Príncipe D. Pedro (80)

– Ao mesmo assunto. Na circunstância de a coroar depois de morta (81)

– Ao mesmo assunto sendo cheio de tochas o caminho de Coimbra a Alcobaça, aonde foi tresladado o cadáver (82)

À cinza, que bebeu Artemísia de seu marido Mausolo, depois de lhe construir aquele sepulcro, que foi uma das sete maravilhas do Mundo (83)

– Ao mesmo assunto (84)

– Ao mesmo assunto (85)

Epicédio (86)

Fábio não logrando favores de Tirse enquanto viva, a desenterrou depois de morta, não se podendo apartar dela, cego de amor (87)

– Ao mesmo assunto (88)

De Troia (89)

Mortos os dous adúlteros Guilherme Cabestein, e Serismunda, aquele às mãos de seu marido Raimundo, e esta despenhada per si mesma, El Rei que então era de Aragão mandou colocar os seus retratos nos fastosos sepulcros, em que foram enterrados, e obrigou a seus vassallos que lhe fizessem todos os anos magníficas exéquias (90)

Al laurel, que nació en la sepultura de Virgilio (96)

Mandou Fábio fazer um relógio das cinzas da sua Dama (97)

Tendo custado a Fábio grande porfia o agrado de Lésbia, morreu esta apenas principiava a manifestá-lo (98)

Reunimos aqui, como se pode verificar, 17 composições, constando de 11 assuntos. Os temas cuja exploração assume maior fecundidade são precisamente aqueles que se desdobram em mais composições, podendo, num mesmo assunto, ao todo, caberem três poemas.

Pina e Melo, como já deixámos sugerido, é um cultor da melancolia poética. A expressão do humor melancólico, pela voz do sujeito lírico e das várias *personae* que lhe servem de disfarce, associa-se à elaboração de cenários noturnos e sombrios, povoados de aves agoirentas e em que os elementos fúnebres estão também presentes. Parte dessa elaboração tem lugar no terreno bucólico, descrevendo-se, em diversos pontos, o emaranhado das brenhas selvagens. Assim acontece na “Fúnebre estância” descrita na écloga “Algano e Salício”, desenrolada na fala do pastor melancólico, que exhibe os sintomas de apatia e desalento que acometem os padecentes do mal de amor – “fatigado o corpo”; “Nos fundos do letargo submergido” (Melo, 1726: fl. 76v):

Algan. **Fúnebre estância** em **sombras** afogada,
Cuja **medonha**, e **bárbara espessura**
Parece ao mesmo **assombro** consagrada.
Tão **confusa** te mostras, tão **escura**
Que do **Nume noturno** do segredo
Só podes ser morada, ou **sepultura**.

Oh quem pudera estar agora quedo!
Para poder gozar da **soledade**,
Que infunde o **mudo horror deste arvoredado!**
Quem pudera fartar minha vontade
Da solidão, que ao peito perguiçoso
A **natural tristeza** persuade.
(Melo, 1726: fl. 76) [sublinhados nossos]

O *locus horrendus* afigura-se, com efeito, um lugar-comum da poesia d’*As Rimas*, configurando a expressão da tristeza do sujeito. Se se entrevê aqui o modelo da estância selvagem de Polifemo, tal como a descreve Góngora na *Fábula*, não menos é verdade que uma estética da melancolia, a que se associa a contemplação de ruínas, por exemplo, se afirma igualmente na poesia lírica do séc. XVII, dando-nos testemunho disso o cancionero da *Fénix*. Veremos adiante de que modo Pina e Melo se posiciona relativamente a essa herança, lançando como hipótese, para já, um acentuar do “humor negro” na sua poesia, face aos predecessores. Para já, chamamos a atenção para a necessidade de distinguir dois veios distintos na lírica d’*As Rimas*: de um lado, o lirismo melancólico, socorrendo-se de elementos fúnebres na composição da paisagem como espelho do sentimento do sujeito que nela se insere, inclinado à solidão e à tristeza. De outro lado, a poesia de assunto fúnebre, cujo léxico se afigura afim do que aflora na poesia melancólica, mas que se situa num contexto de representação distinto, marcado pela preceituação do “assunto” académico e da poesia de circunstância. Nesta, o poeta projeta um foco sobre o evento da morte e as penas do luto, trazendo à colação aspetos do enterro e da pompa fúnebre e, de modo particular, fixa a atenção no cadáver e na “máquina” tumular.

3.2.3.2. Entre fastos e horror: o significado da sepultura nas exéquias

A expressão de assombro perante as galas do monumento dedicado à morte é uma constante na poesia fúnebre d’*As Rimas*. Atendendo à pompa típica dos mausoléus onde se depositam as cinzas de ilustres falecidos, o poeta evoca, por um lado, a sua grandeza e função memorial, por outro, desfia um conjunto de exclamações denotativas da vanglória ostentada nestas construções. Leiam-se as estrofes iniciais de “À magnificência do Panteão do Escorial” e da terceira composição em torno do assunto “À cinza que bebeu Artemísia de seu marido Mausolo”:

Que intenta essa soberba arquitetura
Com tão régio marmóreo luzimento?
Se mostra aqui distinto o nascimento,
Erra; que é tudo igual na sepultura.
(77)

Essa soberba máquina, que o colo
Levanta sobre o vago pavimento,
É padrão funeral, é monumento
Que se consagra às cinzas de Mausolo.
(85)

Ocorre certo paralelismo sintático e lexical entre ambas as quadras. Em primeiro lugar, destaca-se a presença das apóstrofes no primeiro verso: “essa soberba arquitetura”, “Essa soberba máquina”. O adjetivo “soberba” conota, com efeito, o duplo sentido de “grande” e “orgulhosa”, duas noções que descrevem a pretensão de elevar acima da morte a memória do morto: no primeiro poema, em acordo com um *status* social, no segundo, como resultado de um sentimento de inconformismo perante a morte do amado. Na cripta real do palácio do Escorial, sobressai o “régio marmóreo luzimento”; no túmulo de Mausolo, acentua-se o levantar do “padrão funeral” “sobre o vago pavimento”. No primeiro, assume centralidade o *topos* da desigualdade na vida e igualdade na morte. A riqueza marmórea das lápides fúnebres sugere como distinto o nascimento dos membros da Coroa espanhola, mascarando a face da morte: “Por mais que doure a face à Morte escura” (77). Contudo, certo é, como adverte o poeta, que o monumento, em si mesmo, dá testemunho da verdade ou realidade que encerra e que lhe pré-existe: “Primeiro está o horror, que a majestade”. Dá por isso como sentença, no final da segunda quadra: “Nunca há de desmentir o monumento: / Que vale o resplendor do fingimento, / Aonde existe a sombra da figura?” (77).

O monumento, por mais majestoso que seja, dá conta da “sombra da figura”, não é mais do que “fúnebre deidade”, pelo que “Quanto mais se mostrar engrandecido, / Maior espelho oferece à vaidade / Vendo-se como é, não como há sido”. Assim, veicula-se a ideia de que quanto mais ostensivo o túmulo, maior a vanglória e a perda do significado da vida histórica de que pretende ser recordação.

Nas estrofes segundas dos sonetos 83 e 84, em torno do monumento de Mausolo, Melo aprofunda a descrição do que concebe como “nobre aparato”:

Não em tosco dossel de verde rama,
Em jaspe sim, e em bronze o ressuscita,
Formando de um ardor, que a pena incita
Sepulcral labareda de uma fama.
(83)

Pórfidos, jaspes, bronzes desafia,
E o busto já se vê tão levantado,
Que a azul cimalha, o capitel dourado
Despreza as torres da região vazia.
(84)

Para aludir à riqueza da máquina fúnebre, o poeta introduz aqui as notações de cor relativas às pedras e metais de que esta se constrói. Neste caso, distando da marmórea luminosidade do panteão do Escorial, acentuam-se as tonalidades ígneas do jaspe, do pórfiro e

do bronze. Em sintonia com a menção a “ardor” e “labareda”, a presença da cor vermelha conota o tema da paixão, central neste conjunto de poemas em torno do sentimento inflamado de Artemísia, contrastante com a frieza das cinzas. São igualmente de assinalar os detalhes da construção, com capitel e cimbalha, de acordo com os atributos dos mais ricos mausoléus no cerimonial fúnebre barroco²⁹².

Por último, em “A um berço com o feitio de uma tumba”, o poeta debruça-se sobre a análise de circunstâncias que tornam afins “túmulo” e “berço”. A partir das relações de semelhança entre ambos desdobram-se os paralelismos entre alegria e tristeza, vida e morte: “Já é túmulo o berço, já tristeza / O que foi alegria / Segue a luz; e na câmara da Morte / Buscam os pulsos a vital proeza”; “já passaporte / Da Morte traz a vida” (78); “A quem pertence a forma se duvida / Se ao resplendor vital, se à Morte escura” (79).

Um nexa salta à vista entre os dois objetos alvo de aproximação. Trata-se da noção de “feitio”, no título-assunto, “forma”, no soneto 79, onde o poeta analisa mais profundamente a semelhança material entre ambos. O berço, associado ao nascimento, é entendido como um *continuum* da morte, algo que dela provém, logo correspondendo-lhe: “Saiu da Morte estranha arquitetura / A fábrica do tálamo da vida” (79). Na qualidade de leito da vida, quase não se distingue do leito da morte: “Há pois quem sentencie, quem decida / Se é berço alegre, ou triste sepultura?” (79). A meditação em torno da “talha” do objeto, sempre a apontar para uma indecisão quanto à substância da forma (“cada vez mais indeciso / Se vê o discurso”), resolve-se no último terceto com uma ideia, apodada de “profunda” (“profunda ideia! alto juízo”), na qual se encerra o significado da analogia estabelecida. Se, ainda na penúltima estrofe, se associam os vários objetos significantes da oposição vida/morte em destaque neste assunto –

²⁹² Recordamos o texto de André de Barros narrando o sumptuoso evento das exéquias do Padre António Vieira, de que foi patrono e organizador D. Francisco Xavier de Meneses, a 17 de novembro de 1697. A descrição do mausoléu em homenagem às cinzas do orador jesuíta é expressiva da máxima pompa a que os ritos funerários dedicados a figuras ilustres poderiam chegar na época barroca. Destaca-se, pois, no cenário da Igreja de São Roque, o aparato enobrecido por elementos arquitectónicos emblemáticos, simbologia religiosa expressiva, ricas alfaias e iluminação envolvente: “Via-se erigido no meyo do mesmo Templo hum vasto corpo de obra Dórica com todas as proporções, e symmetria correspondente áquella architectura. Eraõ o primeiro assento desta máchina tres degraus: levantavaõ-se sobre elles oito fermosas columnas acharoadas (como tudo o mais) de negro, perfiladas de prata, prezas com fastões de primorosa talha. Sobre estas columnas assentava huma soberba, e levantada cúpula, que debaixo de si deixava hum vaõ, e recamera, em que se via o túmulo [...]. Em roda desta vistoza máchina ardiaõ vinte e quatro tocheiras de prata, illuminados igualmente todos os altares da Igreja” (Barros, 1746: 500). Na parte terceira d’*As Rimas*, no intitulado “Segundo Poema Patético”, Melo traz de novo à colação o tema da morte e do rito fúnebre, narrando circunstâncias relativas às exéquias de D. Miguel. Aqui, associa ao fausto arquitectónico os nomes do arquiteto renascentista Vitruvius e dos escultores gregos Paraxíteles e Lísipo. Julgamos, pois, confirmar-se nestas referências o entrecruzar do conhecimento acerca dos movimentos plásticos greco-latinos, com toda a simbologia dos elementos formais que os codificam, com a elaboração pictórica veiculada na poesia fúnebre (e não só) do autor d’*As Rimas*, em uníssono com as práticas culturais barrocas (cf. Melo, 1726: fl. 247)

“é leito, ou berço, ou urna, ou monumento” –, ao concluir o soneto, Melo evoca a circunstância da conceção da vida como inerentemente determinante da morte, socorrendo-se da metáfora do “tear” e da “mortalha”: “Quem te fez bem conhece que a mortalha / Se tece no tear do nascimento”.

Paralelamente ao veicular de um pensamento quanto à representatividade social do monumento fúnebre como homenagem póstuma²⁹³, honra essa reiteradamente questionada naquilo que de falsidade existe na sua ostensiva pompa, presentifica-se neste conjunto de poemas uma visão acerca da forma ou fabrico do túmulo. A indagação em torno da natureza da sepultura como artefacto concretiza-se quer na descrição do seu aspeto exterior, compaginando-se os seus ornamentos e tons com o contexto histórico ou mitológico evocados; quer na reflexão acerca do potencial semântico derivado da observação do mesmo objeto e do que ele mais profundamente representa: a morte como termo *a quo* e *ad quem* da vida; a morte como gerada pela vida; a vida como morte; o nascimento como paralelo à morte.

3.2.3.3. Amor e idolatria fúnebre: o tema da exumação do cadáver

São cinco os sonetos em que Pina e Melo aborda o tema da exumação do cadáver, no caso, o corpo morto da amada. Os três sonetos dedicados às circunstâncias de desenterro, coroação e trasladação do corpo de Inês de Castro por D. Pedro ainda príncipe constituem o coração da poesia de tema fúnebre do montemorense, se não as pérolas de mais impressionante artifício poético nos três primeiros livros d’*As Rimas*.

O assunto da exumação de Inês desenrola-se, com efeito, ao longo de três poemas em que se vão acrescentando detalhes circunstanciais conhecidos na história do evento. A estrutura do primeiro (80) configura-se tendo como eixo os consoantes de um soneto de António Barbosa Bacelar dedicado à morte de D. Maria de Ataíde (m. 1649), o qual figura no vol. IV da *Fénix Renascida* com o título “À morte, e sepultura de uma Dama”. A dama de companhia da Rainha D. Luísa de Gusmão, falecida em idade precoce e conhecida pela sua gentileza, surge como imagem tutelar da jovem dama de palácio que a morte levou demasiado cedo, estabelecendo-se por esta via uma correspondência com a esposa de D. Pedro. Entre estes consoantes, o vocábulo “idolatria” é reiteradamente introduzido por Melo, nestas e noutras composições. Quando não surge explícito, o próprio contexto de adoração do morto, a par da ideia sacrílega de profanação do cadáver, reveste-se desse significado. Adiante, nos sonetos 87 e 88, ao assunto

²⁹³ Para um desenvolvimento aprofundado desta temática, veja-se a dissertação de doutoramento de Sónia de Deus Ferreira, *Imago mortis: cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no barroco luso-brasileiro* (2016).

“Fábio não logrando favores de Tirse enquanto viva, a desenterrou depois de morta, não se podendo apartar dela, cego de amor” – segundo a mão de um dos revedores, um tema que este terá encomendado a Melo²⁹⁴ –, o poeta traz novamente à colação a temática da exumação. Com sintaxe e termos claros, na primeira estrofe da primeira dessas composições apresenta-se esta circunstância, reiteradamente adjetivada de loucura ou sacrilégio, cegueira ímpia, destruidora da reverência devida à morte; em última instância, ousadia do amor, que não teme desocultar, em suma, contemplar o “horror sagrado” (82), “horror da sepultura” (87), para reaver ou perpetuar a memória da amada:

Não cego de amor já, sim de loucura
Abres o cofre dessa campa fria:
Busca piedade a tua fantasia,
E na casa da Morte é que a procura?
(87)

Ó louca! Ó cega! ó ímpia negligência!
Por repetir-lhe o voto do holocausto
Lhe destruístes o altar da reverência.
(88)

3.2.3.3.1. “À Rainha D. Inês de Castro sendo desenterrada pelo Príncipe D. Pedro” (e outros sonetos)

O assunto da exumação de Inês de Castro, como acabamos de referir, desenrola-se em três sonetos (80, 81 e 82). No segundo e no terceiro, sob o *incipit* “Ao mesmo assunto”, apresentam-se os títulos “Na circunstância de a coroar depois de morta” e “sendo cheio de tochas o caminho de Coimbra a Alcobaça, aonde foi tresladado o cadáver”.

Percorrendo as coletâneas de poesia publicadas nas décadas de 1710-1720, constatamos que o tema dos amores de Pedro e Inês obteve significativa fortuna entre autores dos séculos XVII e XVIII. Na *Fénix Renascida*, encontram-se as oitavas intituladas “Sentimentos de D. Pedro e de D. Inês de Castro”, em duas partes, por Manuel de Azevedo Pereira. Figura também nesta coletânea o romance da autoria de Jerónimo Baía, “Abrindo-se a sepultura de D. Inês de Castro”. No primeiro, o tema da exumação e adoração do corpo de Inês é referido de passagem. Note-se, no entanto, a fama de idolatria que o ato de D. Pedro assumia aí: “Já da fatal tragédia retiradas / As restantes ruínas da fereza, / Ficaram só no campo idolatradas / Umas breves

²⁹⁴ Como está escrito por baixo do título do poema: “Este assumpto lhe mandey eu, e mo dezempenhou bem mal, com[o] verá o leitor” (in Melo, 1726: fl. 44).

reliquias da beleza” (Pereira, *Fénix*, 2017: 47; in Silva, 1746, I: 116). O pranto de D. Pedro assume expressão num quadro também ele típico de estância ou *locus* fúnebre, numa atmosfera cercada sombras, atribuindo-se ao silencioso crepúsculo a própria expressão de “exéquias”:

Já no pardo capuz, roupas saudosas,
Emudecida a terra se encobria,
E nos ombros das nuvens tenebrosas
Ataúdes de sombra o tempo erguia,
Consagrando com tochas luminosas
Mudas exéquias ao defunto dia
(*ibidem*: 49; 122)

Baía, no fragmento em que refere as exéquias de Inês, aborda o desenterro e coroação da dama de modo explícito. No seu texto, estabelece-se uma correspondência entre exumação, himeneu e tálamo, sugestiva do sentimento que uniu os dois amantes, para além da vida. A devoção de Pedro ao túmulo de Inês, aqui chamada de Nise, concebe-se portanto como enlace ou himeneu celebrado no perpétuo tálamo fúnebre:

Dom Pedro o túmulo abria,
Rei amante e Português,
Que a tanto extremo não basta
O ser amante e ser Rei.
O túmulo, que de Nise
Foi depósito fiel,
Mostrando em sombras da morte
Os luzimentos da fé,
Na presença de seus males,
E memória de seus bens,
Com prodigiosa fineza
Tálamo o túmulo fez.
A beleza vê cadáver,
E de tão galhardo ser
Vendo as relíquias horrores,
Ama as relíquias, que vê.
Senhora de seus vassalos
Nise faz reconhecer;
Com tão piedosos decretos
Que Rei pode ser cruel?
Soberbo Himeneu preside,
Por ver a primeira vez
Entre luzes funerais
Nupciais tochas arder.
Acende aromas Sabeus,
Que piras poderão ser,
Aonde exéquias ou vodas
Neutral o discurso crê.
O Deus d’amor lhe assistia,
Piedosamente cortês,
Mostrando como dilata
Além da morte o poder.

Os desposórios celebra
Com tão fino affecto, que
Duvidosamente a morte
Por defunta a Nise tem.

(Baía, *Fénix*, 2017: 286; in Silva, 1746, II: 375-376)

Por sua vez, na coletânea *Progressos Academicos dos Anonymos*, dá-se-nos a ver que a coroação da defunta pelo Rei foi assunto de uma das sessões académicas: “A Coroação de Dona Ignes de Castro pelo Senhor Rey D. Pedro Primeyro” (*Progressos*, 1718: 202 e ss.). Este tema dá origem a um epigrama latino, três sonetos e uma oração.

Nos poemas em português coloca-se em foco o facto de Inês merecer o “Sceptro augusto”, devendo-se-lhe a veneração que o Rei impõe à corte e demais súbditos. Exalta-se a beleza perdida da “Iignes amortecida”, e clama-se a sua perdurabilidade (a permanência das “cinzas bellas”) nos afetos da esperança e fé de Pedro: “Defunta já; porém viva à saudade”; “Quando a Parca te estraga a gentileza, / Da Parca o cego estrago não alcança”. Soma-se aqui também a convocação da metáfora do tálamo: “Da já defunta Ignes, às cinzas bellas / Era Talamo triste a sepultura: / Mas inda nellas vive a fermosura, / Pois inda o amor de Pedro vive nellas”. Por fim, denomina-se de “fineza” o gesto de D. Pedro, que dá vida à amada tornando-a rainha: “Pois a faz reviver na Magestade” (*ibidem*: 202 e 203).

Na oração académica, aborda-se o homicídio de Inês e recorda-se a admirável ousadia do Rei, que, de amor incendiado, retira o cadáver de entre as sombras da sepultura, trasladando-o ao sólio: “rompendo as sepulturas”, “coroando o cadaver” (*ibidem*: 206), Pedro coloca o Amor no trono da Majestade, a “pasmos” de Coimbra e para grande assombro do “crystallino Mondego” (*ibidem*: 204). A beleza da morta feita rainha é igualmente alvo de menção aqui, notando-se o detalhe de lhe beijarem as mãos os súbditos, e apontando o autor da oração que dos seus “fermosos accidentes [i.e., accidentes das mãos] já havia triunfado a Parca” (*ibidem*).

A ideia de que a morte pode vencer a formosura da amada é, como se pode verificar, corrente nos poemas em torno da coroação de D. Inês. Trata-se contudo de uma noção constantemente posta em causa pelos autores, face ao horizonte de ser majestade ou de ser resgatada pelo amor, capaz de ver beleza nas cinzas.

O soneto escrito por Barbosa Bacelar à morte de D. Maria Ataíde (“À morte e sepultura de uma Dama”) inicia-se precisamente com a primeira perspectiva. Retirando desta composição os consoantes – fermosura, fria, sabia, dura, procura, tirania, idolatria, sepultura, idades, medo, divindades, penedo, saudades, segredo –, o soneto 80 d’*As Rimas* de Pina e Melo inverte, no mesmo verso inaugural, essa noção de triunfo da morte sobre a beleza. Categoricamente

preparando o verso seguinte, no qual evoca o agitar do pó da cinza de Inês por D. Pedro, o poeta enceta o poema afirmando: “Da Morte já triunfou a = fermosura”.

O soneto do montemorense desenrola, por conseguinte, um interessante diálogo com o de Bacelar. Usando das mesmas circunstâncias e termos, inverte o seu argumento. Atente-se nos dois textos:

Venceu a morte, ó Fábio, a formosura,
Amarílis a bela é cinza fria;
Procura amor mostrar que o não sabia,
E esconde o caso nesta pedra dura.

Ocultar neste mármore procura
Esta da morte ou glória, ou tirania;
Se quer a formosura idolatria,
Não se saiba o que esconde a sepultura.

Se não for este túmulo às idades
Mistério oculto e venerado medo,
Acabou-se o respeito às divindades;

Mas que importa que cale este penedo,
Se há de ser sempre altar de saudades,
E hão de estragar os votos o segredo.
(Bacelar, *Fénix*, 2017: 545; in Silva, 1746, IV: 307)



Da Morte já triunfou a = fermosura,
E sacudido o pó da cinza = fria
Nega Amor (que este caso não = sabia)
Que até'gora a guardasse a campa = dura.

Logo os votos antigos lhe = procura,
E vexando da Morte a = tirania,
Continua o respeito a = idolatria,
Ajoelhado no horror da = sepultura.

Duvidarão os homens e as = idades,
Cheias de assombro, de mistério, e = medo
Se a urna está banhada em = divindades.

E inda que se murmure, esse = penedo
Tem tal veneração, que as = saudades
Nunca hão de profanar o seu = segredo.
(Melo, 1726, son. 80)

Na composição de Bacelar sugere-se que a Fábio não se pode mostrar a “cinza fria” da amada (“Amarílis”), se quer a formosura permanecer no seu pedestal, ou seja, continuar a ser cultuada (“Se quer a formosura idolatria, / Não se saiba o que esconde a sepultura”). A primeira e segunda estrofes redundam pois nas antíteses em torno de mostrar e esconder o corpo guardado no “mármore” ou “pedra dura”. A ideia de ocultação do cadáver associa-se à ideia de silêncio presente no último terceto (“cale este penedo”) e tem como consequência a sugestão de um “venerado medo” e “respeito às divindades”, noção por seu turno enfatizada no primeiro terceto. Por fim, na pergunta final, questiona-se essa cerimónia, sentenciando o poeta que, perante o “altar de saudades” (simultaneamente metáfora do túmulo e da morte) que se interpõe entre amante e amada, os votos “hão de estragar o segredo”. Com a anástrofe neste último verso sugere-se uma profanação da distância idolátrica entre os amantes, profanação essa (“estragar o segredo”) cujo sentido fica apenas sugerido no texto, podendo remeter para uma profanação do próprio amor que os unia, pelo tempo que separa, desgasta e tudo corrói.

Pelo contrário, o soneto de Melo coloca de imediato diante dos olhos do leitor o espectro de D. Pedro sacudindo “o pó da cinza = fria” e ajoelhando-se aos pés do altar da sepultura aberta. Profanada desta maneira a sepultura (ou o “venerado medo” da morte, como apontava Bacelar), por outras palavras, como se afirma com o hipérbato, vexando a tirania da morte (“vexando da Morte a = tirania”), ainda assim, “Nega Amor [...] Que até’gora” “a campa = dura” “guardasse” a formosura: ou seja, a beleza permanecera intacta no cadáver, não há qualquer risco de, como aludia o poeta seiscentista, perder a formosura a idolatria. Assim, “Continua o respeito a = idolatria” (de D. Pedro por Inês). Com a exumação do corpo, não se acaba o respeito às divindades, respeito que para Bacelar apenas se preservaria se o mistério do túmulo permanecesse oculto. Coloca-se, antes, aqui a dúvida sobre se, perante a revelação do mistério no seu interior, não se assombrarão os homens, de todos os tempos, ante a hipótese de estar a urna “banhada = em divindades”. Se no soneto de Bacelar se afirmava o silêncio do “penedo” – a pedra – imperturbado (“que importa que cale este penedo”), Melo aproveita o consoante de um modo distinto. Opõe a calar a ideia de murmurar, atribuindo-a, de modo indefinido, ao amante (“E in da que se murmure, esse = penedo”). Um novo período estabelecido com a vírgula antes de “esse penedo” permite refutar inteiramente o conceito do poema de Bacelar. Afirma-se assim que, mesmo com a visão do corpo exumado, mesmo com murmúrios, o altar de Inês (“esse = penedo”) “Tem tal veneração” (pelo facto mesmo de ser venerada morta) que as saudades nunca terão o poder “de profanar o seu = segredo”. Triunfando desta maneira a formosura (ou o amor) sobre a morte, permanece a veneração e o segredo do culto fúnebre, fundados ambos na ligação inabalável, sagrada, dos amantes.

Melo retorna ao mesmo *topos* do decoro fúnebre no segundo soneto do assunto “Fábio não logrando favores de Tirse enquanto viva, a desenterrou depois de morta, não se podendo apartar dela, cego de amor”. Repassa, com efeito, algumas das noções presentes no soneto de Bacelar, em certa medida confirmando-as, ao invés do que fizera no soneto a Inês: “Para, não toques; fica mudo, e quedo [...] / Pois consiste a opinião de quanto há sido / No calado pavor desse penedo”; “Tem culto a campá mais, que no alarido, / Nos profundos enigmas do segredo”; “Abriste a pedra, enfim, deixando exausto / O decoro, na fúnebre aparência, / Que ergueu a pompa de soberbo fausto” (88).

Encontramos igualmente paralelismo entre o soneto 81 d’*As Rimas*, em que o poeta desenvolve o tema da exumação de Inês (“Na circunstância de a coroar depois de morta”), e alguns conceitos glosados nas composições proferidas na Academia dos Anónimos. Recolhem-se no texto de Melo alguns termos e expressões presentes nestas, como a noção de “estrago”, associada à beleza desfigurada pela morte, e a ideia de fazer Inês “reviver na Magestade” (*Progressos*, 1718: 203). O nexó entre os conceitos de majestade e de amor, a que se associa a noção de triunfo sobre a morte, é subtilmente explorado na oração académica:

Faça o grande Faria larga ostentação das fatalidades deste numero em o nosso Reyno, que eu para o admirar maravilhoso, só contemplo o triunfo, que depois de cinco annos coseguiu da morte o Amor, & a Magestade: assim triunfou o Amor, & a Magestade; o Amor rompendo as sepulturas, & a Magestade coroadando o cadaver; o Amor fez admiravel ostentação da sua fineza, & a Magestade fez pasmoso o aparato de seu poder, & bem que não podia o Amor conseguir este triunfo sem a Magestade, deve à Magestade todo este triunfo o Amor (*Progressos*, 1718: 206-207).

Configura-se, com efeito, neste excerto a circunstância da coroação de Inês, derivando-se da noção de “majestade”, sua imediata consequência, várias implicações dilucidativas da perspectiva de triunfo do amor sobre o tempo e a fatalidade. Melo, por seu turno, glosa o conceito de “majestade” em associação com os de “eternidade” e “imortalidade”, opondo-lhes a ideia de “esquecimento”:

Aquela ardente chama peregrina
Que te livra do horror do esquecimento.

[...]

Quis fazer-lhe imortal a majestade,
E só morta lha deu, pois sem a morte
Ninguém pode passar à eternidade.
(81)

Na morte tem lugar a coroação, na morte Inês é tornada rainha. Assim, sustenta-se que apenas passando pelo derradeiro umbral da vida foi possível alcançar a “eternidade”, análoga da circunstância de ser “majestade”. No primeiro terceto do poema alude-se assim à coroação (circunstância de a tornar majestade) como “ideia do infeliz consorte”, a “maior felicidade” que é capaz de divisar, por forma a livrar a amada do esquecimento.

São impressionantes, e de notação paradoxal, os vários símiles com que o poeta procura evocar a majestade e esplendor do cadáver daquela que vem a ser rainha: “Sombra ilustre”, “prodígio macilento”, “fermosa, esplêndida ruína” (81). Do presumível “estrago” origina-se, uma vez mais em antagonismo com o que sugeria o poema de Bacelar, a própria exaltação amorosa de D. Pedro, no arrebatado gesto de immortalizar a amada: “Do mesmo estrago agora se origina / Aquela ardente chama peregrina” (81). Por outro lado, Melo reitera o incômodo provocado pelo gesto nefando do príncipe, tornando a trazer à colação o léxico evocativo de religiosidade em torno do túmulo: “No torpe altar da infausta libitina / Os cultos autoriza ao monumento”; “O sacrilégio bárbaro suporte / A ânsia” (81).

O terceiro soneto em torno das singulares exéquias de Inês de Castro tem como tema a circunstância da trasladação do cadáver, de Coimbra para Alcobaça. Evocando a narrativa da procissão fúnebre, surge aqui em destaque, na qualidade de máquina fúnebre, o plaustro onde se depõe o corpo. Paralelamente, são postas em relevo as chamas das “mais de cem mil tochas” que o acompanharam na viagem. Estes dois elementos (o plaustro e as tochas) perfazem a pompa fúnebre do enterro de Inês. Melo introduz aqui, como nos sonetos da trilogia “À cinza que bebeu Artemísia de seu marido Mausolo, depois de lhe construir aquele sepulcro, que foi uma das sete maravilhas do Mundo”, o motivo da soberba do aparato funeral:

Cingido já de aurífera diadema
O cadáver no plaustro se coloca,
Cuja soberba máquina provoca
Os altos cumes da região suprema.
(82)

Na expressão “provoca / Os altos cumes da região suprema”, adscrita à caracterização da máquina, viu um dos revedores uma analogia com expressões de propósito equivalente nos sonetos de Mausolo e Artemísia. Já as tivemos em apreço: “E o busto já se vê tão levantado, / Que a azul cimalha, o capitel dourado / Despreza as torres da região vazia” (84); “Essa soberba máquina, que o colo / Levanta sobre o vago pavimento, / É padrão funeral” (85). No fundo, nestes versos presentifica-se uma alusão ao orgulho altivo e provocante da máquina, espelhado na sua grandeza e elevação, como que rompendo os céus, com todas as conotações sagradas

que se associam à denominada “região suprema”. O censor percebeu a sistematicidade da referência como inconveniente, e anotou todos os versos em que a ideia se repete. Como refere em nota ao soneto 82, “o mesmo conceito ou hyperbole vay adiante no soneto 84 e 85”. Melo pretendia, pois, conotar a *hybris* humana, que nas suas ostentações, neste caso, fúnebres, desafia a intocável superioridade divina.

Nas restantes três estrofes do soneto em torno da trasladação, a figura de D. Pedro assume especial relevo, designadamente, a tensão que o “peito namorado” vive – e que define a atmosfera do evento – entre silêncio e gemidos, permanecendo de sentidos fixos no corpo defunto.

Assim caminha a pompa, sem que gema
A ânsia, a pena, a dor, pois tanto invoca
O silêncio, que ainda a mesma boca
Soluçando, parece que blasfema.

Mas não contente o peito namorado,
Em mais de cem mil tochas dividido
Segue a pálida luz do horror sagrado.

(82)

Assinale-se, pois, o enfatizar do pranto do amante inconformado (“não contente”), através da gradação crescente, “A ânsia, a pena, a dor”. Note-se também a alusão ao contraste entre a “pálida luz” do cadáver (“horror sagrado”) e a intensidade abrasadora da luz das tochas que dividem a atenção de Pedro, procurando este, contudo, no seu descontentamento, focar o “horror”, ou seja, tendo em conta o idioleto de Melo, a escuridão da morte, plasmada no corpo da amada.

De forma apoteótica, relativamente à sequência que se delineia ao longo dos três poemas, no último terceto deste último soneto, o “gemido”, soluço ou murmúrio de D. Pedro – já alvo de referência no soneto 80 – é tornado correlato dos efeitos do fogo das tochas. A hipálage nos dois últimos versos é sugestiva de que o choro do rei se sufoca – uma vez mais, a tensão do silêncio a impor-se –, pois que se abrasa nas chamas, qual pavio, e se desfaz em lágrimas, como cera derretida:

Porque só se explicasse o seu gemido
Nas chamas dos pavios abrasado,
Nas lágrimas da cera derretido!

(82)

De modo análogo, a isotopia descrita na associação entre água ou líquido (lágrimas) e fogo, conotadora da intensidade da paixão no peito do amante que vê o amado partir, é também

tema com que terminam os sonetos do assunto “À cinza, que bebeu Artemísia...”. Nestes, porém, o cadáver do amado é conceptualizado na imagem das cinzas. Verifica-se, por conseguinte, um recorrente paralelismo entre o peito e as chamas: da sua interação se desdobra a alusão às cinzas, ponto de partida para avivar a labareda no coração enamorado.

Mas vendo que não fica satisfeito
Amor, com tão pequeno desafogo,
Ardendo a viva chama, sem efeito,

Resolve-se a beber as cinzas logo;
Porque depositando-as no seu peito
Pudesse dar-lhe parte do seu fogo.

(83)

Esta composição conclui, pois, com o conceito de que ao amante não bastava toda a altivez do “nobre aparato” (83) em que se deposita o corpo; seria necessário mais do que o jaspe e o bronze para o ressuscitar. O “ardor” que a “pena incita” conduz Artemísia ao violento gesto de beber as cinzas, metáfora dos restos do amado, e nesta espécie de comunhão com o corpo se sugere, metaforicamente, a possibilidade de dar nova chama à vida, de ressuscitar o morto dando-lhe “parte do seu fogo”, o fogo da paixão no coração do amante. Nos sonetos 84 e 85, as expressões “Mete a cinza no peito, onde se inflama / Toda a causa imortal da sua história” e “Hoje as cinzas fiéis não deposita / Pois se da pedra o gelo as desfalece, / Do peito a labareda as ressuscita” conotam, em suma, o *agon* permanente entre o fogo vivo da paixão (fogo da vida) e a frieza das cinzas, ou da morte, de que são símbolos todos os significantes de sepultura inscritos neste ciclo fúnebre (“penedo”, “campa”, “mármore”, “sepulcro”, “máquina”, “monumento”, “padrão funeral”, “casa da Morte”, etc.). A vaidade da pompa fúnebre plasmada nas galas do monumento é alvo de uma redução à infimidade existencial das cinzas, do cadáver, face à intensidade da paixão que leva a cometer atos de enorme ousadia, na busca de um triunfo sobre aquele mesmo nada que é a morte.

A imagem da exumação e coroação de Inês, convertida em ícone por D. Pedro I, parece desafiar esse nada, pela majestade e fama, no fundo, pela tentativa de imortalização que subjaz a este ato: enganar a morte, afinal, da mesma maneira que as exéquias fúnebres, e o monumento que as assinala, na riqueza e brilho dos seus jaspes, pórfiros e diademas de ouro, pretendem ser máscara dos “profundos enigmas do segredo” (88); da “pálida luz” (82) que na transladação de Inês até Alcobaça se descobria no plaustro sob as tochas ardentes.



Na articulação entre gongorismo e concetismo, o baixo-barroco na poesia d' *As Rimas* compõe-se, em suma, de um conjunto de diferentes elementos orientando-se para os valores pictóricos e o relevo visual conferido a formas e circunstâncias. A poesia de assunto é alvo de certa simplificação, não se verificando no livro o expoente silogístico que está previsto na codificação da arte do epigrama. Porém, em alguns casos, fica patente a estrutura argumentativa do poema/epigrama, que desagua na formação de uma imagem, ou conceito, que é concebido como se se tratasse de um objeto criado artesanalmente, como produto da exploração dos múltiplos significados de uma mesma palavra. Mas, se se pode falar de reducionismo, no tratamento do código do assunto académico, abordagem que se funda, na lírica d' *As Rimas* essencialmente na exploração de antíteses e correspondências em torno de um tema dado, é um facto que a poesia de Francisco de Pina e Melo, neste campo, acompanha as tendências dos cancioneiros portugueses da 1.^a metade do séc. XVIII. Por outro lado, em vários casos, debruçar-se sobre um tema delimitado e sobre as circunstâncias que se lhe adscvem permite ao poeta desenvolver uma poesia de análise que se traduz em elevada densidade e concentração ao nível da exposição de ideias e imagens alusivas.

A morte, como demonstrámos, constitui o campo de maior fertilidade para exploração de imagens capazes de produzir espanto e admiração. Sobre o sombrio artefacto, ou máquina, tumular, rica e alusivamente decorada com brilhos, de luzes, metais e pedras preciosas, a que se faz corresponder os sentimentos de “paixão”, “orgulho” e “horror”, impende o vulto inconformado dos amantes, diante da imagem de finitude do amado. A exploração do tópico da exumação do cadáver surge, assim, neste livro d' *As Rimas*, como terreno em que aflora esse sentimento prometeico – que é o de D. Pedro I –, conotando idolatria e indicando a profanação do sagrado repouso dos mortos; numa ânsia voraz de desafiar as leis eternas e, assim, de os devolver à vida e glória terrenas.

GRADAÇÕES DA MELANCOLIA: FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA E BUCOLISMO

Na presente secção temos como principal objetivo estreitar a abordagem dos temas no poemário de Pina e Melo, atendendo às sequências de sonetos e romances enquanto conjuntos onde se delineiam isotopias e se reproduz certa padronização e repetição de motivos e tipos (caracterológicos e narrativos). Recorde-se que as referidas sequências se situam, respetivamente, nas partes I e III do livro. Intitulamo-las de “sequências” porque, como mencionámos atrás, são dotadas de considerável unidade temática. No caso dos sonetos, observa-se mesmo uma progressão narrativa ao longo dos cerca de 45 poemas no início da obra, centrada nos estados de alma do sujeito lírico perante o desengano amoroso. Delineia-se aqui, além disso, uma atmosfera melancólica, de uma melancolia “suave”, antecedendo uma intensificação da expressão desse humor em partes posteriores do livro. A apreciação dessa narrativa, que se traduz num relato de peregrinação, constituirá um primeiro passo na análise do tema da melancolia como um todo na obra, que nos ocupará na secção final deste capítulo. Quanto aos romances, dão conta de uma apropriação do código bucólico, pondo em cena narrativas de desencontro e ausência que encontram na paisagem rústica um lugar de memória e inscrição. O rio Mondego, com as suas margens e entorno, por ser estampa cristalina que se oferece aos cuidados do enamorado, constitui um elo temático entre a realização de ambos os géneros no livro de Pina e Melo.

1. Os sonetos d' *As Rimas I*

Nas primeiras 45 composições do livro d' *As Rimas* descreve-se uma progressão de cariz narrativo em torno das circunstâncias do enamoramento, desde os seus primeiros sinais (son. 4) à tentativa de fuga aos enganos da fantasia e luta contra a prisão de amor (sonetos 11 e 19). Esta tem como resultado a expressão das contradições da paixão (soneto 21), assim como da agonia e tristeza, da decepção, agudizadas por uma percepção atormentada do fado do enamorado, envolvido pela sombra da morte (soneto 13). Em seguida, são narradas as consequências desse estado, ao longo de vários poemas em que é evocada a situação de desterro e peregrinação do sujeito poético, despedindo-se das margens do Mondego e refugiando-se, primeiro, nas do Tâmega, depois, nas do espanhol Manzanares (sonetos 24-32), para, no fim, se encenar o regresso ao Mondego (sonetos 33-34). Este trajeto desde o pátrio Mondego até ao rio espanhol é sugestivo da viagem que o próprio poeta fez, entre Montemor-o-Velho e Madrid, cidade onde residiu por algum tempo. Nos sonetos subseqüentes àquele em que se alude ao regresso (sonetos

35-45) não se evidenciam indícios de alívio da situação vivida, subjazendo a ideia de que a ventura do poeta não mudou, contrariamente à mudança que se observa na natureza. Em vez disso, onde se lhe afigura um remédio, aí encontra enfermidade (soneto 38).

O primeiro e grande elo agregador do *continuum* narrativo destas composições é, com efeito, o próprio “eu” lírico, em cuja confissão sentimental, tingida de ténues laivos biográficos, se desdobra um conjunto de quadros e imagens evocativas de um sentimento amoroso desenganado, oscilando entre a melancolia serena e a melancolia cruel. A primeira surge especialmente espelhada na paisagem do rio Mondego, que se descreve como “pátrio” lar e, como tal, constitui o lugar de regresso e aconchego do “eu” que andou errante por terras estrangeiras.

Antes de mais, atentemos nos títulos dos sonetos, a cuja fixação subjaz uma importante nota de correção, no percurso do manuscrito ao impresso. Os títulos dados pelo poeta a cada uma das composições estão riscados no primeiro, tendo, aparentemente, a mão de um dos revedores introduzido novo título por debaixo deles. Na edição de 1727 são, de facto, as correções que figuram no livro, tendo-se omitido os títulos originais. Assim, é de suspeitar que as correções são da lavra do poeta, respondendo à crítica que lhe é feita por um dos revedores no fólio em que se enceta a escrita dos poemas²⁹⁵.

Melo atribuíra designações pouco ilustrativas do conteúdo dos textos no cabeçalho, socorrendo-se de vocábulos gregos procedentes ou que constituem figuras da retórica e da silogística, como “Anabola”, “Astochia”, “Dialogismo”, “Allocosis”, “Prosphonema”, “Meteorismo”, “Paradoxo”, “Diaporesis”, “Analysis”, “Neoterismo”, “Apotasis”, “Anianaclasis”, “Epicherema”, “Ettrapelos”, “Enthymesis”, “Paramologia”, “Parenesis”, “Parabola”, “Metathesis”, etc. Na folha que antecede a do primeiro poema, no espaço remanescente após o texto da dedicatória (Melo, 1926: iv), tinha já um revedor (“tinta cinza”) introduzido o seguinte comentário, reportando-se a citação de Themistius na obra de Otto Mencken²⁹⁶: “Sobre os titulos ou declarações dos assumptos das obras: se traga este lugar: *Hi illi sunt, quorum titulis non lectore apud est, sed Apolline. Themistius ad Menckenium pag. 44*” [“Ei-los, os quais títulos não são para o leitor mas a Apolo”].

Sugere-se, como é visível, que os títulos atribuídos pelo poeta não são legíveis, desde logo por estarem numa língua – no caso, gíria – que não é acessível ao público-leitor. Assim,

²⁹⁵ A letra que corrige afigura-se similar à de Pina e Melo, pelo que seria necessário fazer um estudo mais aturado da caligrafia.

²⁹⁶ Provavelmente, um dos volumes da revista científica alemã fundada por Mencken em Leipzig, *Acta eruditorum*, publicados entre 1682 e 1782.

no impresso, aqueles títulos são substituídos por expressões mais conformes com o conteúdo temático de cada poema, segundo a interpretação que deles é feita, posteriormente – por Melo ou um segundo censor (“tinta cinza”): “Preposição”, “Fragilidade do alívio”, “Glória instantânea, e fugitiva”, “Débil natureza da felicidade”, “Fuga proveitosa”, etc.

No manuscrito, imediatamente antes do primeiro soneto da obra, no topo do fôlio em que este está registado, um dos censores, a tinta preta, redige o seguinte comentário: “Sobre os Sonetos se veja hũa authoridade de Mr. Despreaux *apud Bayle in diction tom. 2. pag. 1346. col. 2. ad mediũ*” (in Melo, 1726: fl. 1). Atendendo ao contexto, e consultando a terceira edição do tomo II do *Dictionaire Historique et Critique*, de Pierre Bailie, parece-nos tratar-se da seguinte citação de Boileau Despréaux, oriunda do canto II de *L’Art Poétique*: “Un sonnet sans defauts vaut seul un long Poëme. / Mais en vain mille Auteurs y pensent arriver, / Et cet heureux Phenix est encore à trouver”²⁹⁷. A partir desta autoridade se pode pois deduzir o nível de apreço que os sonetos de Melo suscitam: “deux ou trois entre mille” (Boileaux Despréaux, *apud Bailie*, 1715: 252) será, talvez – passe-se a ironia – uma avaliação favorável da produção d’*As Rimas*, tendo em consideração o que se verifica nas obras de alguns poetas reconhecidos (Gombauld, Mainard e Malleville), merecedores de figurar num destacado dicionário surgido na viragem de Seiscentos para Setecentos, como este de Bailie.

1.1. Uma história de desamor ou momentos de perambulação poética

Regra geral, a enunciação, nos sonetos que constituem a primeira metade da parte primeira do livro de Melo²⁹⁸, está centrada na 1.^a pessoa do singular, denotando um carácter introspetivo e dando primazia ao enfoque sobre os sentimentos e estados de alma decorrentes do enamoramento. À medida que avançamos na leitura, verificamos uma progressiva intensificação dos efeitos em causa. Em conformidade, após o poema preposicional, em que o poeta apela à leitura dos seus versos pelos feridos de amor, nos sonetos 2 e 3 é com a expressão do “eu” que se inicia esta “narração” de cariz autobiográfico. Leiam-se, pois, os primeiros versos de ambas as composições: “Se me ponho quieto, e pensativo, / Com memórias a ideia

²⁹⁷ O excerto prossegue da seguinte maneira: “A peine dans Gombaut, Mainard, et Malleville / En peut-on admirer deux ou trois entre mille. / Le reste aussi peu lû que ceux de Pellesier, / N’a fais de chez Sercy qu’un faut chez l’Epicier” (Boileau Despréaux, in Bailie, 1715: 252). Esta referência insere-se no verbete do dicionário dedicado ao poeta francês do séc. XVII, Jean Ogier de Gombauld.

²⁹⁸ Note-se que a censura e correção dos títulos se cinge ao conjunto que temos agora sob observação, o mesmo não se passando com os já analisados sob a ótica do assunto académico, que, obviamente, possuem títulos-assunto condizentes com o conteúdo veiculado. Trata-se, portanto, de mais um dado que permite justificar a separação que objetivamos, nesta análise, entre ambas as sequências de sonetos na parte primeira d’*As Rimas*.

fatigando” (soneto 2); “Não fui eu, nem podia ser quem teve, / Entre os braços o bem, que mais queria” (soneto 3).

Estas expressões lançam, desde logo, os fundamentos do quadro dramático delineado nos sonetos. Por um lado, sugere-se a fadiga do pensamento e da memória, a excogitação em torno de um assunto que só dá alívio ao sujeito “enquanto dura / A quimera de um vago pensamento”, soneto 2²⁹⁹). Por outro lado, no soneto 3, esclarece-se a causa do seu tormento: a perda de um bem. O soneto 4, por seu turno, apresenta uma prova gramatical do estabelecimento de uma conexão temático-narrativa entre as composições. Note-se, pois, como, após o discurso desenrolado nos sonetos anteriores, o pronome demonstrativo no seu primeiro verso remete para o contexto prévio: “Vendo Amor que esta fé, este cuidado / Nunca em seguir seu giro foi violento, / Quis dar-lhe um prémio ao seu merecimento, / Por se ver de uma vez desempenhado”. Neste mesmo poema vemos traduzir-se por imagens o referido “merecimento”, causa do aumento de expectativas, em suma, da consolidação da prisão de amor cujos destroços no “eu” lírico os restantes sonetos espelham:

Com um rosto divino, um doce agrado,
Que era glória imortal do pensamento,
Pagava o seu serviço, a cujo intento
Tinha já posto manso o duro Fado.

Desanda nisto a roda da ventura,
E descompondo a fábrica da dita,
Segue outra vez seu curso a infausta estrela.

(4)

Interessa, com efeito, notar aqui o movimento ascendente, em “Com um rosto divino, um doce agrado”, e logo a inversão do mesmo, através da nota disfórica em que consiste a mudança provocada pelo “Fado” ou “a roda da ventura”, deitando por terra “a fábrica da dita”.

Em seguida, narram-se os efeitos da perda da liberdade por parte do sujeito, levando amor, “com suave violência”, à perda da própria “vontade” (5), e traduzindo-se essa privação num arrebatamento da fantasia (“arrebates a louca fantasia”), por ação do pensamento, “perdido” nas alturas da “idolatria” (6). Digladiando-se com a tirania do “ímpio Amor”, o sujeito poético vai-se acomodando à constância da dor, e volta-se assim para a tristeza, encetando um diálogo com as próprias penas: “Que me quereis tristezas? acabar-me? / Pouca glória buscais ao vosso alento / Eu já ando de sorte em meu tormento, / Que a Morte só podia

²⁹⁹ Passamos a seguir a mesma lógica de referência a que recorremos na secção anterior, designando as composições pelo número que apresentam no livro d’*As Rimas I*.

consolar-me” (13); “Fartai-vos penas; levantai o braço / Da vossa sem-razão contra meu peito / Tão costumado à dor, ao mal tão feito / Estou, que do tormento vida faço” (14).

Excluindo-se toda e qualquer possibilidade de alívio, acentuando-se a melancolia nestes versos, em que se reitera a ideia de morte como solução, o “eu” volta-se então para a natureza. Dialoga com o pássaro (“Que alívio, ó passarinho, conseguiste / Em me vires cantar aqui de frente?”, 17) e com a “Sonora fonte”, cuja corrente se dilata graças às lágrimas, “águas perenes” que lhe envia (18). No soneto 18, surge pela primeira vez referido o Mondego, configurando, a partir deste ponto, o cenário em que se inscreve a história de amor: “Quando houveres de entrar no Mar salgado [...] / Sabei quem são nas margens do Mondego / Lise; e Fido; e perdi as esperanças, / De teres mais mudança, e mais firmeza”.

Nos sonetos 20, 21, 22 e 23, evidencia-se o culminar dos efeitos da paixão. Por um lado, o “eu”, de “ídolo n’alma [...] aceito”, declara-se de tal modo injuriado, que chega a deleitar-se na perda da liberdade (20). Por outro lado, confrontam-se no seu íntimo sentimentos e disposições antagónicas: “Em um ponto me alegre, e me entristeço, / Choro, e rio, e temo, vivo, e morro, / Calo, e grito, contemplo, e não discorro, / Parto, e fico, não vou, e me despeço” (21). Por fim, o soneto 23 espelha a resolução de, em última instância, interpelar a amada:

Tu Ninfa ingrata, quando mais altivo
Me viste no zénite de meu descanso,
Pondo os olhos em mim, com rosto manso,
Mudaste a cinza morta, em raio vivo.

Assopraste, e fugiste ao fogo ativo,
Para não te queimar, segundo alcanço,
E por mais que me apresso, grito, e canso,
Nunca apanho teu passo fugitivo.
(23)

Causa do acender do desejo no seu peito “altivo” (“Mudaste a cinza morta, em raio vivo”), para desespero do sujeito, a amada foge ao “fogo ativo” deflagrado pelo seu próprio olhar.

Com o soneto 24, intitulado “Ectalypsis” na primeira versão do manuscrito, tendo passado a denominar-se “Despedida”, inicia-se uma segunda etapa na trajetória do “eu” por entre a tempestade dos afetos. Não conseguindo escapar-lhes, afasta-se para terras distantes do aprazível e amado Mondego, lugar este onde se guardam lembranças queridas de tempos passados. Este poema e os que se seguem conformam, por isso, o “adeus” do poeta:

Adeus pátrio Mondego: nova guerra
Agora intenta pôr-me a ingrata sorte,
Mas para me vencer, ou dar-me a morte,

Não sei com que motivo me desterra.

[...]

Adeus; fica-te em paz: nesta mudança
O que te peço é só, que aquele dia,
Que sabes, tenhas sempre na lembrança.
(24)

Nada mais havendo a fazer – estando já tudo perdido –, o sujeito parte em peregrinação, como procurando encontrar a paz no calcorrear de um caminho fisicamente transitável, ou seja, um caminho distinto do percurso delirante do pensamento e dos afetos difíceis de calar. Assim, despede-se igualmente da amada: “Adeus falsa: eu me vou”, “Adeus tirana; e sabe que a impiedade / Faz pouco em me ausentar, pois considero / Que quanto hei de perder, já está perdido” (26).

Antes do adeus derradeiro à amada, logo após a despedida do Mondego, numa composição que é talvez uma das mais preciosas no livro – o próprio censor o corrobora³⁰⁰ –, despede-se pois, também, das ninfas do rio, eterna companhia do seu deambular:

Claras Ninfas, que agora estais brincando,
Sobre o manso cristal, que ides abrindo,
Tanto as alvas areias descobrindo,
Como a doce corrente encapelando.

Já indo-vos nas ondas mergulhando,
Se estão n'água mil círculos fingindo,
Já dos páramos côncavos saindo,
Vem os louros cabelos gotejando.

Vinde cá, porque quero as despedidas
Fazer daquele trato, que me destes,
Tão doce, que está sempre na memória.

Adeus: e se estiveres divertidas,
À sombra dessas árvores agrestes,
Contai umas às outras minha história.
(25)

Esta composição obterá um eco em “Cenotáfio”, em fragmento que já analisámos (cf. *supra*, pp. 320-321). Num e noutro caso, a referência às figuras femininas configura um quadro de significativa beleza, pela luminosidade e brilho das formas aquáticas evocadas. O corpo da nereida brincando na superfície do rio (note-se a metáfora em “manso cristal”) engendra o

³⁰⁰ Veja-se a avaliação que faz das quadras e dos tercetos: “Estes dous quartetos estão boníssimos, porem os tercetos são mui frios” (*apud* Melo, 1726: fl. 13).

movimento que perfila sucessivos efeitos: descobrindo as areias, encapelando a doce corrente, fazendo círculos na água. Na encenação do mergulho introduz-se uma imagem de expressiva sensualidade: a do corpo feminino que emerge à superfície do rio (“dos páramos côncavos saindo”), de cabelos “gotejando”. Tanto a adjetivação como a substantivação contribuem para o referido efeito de luminosidade: “Claras”, “cristal”, “alvas”. E são também de assinalar, neste cenário, as menções ao carácter tranquilo do mundo em que gravitam estes seres, para cuja expressividade muito contribuem os sucessivos gerúndios e vocábulos compostos por sílabas nasais: “brincando”, “manso”, “abrindo”, “descobrindo”, “doce corrente”, etc. As ninfas, metáfora das águas mansas e duplamente doces do rio (em sentido literal e em sentido moral), são, como se sugere no último verso, conhecedoras da história do sujeito.

Em suma, a composição da *suavitas* da paisagem aquática do Mondego, aqui como em “Cenotáfio”, bebe de um vocabulário evocativo de um estado de espírito diametralmente oposto do significado na composição pictórica da “estância fúnebre” inspiradora de horror, que o ânimo estético melancólico de Pina e Melo tantas vezes se compraz em retratar. No *locus amoenus* ribeirinho assume grande relevo o léxico que aqui sublinhámos, erigindo-se um reino cristalino, marcado pela claridade, a transparência e a doçura das correntes. No fundo, têm aí lugar os passatempos deleitosos das ninfas, entre a superfície mansa e a profundidade das cavernosas e “cândidas moradas” (Melo, 1726: fl. 56).

O afastamento em relação a este lugar resulta num tempo de deambulação, em que a solidão da montanha áspera e desabitada conforma uma atmosfera sentimental assente na tristeza. Depois de um momento ditoso, de contemplação da alvura das ninfas do Mondego, o sujeito poético retorna à expressão da tristeza, efetuando-se no soneto 27, que Melo designou, à partida, de “Theorema” (“Perpétua companhia do martírio” na edição de 1727), uma correspondência entre o seu estado de espírito e os traços descritivos da paisagem. Aqui vêm, além do mais, a ser trazidas à colação as margens de um outro rio, mais a norte do Mondego, o Tâmega. Essas margens servem-lhe, portanto, de desterro.

Nesta montanha, aonde assina as horas
O mostrador brilhante das esferas,
Entre a bruta vivenda destas feras,
Não se ouvem mais que vozes gemidoras.

Tudo tristeza infunde, inda as canoras
Aves, por entre as sempre verdes eras,
Não cantam às floridas primaveras,
Mas apenas à entrada das auroras.

(27)

Tâmega, que esta serra vás rompendo,
E esses penedos ásperos quebrando,
Com furioso sussurro caminhando,
Com escumosa pressa descendendo.

Tu abrandas, e eu estou endurecendo
Cada vez mais as penhas; eu chorando,
Tu rindo, eu mortal, tu blasonando,
Eu enfim acabando, tu correndo.

(28)

No cenário da montanha delinea-se um quadro outonal (“Não cantam às floridas primaveras”) onde “Tudo tristeza infunde”, “bruta vivenda” de animais selvagens, onde as aves canoras apenas assomam ao despontar luminoso da aurora. De resto, tudo são “vozes gemidoras”. Já nas margens do Tâmega, note-se como a lembrança das águas do rio se apresenta como potencial suavizador da dureza da paisagem – e do estado de alma do sujeito. O rio, rompendo a serra correndo, vai quebrando os penedos: “Tu abrandas”. Por oposição, o “eu”, chorando, vai “endurecendo / Cada vez mais as penhas”. A correspondência com o rio é percebida pelo poeta. Porém, não se trata, neste caso, de uma correspondência – típica da poesia do Romantismo – entre estado de espírito e paisagem: trata-se do dialogismo, ou movimento recíproco, entre a inspiração dada pelas águas e o instrumento musical que desfia o lamento poético, como se de corrente se tratasse este: “Haja entre nós fiel correspondência, / Tu me darás influxos para a lira / Eu águas te darei para a corrente” (28).

A referência à “lira” no último terceto do soneto 28, intitulado no impresso de “Mútua correspondência do alívio” (em sintonia com o comentário que acabamos de redigir), fica como “deixa” para a escrita do soneto 29, de seu título original “Psalmodia”. O poeta irá, pois, fazer neste uma ode ao “Instrumento infeliz, lira canora”, que em tempos o aliviava, graças ao seu tanger harmonioso: “Bastava o doce acento da harmonia, / Para expulsar a pena logo fora”. O instrumento, porém, de nada vale, perante “Esta eterna cruel melancolia” que “Tem decretado a lei da escura sorte”. Não sendo solução, resta-lhe o canto (“Saia a voz”), por sua vez, convertido em canto último, “Celebre como cisne a minha morte / E seja o fim da vida, o fim do canto” (29).

O exílio leva o sujeito poético a terras ainda mais longínquas. O soneto 30 dá conta da sua chegada junto à ribeira do Manzanares (30)³⁰¹. Aqui, enceta aquela que será a etapa final do canto. Autodenomina-se de peregrino (“Um peregrino, ó doce Mançanares, / Hoje chega a

³⁰¹ O rio Manzanares, no centro de Espanha, passando pela cidade de Madrid, é figura de destaque na poesia do Siglo de Oro. São vários os poetas espanhóis que o cantam. Entre eles, Góngora (“Duélete de esta puente, Manzanares”) e Lope de Vega (“Laméntase Manzanares de tener tan gran puente”) (cf. Serrano, 2001).

pisar a tua ribeira”), designação que aplicará a si em duas outras circunstâncias. Uma delas insere-se no poema em que saúda o pátrio Mondego, no regresso à terra natal. Uma vez mais, a “mortal melancolia” do sujeito, novamente recordada nos sonetos 31 e 32, nos quais confessa a incapacidade de se livrar de cruéis lembranças e da inquietude, contrasta com a amenidade e abundância do rio, cujas águas tornará novamente a “infamar” com a sua “desgraça” (33). Soma-se ademais a referência à alegria do próprio país, que, espelhado no campo verde do rio, o poeta define como “tão satisfeito”:

Salve pátrio Mondego venerando,
Que sobre o cristalino, e doce peito
Partindo as largas cãs, metes respeito
A todo o império undoso de teu mando.

Como velho, e cansado vens buscando
Este alegre país, tão satisfeito,
Que tecendo do campo um verde leito,
Parece que estás nele repousando.

Aqui venho outra vez; que o meu destino
Maior pena, e rigor inda me traça,
Que trazer-me por partes estrangeiras.

Perdoa-me sequer por peregrino,
De tornar outra vez minha desgraça
A infamar, com meu mal, tuas ribeiras.

(33)

A narrativa da última etapa dos sonetos pode ser resumida da seguinte maneira. O sujeito poético, tornado peregrino em virtude de desgosto de amor, retorna à terra natal na esperança de tudo ver mudado. Essa mudança acontece, com efeito, um pouco por todo o lado: “Esta não é a fonte, nem é esta / A campanha, os currais, os arvoredos, / A serra, o rio, o mato, nem a gente: // Mudou-se o vale, o monte, e a floresta, / Mudaram-se também estes penedos” (35). Porém, no âmago do “eu”, nada terá mudado: “Só meu mal está firme, e permanente” (35). No soneto 42 constata-se, porém, em função desse mal que permanece, um quadro de transfiguração do bosque e florestas. O estado de enlouquecimento (“Perdido o pensamento, errado o tino”) daquele que, mesmo em terra própria, continua a vaguear como peregrino, projeta-se, por conseguinte, na paisagem natal antes descrita como amena. Assume esta, como se pode verificar, um matiz ferino e sangrento, com traços de maldição, que terá motivado a atribuição do título de “Gorgophoron” no manuscrito, e de “Bosque de Circe” no impresso. A referência à sua moradora, Lise, no final, surge como explicação dos destroços (humanos?) espalhados pela floresta:

Que grande fado, ou trágico destino
Se vem aqui trazendo em busca destas
Públicas sirtes, cilas manifestadas,
Perdido o pensamento, errado o tino?

Se vês cheio esse pórtico ferino
De peles hirtas, escarnadas testas,
Se vês nadar em sangue essas florestas,
Que esperas que não foges Peregrino?

(42)

No imperativo em “vai-te embora” se conforma, pois, a despedida do canto, fixando-se aqui o final deste ciclo de sonetos. Os textos 43, 44 e 45 versam já sobre temas desvinculados da intencionalidade original de escrever uma narrativa em torno do desengano amoroso do “eu”.

A primeira sequência de sonetos d’*As Rimas* assume, como é visível, a consistência narrativa de uma ficção autobiográfica. A unidade que lhe subjaz deve-se em parte ao nexo criado pela referência ao “eu” lírico que dá voz a esse relato sentimental. Por outra parte, são introduzidos conectores discursivos e faz-se remissão para motivos já abordados, os quais permitem igualmente assegurar o referido *continuum*. Com um eco na experiência pessoal de Pina e Melo, espelhada quer na proximidade ao Mondego, quer no afastamento momentâneo relativamente a esta que considera ser a sua pátria, o conto que se tece nos sonetos constitui uma narrativa de exílio e de retorno. A este regresso se vincula um final trágico, sem remédio, que confirma a natureza errante, peregrina, do pensamento tornado progressivamente vítima da prisão amorosa. Recorde-se, ainda, como eco distante desta configuração poética, centrada em ambiente bucólico, a evocação do modelo do “pastor peregrino”, cujo exílio Rodrigues Lobo descreve na primeira jornada do segundo livro da sua trilogia, recorde-se, publicado pela primeira vez em 1608, alguns anos antes de vir a lume a *Soledad Primera*, de Góngora, onde a imagem do peregrino vem a assumir igualmente centralidade:

Trocado o hábito de pastor que sempre vestira, saudoso dos vales e montes onde nascera, queixoso dos campos do Mondego que habitara, despedido das praias do Tejo, triste, só, saudoso e determinado, começou o peregrino seu caminho, pondo o princípio dele logo nas mãos da ventura, fiando da mais certa inimiga que tinha ãa peregrinação tão duvidosa [...] (Lobo, 2004: 35).

A mesma ficção de desterro dos amantes, desenrolada ao longo de um vasto número de composições dentro do mesmo género métrico, configurará um esboço reiterado em várias das narrativas dos romances, na parte terceira da obra. Tópicos como o da inscrição ou gravação da “história no tronco de um carvalho” (soneto 7), entre outros, serão aí alvo de uma amplificação, como veremos em seguida. Na qualidade de fiel depositário dos afetos do poeta, o Mondego –

figura de relevo também na obra de Lobo – assume um lugar de relevo na lírica d’*As Rimas*. À invenção do quadro natural das águas e margens do rio se adscrive uma possibilidade de fuga aos sentimentos de tristeza e melancolia que definem o lamento encenado nestes sonetos.

2. Os romances

O conjunto de 16 romances reunidos na parte terceira do livro d’*As Rimas* insere-se num ambiente bucólico, frequentemente de carácter venatório, configurando os temas do desencontro amoroso e do lamento pela ausência da amada. Acrescem-lhes os textos, formal e tematicamente similares, ainda que de maior extensão, de “De Juno a Ixião”, “De Endimião a Diana” e “Sr. Macías”. O mais curto destes três soma um conjunto de 78 estrofes de quatro versos de 8 sílabas. Os restantes romances, dentro da mesma medida métrica, de rima irregular, apresentam entre 8 e 47 estrofes, sendo que os mais curtos perdem a qualidade narrativa esboçada nos longos. Os dois primeiros romances, entre os mais extensos, consistem numa narrativa semelhante, assumindo neles destaque as figuras da ninfa amada e do pastor cujo canto se faz soar em determinado ponto da composição.

Seguidamente atenderemos ao modo como se desenrola essa narração/estruturação do romance, prestando especial atenção a alguns tópicos recorrentes. Antes de mais, para que se entenda o ambiente, simultaneamente bucólico e venatório, dos romances de Melo, atentaremos na composição do perfil da mulher amada, exemplo de um tipo de idealização pictórica valorizado pelo poeta.

2.1. Deusa, ninfa e nume fugidio: a caracterização da amada nos romances

O mito greco-romano de Diana, deusa da caça, irmã de Apolo que com ele faz par na simbologia do dia e da noite, corporificando a Lua, decerto informa o perfil da ninfa, simultaneamente caçadora e objeto de adoração, que se desenha nos romances de Francisco de Pina e Melo. Em “De Endimião a Diana”, o poeta começa por fazer referência ao astro (“Eu pastor, e tu pastora, / tu no Céu, e eu na serra / ambos temos dous rebanhos, / eu de cabras, tu de estrelas”, Melo, 1726: fl. 167v)³⁰², fazendo transitar o discurso para a referência à própria deusa, descida do céu. Desta oferece uma caracterização pormenorizada, pontuando os versos com algumas insígnias da atividade da caça em contexto antigo e mitológico: “Arco no braço,

³⁰² As citações d’*As Rimas* (parte II) apresentadas nesta secção passarão a receber apenas a indicação do fólho do livro, entre parênteses.

e do ombro / pendente a loura madexa, / metido no cinto o dardo, / cravadas na aljava as frechas”. Abandonando o alto assento noturno (“Tu então deixando o coche / noturno”, “Depondo a pompa cerúlea”), a deidade vem a empunhar “um cajado, com diversas / cores aberto, e esmaltado / de azeviche, e ricas pedras”. A roupa que enverga, como se descreve, é “traçada”; e calça sandálias presas “com fios / de prata”. Na cabeça leva um chapéu “à banda”, “orlado / de plumas brancas, e pretas” (cf. fls. 170-170v). Estes elementos vêm a constituir o que o poeta designa de “disfarce”, mediante o qual a deusa desce do céu. Compreende-se, por conseguinte, neste retrato de Diana, uma fusão de aspetos relativos à caça e ao pastoralismo (o arco e o cajado), determinantes da configuração do ambiente e narrativas dos romances.

Com efeito, a imagem de Diana, robusta e casta, atua como ícone representativo da amada nestes poemas. De um modo geral, a temática venatória dá corpo a uma conceção da mulher, indiferente e impiedosa para com os seus pretendentes, que é conhecida da tradição lírica cortês. Assim, descreve-se essa indiferença no contexto da braveza e bravura selvagens em que tem lugar o confronto da caça. A mulher participa de todas essas qualidades. Um traço mais a coloca em paralelo com a deusa-lua: a capacidade de se ocultar, desaparecendo da vista do amante. Atente-se nos seguintes exemplos:

Enfim já fugiu o Nume
destes bosques, já se oculta
aonde nem inda a ideia
o encontra nas conjeturas.
(fl. 130v)

Destimida caçadora,
que a lança pesada esgrimes,
tanto, que a astúcia do Grego
te julgara por Aquiles
(fl.139)

Por vossa marmórea esfera
bem sabeis que vezes muitas
cursei com aquela ingrata
vida, e morte das criaturas.

Com ela a casta Deidade
seguia na mata inculta,
como Ninfa delicada
não, como virgem robusta.
(fls. 128v-129)

Mas a ninfa caçadora é também, e de acordo com essa condição, figurada como perseguidora, como se pode ver no Romance 6. Em consonância, se à figura do pastor se adscrive a suspensão do lamento poético, à ninfa o sujeito lírico demanda a suspensão da atividade venatória, como que reclamando que o seu rosto, alvo e indiferente – repare-se na metáfora em “marmórea circunferência” –, possa tornar-se qual de “Ninfa delicada”, deixando de pôr em jogo “vida, e morte das criaturas”:

Suspende a caça, que é tempo,
não queiras que se fatigue,
menos o monte do dardo,
que da infâmia que te cinge.

[...]

Basta o tempo, que hás gastado,
como a fera, em perseguir-me,
tanto nas campinas rasas,
como nas serras sublimes.
(fls. 139-139v)

Fora do âmbito venatório, interessa-nos, por fim, sublinhar a caracterização da beleza da amada, assim como a alusão aos seus efeitos, num domínio de idealização tipicamente barroco, socorrendo-se o poeta de sucessivas perífrases alusivas aos detalhes do “rosto / da mais tirana homicida” (fl. 148).

Como se pode verificar na seguinte descrição (Romance 12), somam-se à adjetivação as menções a formas e traços geométricos, introduzindo o poeta uma nota pictórica no retrato físico da mulher. A menção à “subtil transparente linha” dividindo “o campo das faces” denota, desde logo, uma convergência com o vocabulário próprio da heráldica, não fosse, para o poeta, o rosto feminino, sob o ponto de vista literário, similar a um escudo ou lâmina, como outros pontos da sua obra, de resto, o mostram³⁰³:

Divide o campo das faces
subtil transparente linha,
onde entre a neve se espalham
duas rosas matutinas.

Em dous alegres orientes
a cara do Sol partida,
entre arqueados triunfos,
coloca as luzes nativas.

³⁰³ Nota essa de que dá provas, décadas depois, no passo de *Triumpho da Religião* em que descreve a beleza da Dama, mãe do Peregrino: “Aqui vêz vegetar os teus cabellos, / Brilhar os olhos dilatar-se o riso: / O naríz n’hum parenthesis conciso / Proporcionar a Lamina vivente” (Melo, 1756: 36). Cf. *supra*, pp. 237-238.

Das origens de alabastro
dece inundaçãõ esquiva,
aonde o Zéfiro amante
Lascivo se comunica.

Em dous recintos de nácar
do cravo a cor difundida
guarda o tesouro daquele
cofre de galantarias.

Nevados celestes orbes,
na região cristalina,
com motos intercadentes,
em vez de girar palpitam.
(fl. 147v)

A adjetivação desempenha um papel relevante na elaboração do retrato da mulher. Por um lado, complementa o substantivo, conferindo uma maior definição aos objetos e elementos da natureza evocativos do esplendor do seu rosto – desde a referência à neve e ao alabastro, para significar a tez clara, à referência aos ventos (“Zéfiro amante”), em substituição de “fôlego” ou “respiração”, ao nácar para dizer lábios e “celestes orbes” para olhos. O poeta põe igualmente em relevo o movimento e efeitos do olhar no semblante feminino (“A que vibrando os luzeiros / de dous arcos formidáveis”), entre rigor e suavidade (“principia em seta irosa, / acaba em raio suave”, fl. 126).

Incorporado, além disso, na hipálage, na qual se projetam os estados de espírito do “eu” lírico, reagindo à surpreendente e singular beleza da amada, o adjetivo constitui, contudo, um aspeto periclitante, nesta caracterização que se pretende elogiosa. Assumindo as mesmas galas de artifício do panegírico, e, como tal, aglutinando um conjunto de metáforas estereotipadas, conotadoras de riqueza, a descrição da beleza feminina destaca-se pela sobrecarga ornamental, que contribui para um efeito de distância, sendo de difícil alcance as formas objetivas do rosto humano. Uso periclitante do adjetivo, julgamos, pela pouca elegância de que dão conta as escolhas do poeta, nas expressões em que se reporta, em termos genéricos, ao mesmo rosto. Além da articulação acima referida, em “arcos formidáveis”, sublinhe-se a associação de “cândido” e “susto”, em “cândido susto de neve” (fl. 148), e ainda “inaudito assombro” (fl.126). O adjetivo assume nestes casos, a nosso ver, um aporte desfigurador, pela nota de estranheza que introduz num retrato que se pretende ideal. A estranheza prende-se com um uso, sem dúvida, mecânico, convergente com a referida perspectiva elogiosa/codificada, e que redundava, em suma, num esvaziamento do lirismo do verso.

2.2. Canto e memória: o desencontro amoroso sob o olhar atento da natureza

No Romance 1, o poeta relata o enamoramento de Lise, “Ninfa robusta” (fl. 122), por um pastor “mais robusto do que Adónis / menos fero do que Alcides” (fl. 122v). O pastor retribui o sentimento, mas a ninfa, não lho dando a conhecer (“Nessa parte, pois, excelsa [...] a cópia do amado imprime / Abre o buril do silêncio / a imagem, cujos matizes / não há luz que os manifeste, / nem há rumor que os publique”, fl. 123), ausenta-se do bosque e das selvas onde, de aljava tingida de sangue, exercitava a valentia, ora no “bravo leão” ora no “urso assanhado” (fl. 122). Abandona, assim, o lugar que lhe é próprio, em busca de paz. Sendo amor “estorvo de seus cultos / torpe laço” (fl. 122v), a ninfa ausenta-se “porque se risquem / de tão vários pensamentos / as murmuradas origens” (fl. 123). Vendo-a partir, o pastor, subindo a um monte, procura divisá-la, ao longe, entre as brenhas, e chora o seu afastamento e desapareição. Exprimindo “vozes d’alma” “Entre um golfo de soluços” (fl. 223v), deseja à “Ninfa pura” (*ibidem*) que vá em paz e declara a impossibilidade de a esquecer. Surge, por fim, como término do seu lamento, a menção da aproximação do pastor – na qualidade de sujeito lírico – à “borda daquele rio / que espelho foi, e ouvinte, / tanto de amantes cuidados (fl. 125), proximidade essa que permite colocar em cena uma outra espécie de ninfas, nada mais nada menos que as ninfas das águas:

Andarei em companhia
daquelas Ninfas, que pinte
no branco quadro das águas
o azul pincel de Anfitrite.

Cantarei com elas tonos,
que a mágoa interna me inspire;
serão trágicas histórias,
não serão palmas insignes.

Até que o contínuo pranto,
transformado em fonte, assine
ao rio maiores termos,
aos campos mais largos diques.
(fl. 125v)

O poeta estabelece, desta maneira, uma analogia entre o pranto e o fluxo contínuo da água. Contínuo, o choro transforma-se em fonte, que contribui para que os rios se tornem maiores e, por sua vez, sejam de maior alcance os diques que inunda. Insere-se, por fim, neste primeiro romance, um *topos* sucessivamente glosado no conjunto de composições deste género na obra. Trata-se da ideia de inscrição, em jeito de epitáfio – de modo equivalente ao que vimos

acontecer em “Cenotáfio” (cf. *supra*, p. 321) –, neste caso, nas próprias águas, da narrativa do sucesso seguida de uma declaração de amor eterno à amada:

E na cristalina estampa
culto letreiro, que explique
todo este triste sucesso
porão as sagradas virgens.

E por remate da letra
estas regras: Aqui vive
uma voz, que sempre, sempre
clamará, ó Lise, ó Lise.
(*ibidem*)

Sugere-se, portanto, que a “voz” do pastor ficou como plasmada nas águas cujo caudal o canto fez engrossar. Melo coloca aqui em confronto dois ambientes distintos que caracterizam a paisagem natural. Por um lado, a braveza da “dura montanha” (fl. 122) onde a ninfa caçadora não só dizima animais selvagens como o coração dos pastores (“para estrago dos pastores, / para ruína dos Tigres”, *ibidem*). Por outro lado, introduz-se aqui o reino cristalino das ninfas aquáticas, cuja mansidão – oposta à violência do *habitat* da caçadora – se oferece como bálsamo e estampa das mágoas do pastor enamorado. Em outros romances, a mesma ideia aqui conotada através de “letreiro” e “estampa” transfere-se para o âmbito florestal de árvores e troncos, sendo traduzida em designações como cadernos da memória e cadernos da alma. Os troncos são, aliás, designados pelo poeta de “cadernos toscos”, fazendo-lhes corresponder a noção de papel (“papel dos troncos”) (fls. 138 e 138v).

No Romance 2, presentifica-se o mesmo esboço narrativo em evidência no Romance 1. Porém, acentuam-se os motivos do contexto de adoração, ou de consagração sacrificial, associados à invenção em torno do perfil da ninfa caçadora. Essa temática é, desde logo, conotada por vocábulos como “divindade”, “oferas”, “culto”, “aras”, “holocausto”, “fogo”, “fumo” e “serviço”. Uma vez mais assume destaque aqui a noção de sacralização do ídolo amoroso contemplado pelo amante. Lucinda recebe, por conseguinte, o epíteto de “sagrada Ninfa” (fl. 125), “deidade” do Mondego.

Como se pode constatar da leitura da primeira destas estrofes, as aras onde se depositam as oferendas do culto são postas em paralelo com as aras do “peito” de Fido, nas quais a contemplação muda da imagem da amada assume maior fineza. O poeta traz assim de novo à colação a noção de emudecimento do amante (“tão mudamente arde”), perante o fogo ardente

que irrompe da paixão amorosa, simbolizada na adoração³⁰⁴. Adiante, alude-se à alteração da dureza da ninfa, dureza ou distância metaforizadas no “bronze” e no “jaspe”, mutação essa resultante do “serviço” prestado pelo pastor. A concretização da mesma mudança é, por sua vez, sugerida através da referência a pedras preciosas, sugestivas da concessão de um sorriso por parte da amada: “rubis” e “diamantes” são “tesouros singulares”, metáfora expressiva de dentes. Sorriso esse, “risonha esperança”, que se traduz num crescendo das expectativas de Fido:

Seguiu-se abrirem-se logo
os tesouros singulares,
que entre cofres de rubis,
tem dous fios de diamantes.

Lá do riquíssimo centro
risonha a esperança sai,
que com alegre descuido
anima o peito cobarde.
(fl. 125v)

Lucinda, “mais compadecida”, aproxima-se, “deixa ver-se nos passeios, / deixa seguir-se nos bailes” (fl. 126). Porém, a “vil malícia” do “dente infame”, “da detração, e do ultraje” (fls. 126v e 127), deita a perder o “simulado culto” de Fido (fl. 126v). Como consequência, a ninfa entristece-se e retira-se no silêncio dos bosques. No final do romance, uma vez mais, deparamos com o pastor “Triste, afligido, confuso” cursando as “cândidas margens” de um rio. Desta vez, faz-se menção ao “suavíssimo Mondego” (fl. 127v). Será, pois, num tronco junto ao rio que gravará a memória da “fé” inabalável que esconde do mundo e que permanece (“sempre estará perdurável”) na areia que orla a água:

Antes, pois que pelas ondas
o ardente espírito exale,
em um tronco ali vizinho,
estas tristes letras abre:

Não morreu: Aqui existe
vestida em rústico traje
uma fé, que nesta areia
sempre estará perdurável.

³⁰⁴ A noção de adoração aqui implícita é repetidamente glosada nos romances de Pina e Melo. É disso exemplo “Senhor Macias” (“De Macias” na edição impressa), em que se exprime de várias maneiras a prática de devoção (“sagrada idolatria”) levada a efeito pela figura mítica do trovador, que perde a amada “em alheios braços” (fl. 178v): “Eu te amei, enfim, sem ver / aquela distância suma, / que de uma excelsa Deidade / vai a uma vil criatura” (fl. 182); “Tu me ergueste ao cume excelso / da mais sublime estrutura, / que ideou o esférico agente / desta máquina rotunda” (fl. 183).

Agora pede que nunca
de ousada planta se agrave:
Não a profane; se leres
Chora, passageiro, e vai-te.
(fl. 128)

A noção de inscrição alia-se, portanto, também, à perspectiva de uma fixação da memória dos encontros amorosos na natureza que deles foi testemunha. Os sentidos da visão e da audição são por isso atribuídos à montanha que assistiu ao culminar glorioso dos encontros entre os amantes, mantidos no segredo da “rústica alcoba, / aonde a entrada se nega / à planta mais atrevida”. Este lugar “teatro, e campanha há sido / de tais glórias”: “O monte as ouça; e se vezes tantas tem sido esta selva / já testemunha de vista, / de ouvida uma vez o seja” (fls. 169-69v).

Por sua vez, à presença do passado na natureza animada de sentidos humanos, cheia de fontes e rios comparados a espelhos, onde flui e reverbera ainda o transunto da amada e a imagem dos amores vividos, contrapõe-se a noção de apagamento – que o poeta refere em jeito de súplica – desse mesmo eco de felicidade plasmado na paisagem. Atente-se, pois, na ilustração dada no Romance 4, terminando o fragmento com uma invocação às nereidas, para que, como neme das águas, tapem os ouvidos, não ouçam a trágica história da ausência, desenrolada no cenário bucólico (“teatro / de tão infausta tragédia”, fl. 131v), e jamais componham “letra” sobre a infausta partida da amada. Seguidamente, o poeta dirige-se à própria amada, que chama de “fementida” e “ingrata”, demandando-lhe que fique para sempre naquele lugar:

Adeus também cristalinas,
sonoras fontes, não tema
vosso murmúrio, que eu nunca
de vossas águas me esqueça.

E em paga deste serviço
se acaso uma cópia bela
nesse espelho vagabundo
inda hoje reverbera

**Apagai, apagai logo
essa fluida quimera,
para que nunca se saiba
quem fui eu, e quem foi ela**

**Nem indício desta história
por breve instante se veja
em caderno tão caduco,
em estampa tão ligeira.**

E tu rio, que me deste

já tão benigna influência
que blasonei de ser cisne
de tua cândida veia

Tu que já puseste o canto,
tão feliz, como o de Tebas,
pois pode parar as águas,
pois pode mover as penhas

Fica em paz, e este do Elísio
rasgo, debuxo, ou ideia,
por aquedutos de prata
molha, fertiliza, e rega

Nunca lhe negues o influxo,
porque seu contorno esteja,
inda apesar dos outonos
em contínua primavera.

**E vós Ninfas dessas águas,
vós sacrossantas Nereidas,**
que sobre as mansas escumas
tangendo estais as avenas

**Peço-vos que a toda a parte
onde o vosso mando chega,
que desta infausta partida
jamais se componha letra.**

Inda que ausente algum Foca,
de vos, ó Ninfas, pretenda
no seu caracol frutado
ruidosamente tangê-la

**Tapai, tapai os ouvidos,
e os do rio a toda a pressa
cobri;** porque nunca o ouçam
as águas, mais as areias

Enfim ficai advertidas,
que esta dor, este mal, **esta**
ímpia ausência, em vossos campos
nem se diga, nem se escreva.

E tu fementida, ingrata,
não em paz, mas já que a guerra
dos sentidos me publicas,
fica eternamente nela
[sublinhados nossos] (fls. 133v-135).

Adiante, atordado com o desfiar do seu próprio canto, composto por sucessivas invetivas à amada, o pastor apercebe-se da incontinência nas blasfêmias que acaba de proferir:

Mas que digo? a que delírio
a ideia infeliz se entrega?
se abstraída do discurso
vai desatando indecências?

[...]

Ponha nos vitais cadernos
o Fado, com pluma eterna,
teus acasos, onde nunca
sucesso infausto se leia.
(fl. 136)

Nestas estrofes, a rebuscada pena de Melo torna a assumir relevo, com expressões altissonantes que redundam em certa abstração: “motora onnipotência”, “chama fatal”, “de cima progresso infeliz decenda”. No fundo, a intencionalidade do discurso reflui para aquela que é a última quadra deste romance, na qual insere, por seu turno, uma ideia paradoxal: alude à vida (“vitais cadernos”) como lugar onde o fado escreve para a eternidade os “acasos” daquela história, mas onde, ainda assim – pede – nenhum sucesso “infausto” se possa ler.

Similarmente, no Romance 5, invertendo o pressuposto de fixação *ad aeternum* da memória dos amores, numa sequência de seis estrofes (fls. 138-138v), o poeta expõe de um só fôlego a perspectiva de uma gravação do sucedido na paisagem (“Essas letras, que do culto / foram soberbo antilóquio, / gravadas pela montanha”), invocando, com o imperativo, o seu apagamento (“Risque o buril do segredo”; “Até que dormente a selva / a seu canto perguiçoso, / no leito do esquecimento / se entregue a perpétuo sono”). Pelo meio, introduz um tópico igualmente reiterado: o motivo do instrumento pendurado: “fique pendurado / deste salgueiro frondoso / aquele infausto instrumento, / que algum dia foi canoro”).

À semelhança do “letreiro”, o instrumento que deixou de tocar, na condição de inútil, “Triste, envergonhado, e rouco”, assume o papel de “eterna testemunha deste mísero destroço”, ou seja, espelha o total desencanto do sujeito poético, traduzido na disfunção do canto. Esse dado, sim, importa deixar registado. Normalmente, a suspensão do “canto”, simbolizado no instrumento pastoril, prefigura a deposição deste, “pendurado” (literalmente suspenso, ele próprio), numa qualquer árvore do bosque. É com esta noção que Melo dá início ao Romance 8:

Sonoro instrumento, o canto
já, por uma vez suspende,
que para uma alma tão triste,
não deves pulsar alegre.

Neste agigantado frexo
que a esfera do Ar excede,
por memória eterna, fica
pendurado para sempre.
(fl. 141v)

Se nesta composição se depõe o instrumento “sonoro” no freixo, aludindo-se à circunstância de ele mesmo poder dizer as mágoas do sujeito lírico (“Aí dirás minhas mágoas, / se algum dia fores nele”) (fl. 141v), porque parece ser inconforme a “uma alma tão triste” “pulsar alegre”, já no Romance 10 alude-se à suspensão total do “triste canto”, quebrado o “infausto” instrumento, isto é, a lira, que o espargia:

Sufoque-se pois a ideia,
Rompam-se as cordas da Lira;
que só de expô-lo esmorece,
que só de o cuidar palpita.

Suspenda-se o triste canto,
porque a doce melodia,
recordando este sucesso,
em vez de cantar suspira.

Instrumento, pois infausto
já daqui quebrado fica
neste bosque, porque nunca
soem mais as cordas finas.

Deste corpulento choupo
que mais aos céus se avizinha
pende eterno, porque sempre
te venere esta campina.

Oráculo destas selvas
ficarás; aonde digas:
que sempre foram as mágoas
a consequência das ditas.
(fl. 146v)

Em síntese, o instrumento deposto, símbolo da cessação do canto ou lamento poético, surge, como o “letreiro” ou epitáfio, como espécie de inscrição, vestígio, na paisagem (“Oráculo destas selvas”), das marcas que a dor da ausência ou da rejeição deixam no sujeito lírico. Importa ostentar o que restou da malfadada “história”, ecoada nas “cavernas” e nos “montes”, “para aviso / das montanhas, e das gentes” (fl. 143v). Melo aborda, por conseguinte, o tema da memória ou inscrição alusiva de um facto através do recurso a diferentes metáforas que colhem significação no entorno natural, bucólico, em que se configura o desengano amoroso. A

correspondência da figura do amante com a figura do pastor de éclogas surge mais ou menos explícita nestas composições. Em alguns casos, não havendo essa menção, a própria atmosfera natural e a proximidade com o rio, como canal recetor das mágoas, convocam o apreço destes romances no domínio do código pastoril.

Urge, ademais, notar a recorrência das temáticas da inscrição e da memória, paralelamente à da suspensão do canto poético, configurando uma representação do ato da escrita, entendido ora na sua vertente testemunhal ora na vertente confessional. No primeiro caso, o grande teatro da memória encenado nos romances de Pina e Melo põe em jogo os elementos da natureza, ora dotados de características humanas ora assumindo-se como suportes (inanimados) de letras, expostos perante o olhar dos transeuntes do bosque, estampas da história, e da moral que dela advém. No segundo caso, interpela-se o canto na primeira pessoa, metaforizado nos instrumentos musicais de pastores, definido por uma constante denegação da vocalização do lamento, como se só a mudez e o esquecimento fossem dignos de expressar o infortúnio do enamorado. Sem dúvida que, para Melo, a memória vence sempre o duelo com o olvido. O esquecimento, ou a suspensão do instrumento, é mera desculpa para que o poeta continue a “falar”. Em ambas as situações, sobressai o contínuo diálogo do “eu” com o entorno paisagístico (rios, fontes, montes e árvores), simultaneamente protagonista e palco dos romances, onde se gravam as pegadas de ninfas e pastores.

3. A melancolia negra n'As *Rimas* de Francisco de Pina e Melo

3.1. “Tudo são fundos horrores por estas rimas”

Chegamos finalmente à questão com mais diretas implicações no domínio de um projeto de reformulação dos paradigmas da história literária, no que ao séc. XVIII português diz respeito. Embora estando na origem da conceção do presente trabalho, tem sentido tratá-la na secção final deste Capítulo IV, depois de terminadas as etapas de mapeamento do campo literário, abordagem do confronto entre poéticas inerente às críticas às obras do poeta e descrição global da sua coletânea de poesia no âmbito literário do baixo-barroco. Interessa-nos, agora, entender de que modo se processa a conformação de uma estética da melancolia n'As *Rimas* e indagar acerca da profusão deste tema nas correntes literárias dos séculos XVII e XVIII, anteriores e posteriores ao tempo de vida do poeta.

No romance “De Endimião a Diana”, deparamos com um interessante comentário na margem, pela mão de um dos revedores: “Tudo são fundos horrores por estas rimas”. A frase surge apenas a uma expressão sublinhada em estrofe, na qual o pastor alude ao poder que teve na sua vida o amor da deusa, que agora o rejeita:

Tu me ergueste, do mais fundo
do horror de minha miséria,
quando mais desacordada
desta glória estava a ideia.
(Melo, 1726: fl.168v)

A palavra “horror” aparenta, com efeito, ser a mais repetida no conjunto das três partes d'As *Rimas*³⁰⁵. São 97 as suas ocorrências, sendo que supera a presença dos vocábulos “amor” (87 vezes) e “morte” (45). Melo socorre-se dessa mesma palavra para conotar diferentes significados, só compreensíveis no contexto em que se inscreve: “melancólicos horrores”, “pardo horror macilento”, “fatídicos horrores”, “horror biforme”. Por outro lado, o adjetivo “horrendo/a” (“fadiga horrenda”, “báratro horrendo”) contabiliza 28 ocorrências. Dentro do mesmo campo semântico, importa quantificar também os usos de “escura” (“sorte escura”, “morte escura”, “pompa escura”, “estige escura”) e de “noturno”: 30 e 10 vezes, respetivamente. Quanto ao substantivo “sombra”, registam-se 60 significativas presenças. Para “assombro”, 25.

³⁰⁵ Recorde-se, formato in-quarto, 265 fólhos.

Melancolia ou estética das sombras, do fúnebre e do horrído? Ao longo do livro, como já deixámos sugerido, este emblema de Pina e Melo assume diferentes tonalidades. Desde uma melancolia suave, nos sonetos iniciais, à enfática abordagem do assunto fúnebre, passando pela descrição de quadros noturnos que inspiram horror, em sintonia com um estado de ânimo atormentado. A sua manifestação nos géneros longos, fruto da natureza do tom e metro heroicos, supera em vigor e abundância verbal a expressão contida da tristeza nas formas breves.

Sugerimos também que a fortuna do perfil do bárbaro ciclope Polifemo pode ter servido de modelo ao poeta. A figura mitológica chega, com efeito, a ser alvo de menção numa passagem do “Primeiro Poema Patético”³⁰⁶. Polifemo surge aqui como termo de comparação relativamente a Ofumo, bárbaro terrível que domina os “ermos” após a praia desconhecida em que os Sepúlveda aportam, a caminho de Moçambique. As palavras são de Oinhaca, que acomoda no seu lar o casal português: “Ponderava que adiante / menos seguro aposento / encontraria em Ofumo, / Senhor dos seguintes ermos. // Que era rústico, intratável, / rude, tirano, soberbo, / mais desumano, e terrível / do que o próprio Polifemo” (Melo, 1726: fls. 216v-217). Nestes versos se elabora uma síntese de traços da personagem, que ultrapassa os limites do modelo gongorino. Melo dá uma visão mais universal do ciclope, que abrange a sua conformação na *Odisseia* de Homero³⁰⁷.

Como nota Dolan, a imagem do protagonista obscuro do poema de Góngora – no extremo da condição humana –, no centro da fábula de eros, morte e transformação, constitui um dos tipos universais resultantes do contributo barroco para a história cultural. Os traços marcantes da paisagem pessoal do ciclope delineiam a geografia interna da psique humana que ele representa. A caverna, por um lado, associa-se à introspeção e à solidão do ciclope, imagem do primitivo (que adquiriu o poder da linguagem) em eterno exílio na sua ilha. Corresponde, além disso, ao submundo, simbólico dos poderes inferiores da terra a que estas criaturas se associam. É nesse domínio, solitário e “abaixo do mundo”, que se configura a estética da melancolia no poema de Góngora, enquadrando-se neste quadro a canção do ciclope enamorado. Por outro

³⁰⁶ Numa das cartas a Valadares e Sousa, “Polifemo” é mencionado na discussão em torno da verdade e verosimilhança dos gigantes, no contexto do episódio d’A *Conquista de Goa*: “Porém não é necessário dilatar-nos aqui, nem menos em Vossa Mercê chamar extravagância (que bem custa apodar o termo) o terem notícia aqueles bárbaros dos Tifeus, dos Encelados, dos Polifemos [...]” (cf. “Montemor-o-Velho a 14 de novembro de 1757”, Melo, 1757-1758: fl. 16).

³⁰⁷ Na figura do pastor enamorado de Diana (“De Endimião a Diana”), convergem de modo similar os traços da rudeza e da civilidade adquirida do gigante bárbaro: “No idioma, pois, dos bosques / me escuta; que às minhas queixas, / não só por rudes, por males / lhe estão mal as eloquências. // Divina pastora, [...] // Nem os meos merecimentos, / nem a minha decendência / meus brios, garbosidade, / bizzarria, alinho, ou prendas. // Foi quem te fez generosa” (Melo, 1726: fl.168-168v).

lado, a colina alteada onde vive, qual pináculo a partir da qual contempla o mar e o campo siciliano, permite ao gigante ter uma visão “acima do mundo”, desfrutando de uma ilusão de onnipotência e solidez, com que pretende conquistar a sua própria melancolia (cf. Dolan, 1990: 19).

Dolan vai mais longe na apreciação do simbolismo da caverna, enquanto meio de projeção de uma perspetiva acerca do deleite estético. Segundo a autora, plasmam-se naquela “the cavernous depths of self deprived of the boundaries of aesthetic delight”, facto expressivo de uma inversão dos valores bucólicos (Dolan, 1990: 60-61). Recorde-se que o pastoralismo, a par da épica, está na génese da fábula de Góngora. Por essa razão, no centro pictórico do poema, assumem relevante expressividade as duas imagens contrastantes do ciclope e da ninfa Galatea, “a tense unity of two irreconcilable states of being”: de um lado, a monstruosidade, ou a negação da beleza; do outro, a beleza ideal, em perpétua fuga do monstruoso (*ibidem*: 38).

Julgamos, por conseguinte, poder fazer radicar a elaboração em torno da melancolia – geografia psíquica e paisagem natural/selvagem –, n’ *As Rimas* de Pina e Melo, numa irradiação do mito do ciclope durante a época barroca, por efeito da disseminação do gongorismo. A figura do ciclope, o quadro natural em que se insere e o canto funesto que brada ao mundo – este, espelhado no contínuo lamento dos pastores –, perante a perpétua fuga e rejeição da ninfa, surgem-nos, assim, como o substrato plausível dessa conformação estética, que dá a tónica à poesia do montemorense.

Com efeito, não só o censor, ao tempo de publicação do livro, nota tal característica, pela chamada de atenção para o uso constante da palavra “horror”, como também o autor de *Iluminação apologetica do Retrato de Morte Cômica*, décadas depois, como vimos, apoda Melo de representante do “gosto melancólico, e o sentimento ridículo” (Cardoso, 1752: 111; cf. *supra*, p. 226).

Em 1959, foi publicado o primeiro estudo exclusivamente dedicado à poesia de Pina e Melo, por Jacinto do Prado Coelho: “A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português”. O título do ensaio, acrescido do facto de se tratar de uma primeira aproximação à obra do autor, espelha bem o quanto esta temática constitui um aspeto central na sua obra. Por extensão, a “negra melancolia” de que *As Rimas* dão testemunho configura um ponto nevrálgico do estudo das correntes estéticas do séc. XVIII.

3.2. Pina e Melo e o “pré-romantismo”

O ensaio de Jacinto do Prado Coelho sobre “a musa negra de Pina e Melo” insere-se no desígnio mais lato de traçar as origens do pré-romantismo português³⁰⁸. Como refere o crítico, tanto n’*As Rimas I, II, III* como n’*As Rimas V* (“sonetos patéticos”) “se acumulam mágoas e ânsias, horrores e assombros” (Coelho, 1959: 15). Paralelamente ao “vezo gongórico”, são notas dominantes no livro a influência camoniana, que atravessa o séc. XVII – “Bacelar e outros poetas da *Fénix*” –, “e a temática sombria, lúgubre, de tintas violentas, em que a tristeza refina em desespero e a paisagem erma se converte em cenário terrífico” (*ibidem*: 12).

Associando estes motivos a uma tipologia definidora do código pré-romântico, ao tempo de escrita do ensaio³⁰⁹, Coelho questiona a validade da atribuição do início do período romântico em Portugal ao impulso anglo-germânico, diretamente recebido através da literatura francesa. Por outro lado, o livro de Pina e Melo surge, na sua análise, como elo perdido setecentista de uma tradição literária peninsular mais abrangente. Coelho lança assim como premissa a existência de uma tradição lírica anterior, advogando a favor de “certa continuidade entre a nossa poesia barroca e a nossa poesia chamada ‘pré-romântica’” (*ibidem*: 3).

Pensamos ser legítimo colocar como hipótese a existência de uma ligação entre *As Rimas* de Pina e Melo e a estética que se afirma em Portugal no final do séc. XVIII. No nosso entender, porém, a pesquisa de traços comuns entre a poesia barroca e uma tradição lírica moldada pela reforma neoclássica – embora, a partir dos anos 70 do Século das Luzes, ser óbvio um distanciamento relativamente ao purismo da geração da Arcádia de Lisboa³¹⁰ – deve distanciar-se da visão historicista assente na ideia de continuidade espelhada na periodização.

³⁰⁸ Em torno do estudo da geração pré-romântica publicara já “Subsídios para o estudo de João Xavier de Matos” (1957).

³⁰⁹ Atente-se nas palavras do crítico, contendo uma súpula de traços atribuídos à mencionada corrente: “Na fase actual da nossa História literária, creio que podemos definir o pré-romantismo português pelos seguintes aspectos: 1.º) inculca-se o perfil do poeta saturniano, condenado à desgraça, inclinado à melancolia e ao desespero; 2.º) conseqüentemente, o poeta compraz-se no isolamento e na paisagem ensombrada e lúgubre; 3.º) a intuição do mistério do universo leva-o a confiar em agouros e pressentimentos [...]; 4.º) o poeta vive intensamente pelos afectos, pelas emoções e até pelos sentidos [...]; 7.º) procura-se uma linguagem nova, não só impressionante, excessiva [...], mas capaz de traduzir fiel, imediatamente, o próprio fluir subjectivo (e aqui oscila-se entre a espontaneidade emocional e a declamação espectacular); 8.º) em oposição ao racionalismo iluminístico, exprime-se a nostalgia do maravilhoso ou do pitoresco folclórico [...]; 9.º) o gosto da paisagem diferente e do maravilhoso folclórico leva às primeiras manifestações de exotismo (entre nós o exotismo brasílico): Cruz e Silva (1731-1799) [...] nos sonetos e nas *Metamorfoses*, Basílio da Gama [...] e Santa Rita Durão [...] nos poemas *Uruguai* e *Caramuru*, documentam a tendência assinalada” (Coelho, 1959: 4-5).

³¹⁰ É possível falar em duas gerações da Arcádia, noção que as duas obras da História da Literatura Portuguesa, de Teófilo Braga, refletem: *A Arcádia Lusitana – Garção, Reis, Quita, Figueiredo e Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia – A Arcádia Brasileira, Francisco de Mello Franco, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Gonzaga*. Da mesma maneira, Coelho destriça duas facetas do pré-romantismo português, primeiro com José Xavier de Matos e José Anastácio da Cunha, cujas obras são publicadas entre 1760 e 1770; e pouco mais tarde, Cláudio Manuel da Costa e Alcipe. Anastácio da Cunha é, no entanto, para o autor,

Em meados do séc. XX, falar em “pré-romantismo” n’*As Rimas* afigurava-se útil, a Jacinto do Prado Coelho, para colocar em relevo um conjunto de linhas de força, no domínio de temas e motivos, por outras palavras, no plano de uma matéria ou reportório lírico comum que vem a ser abrangido na poesia de sucessivas gerações. Contudo, assente nessa designação prismática, a análise da poesia do montemorense corre o risco de privar-se da conexão ontogénica ao contexto barroco, herança que o crítico, aliás, não descarta na sua apreciação. É, pois, no âmbito geral da permanência, na literatura portuguesa, de um *continuum* ao longo dos sécs. XVI-XIX que esclarece a concentração de elementos, por definição entendidos como pré-românticos, na lírica d’*As Rimas*. Em conformidade, coloca de par e par camonismo e Romantismo. Temas que dizem respeito à “vida interior”, como a expressão do “fatalismo”, a “fidelidade no amor”, a “tristeza melancólica”, “solidão” e “saudade” seriam sugestivos dessa permanência e explicariam o facto de o génio quinhentista, na qualidade de protótipo de uma tendência nacional, ter seduzido a imaginação e sentir românticos, nunca se perdendo o seu influxo na poesia dos dois séculos intermédios³¹¹.

Segundo esta visão, cujo enfoque remonta às leituras romântica e positivista da história literária, configurando, a partir do ponto de vista romântico, uma unidade na cultura nacional³¹², Pina e Melo e outros, e em especial a cultura barroca – sentida até há não muito tempo atrás como “cultura espanhola” –, seriam como pontos de passagem entre duas grandes épocas da literatura portuguesa. Em consonância, a sua ligação ao universo português parece ancorar-se, de acordo com esta perspetiva, no elo agregador camoniano. Torna-se possível, por conseguinte, afirmar que não só “as *Rimas* de Pina e Melo valem como expoente da cultura barroca” (*ibidem*: 18), como também que o poeta, enquanto “produto exemplar duma época de transição” – ponto focal do seu interesse nos estudos literários – se formou “num gongorismo temperado pelo magistério camoniano” (*ibidem*: 9).

“um fenómeno independente”, denunciando estímulo de autores ingleses (Coelho, 1959: 6). Em jeito de síntese, o crítico aponta a confluência neste grupo de poetas de “ingredientes neoclássicos e pré-românticos”, os quais surgem combinados “com a sua feição individual” (*ibidem*: 5).

³¹¹ A seguinte afirmação de Prado Coelho esclarece a visão da historiografia literária que aponta Camões como elo agregador de toda uma tradição lírica, projetando-se nesta narrativa a sua influência muito para lá do século em que viveu: “Prova inconcussa da grandeza proteica de Camões o facto de ter mantido íntegros o prestígio e o poder actuante através do Barroco, do Neoclassicismo e do Romantismo!” (Coelho, 1759: 18).

³¹² Como é sabido, um outro exemplo desse efeito retroprojetivo consiste em atribuir à Idade Média manifestações de Romantismo (cf. Coelho, 1759: 16), quando na realidade é o próprio Romantismo que se inspira na Idade Média. A justificar o paralelismo entre a poesia de Pina e Melo e a sensibilidade romântica estaria, além do mais, segundo Prado Coelho, o facto de o poeta revelar preferência por alguns temas tradicionais que no Romantismo foram convertidos em lendas nacionais. É o que se passa com a história de Macías, que tivera uma longa fortuna na poesia do *Cancioneiro Geral* e foi chamado por Martínez-Barbeito de “Werther *avant la lettre*” (*ibidem*: 14).

Ao longo dos vários capítulos do presente trabalho, tivemos já em atenção as diferentes circunstâncias literárias que contribuem para matizar o gongorismo de Pina e Melo, desde a emergência de uma corrente teórica e prática que preconiza uma reforma da poesia barroca rumo à claridade, a partir da segunda década de Setecentos, à tentativa do poeta de se conformar com um lirismo que, de base, é de teor petrarquista ou italianizante, e se espelha, desde logo, no género editorial das *rime sparse* introduzido pelo toscano. Mas, como também vimos, outros modelos de transmissão literária ressoam no livro, como as convenções da poesia academicista de entre-séculos. Escusamo-nos de abordar, neste ponto, o problema da poesia ou poética “de transição” atinente aos meados do séc. XVIII, aspeto que, como notámos nos capítulos II e III, surge em relevo em textos de natureza teórica do poeta e, no domínio prático, nas tentativas de aproximação ao neoclassicismo levadas a efeito n’A *Conquista de Goa* e em *Rimas V*.

Soma-se, por fim, a nosso ver, o que de singular e pessoal tem o poemário de Melo, na medida em que, reunindo todas aquelas vertentes nas suas “rimas várias”, procurou conferir-lhes aspetos de uma sensibilidade própria. A exploração acentuada do tema da melancolia e, com ele, do fúnebre, esclarecem, terminantemente, essa singularidade, resultando de uma opção estética que se afigura compatível com a imagem duplamente “cultura” e inspirada que o poeta pretende projetar junto do público-leitor. Como nota Coelho, respondendo à pergunta sobre o que pode “explicar a génese desta lúgubre poesia, em colectâneas de 1727 e de 1755”, adivinha-se aqui uma atitude literária que não tem um sentido meramente individual, assumindo-se como produto da cultura literária barroca, segundo o crítico, reiterando, “com raízes numa longa tradição peninsular” (*ibidem*: 16). Esta atitude e prática literária pode ser compreendida no âmbito da recriação de modelos poéticos levada a efeito por Luis de Góngora, sendo que a presença de um conjunto de motivos passíveis de serem associados à estética dita “pré-romântica” se afigura recorrente em outros poetas portugueses do séc. XVII igualmente seguidores do gongorismo. Como Prado Coelho reconhece no seu ensaio, “As *Rimas* de Pina e Melo, com as suas «agudezas» e a sua desolação, o seu comprazimento no horrível e no fúnebre, enquadram-se perfeitamente na atmosfera barroca” (*ibidem*: 18)³¹³. De resto, os textos que

³¹³ Importa reter a síntese feita por Prado Coelho quanto à presença dos referidos motivos entre os poetas do séc. XVII. Remetendo para a obra de Ares Montes sobre o gongorismo na literatura portuguesa, segundo declara, “o caso do Pina e Melo não é único. As *Saudades* de Barbosa Bacelar (1610-1663) – *Saudades de Aónio*, *Saudades de Lisis na ausência de Aónio* e novamente *Saudades de Aónio*, todas contidas na *Fénix* e geradas, segundo Ares Montes, sob o signo das *Soledades* gongorinas – e ainda, por exemplo, a *Filis* de Fr. António das Chagas (1631-1682), escrita em castelhano, ilustram o gosto pelo tema da solidão e pelo cenário horrível, «cova escura», «gruta medonha», «fúnebres silêncios», «horrendo presságio», etc. «Tudo isto – observa Ares Montes – assume, a espaços, um aspecto trágico, romântico e tenebrista; os fúnebres ciprestes, as ruínas que surgem de toda a parte, dão um matiz melancólico a esta natureza cenográfica, operística» [...]. «A *Filis* de Fonseca, por exemplo, está tão carregada de elementos fúnebres (capuzes, aves nocturnas, tristezas, nuvens escuras, horrendos presságios, túmulos, sepulcros, etc.) que quase pode falar-se duma poesia sepulcral» [...].” (Coelho, 1759: 18-19). Dentro da

trouxemos à colação, no confronto com os sonetos de Pina e Melo em torno da coroação de Inês de Castro, assim como o conjunto de poemas reunidos por José Adriano de Freitas Carvalho, em “As ruínas na poesia portuguesa do século XVII, uma antologia breve”, da autoria de Paulo Gonçalves de Andrada, António da Fonseca Soares, entre outros, denota bem a afluência dessa tendência sobre a qual o autor de *Gruta das Parcas* elabora, em especial, a sua poesia fúnebre.

Se Melo constitui, nesta historiografia, o elo barroco perdido, o “pré-romântico” Xavier de Matos, por seu turno, figura aqui como elo entre o barroco tardio e o pré-romantismo. Sócio da Arcádia Portuense, João Xavier de Matos é, como o montemorense, autor de um livro de *Rimas*, no caso, publicado no último terço do Século das Luzes e dedicado à memória de Luís de Camões³¹⁴. Coelho observa que Matos dedica um soneto laudatório a Melo, sob o disfarce poético de “Anfriso”. Esta composição revela-se evocativa do contexto de polémica gerado pelos textos do poeta montemorense, referindo Matos que este “apesar da crítica invejosa / Fará sempre o Mondego celebrado” (Matos, I, 1770: 64; cf. Coelho, 1759: 8).

A ligação entre ambos os autores surge, pois, como chave de compreensão para a existência, no final do século, de uma corrente de poesia que persevera em certos paradigmas anteriores ao período de emergência do arcadismo, mas que, embora escapando já da ortodoxia neoclássica, é devedora e ecoa – por vezes contra-corrente – o esforço de “cortar o inútil”, levado a cabo nesse contexto reformista. Atente-se nas palavras de Matos, na dedicatória ao mecenas da *Écloga de Albano e Damiana*. Veja-se que, à semelhança do que propõe Melo, em alguns textos que analisámos, alude a uma correspondência entre estilo sincero e ânimo do poeta. Por outro lado, ao analisar o que motiva a criação da écloga, Matos confere relevo às inclinações da natureza sobre os preceitos da arte. Por fim, no seu discurso, a propensão melancólica parece justificar a preponderância do estro natural, traduzindo a visão de que engenho artístico e temperamento melancólico são indissociáveis.

O estylo desta Obra, taõ sincero, como o animo de seu Author, (a offerta devia parecer-se com o dezejo) pois toda ella deve mais ás **propensões da natureza**, do que aos **preceitos da Arte**, porque todos sabem, e V. P. muito melhor, que eu nunca vi a da Poezia; nem na inculta verdura dos meus annos podia haver esperança de mais sazonados fructos. Foraõ estes Versos huma **natural respiraçãõ**, em que talvez nutri, ainda mais do que dezafoguei, aquella **melancolica propençãõ**, que domina o meu temperamento (Matos, 1784: s.p.) [sublinhados nossos]

perspetiva que delineou no ensaio, o crítico sugere ainda, em nota, o interesse de investigar a presença do *topos* dos animais agoureiros e simbólicos da tristeza na poesia portuguesa, desde logo na lírica do Renascimento, dando como exemplos o poema *Crisfal* e textos bucólicos de Diogo Bernardes.

³¹⁴ O primeiro tomo desta obra foi publicado em 1770 e a reedição deste e dos volumes II e III estendeu-se até 1827. Foi autor de vários folhetos com poemas de circunstância e publicou também, nesse formato, várias éclogas. Entre estas adquiriu grande popularidade a *Écloga de Albano e Damiana* (1758, 1762, 1784).

O tema da sinceridade está também presente no texto da écloga de Matos, tal como as referências ao sentimento de melancolia, com termos e adjetivação próximos dos de Pina e Melo:

Eu sou aquelle Albano, que algum dia
Por ti pizava alegre esta espessura;
Pois que com teu favor me parecia
Que tinha, que invejar-me ainda a ventura:
Mas hoje huma mortal melancolia
O passo, o gesto, a voz me desfigura;
Alegre aos campos vim deste contorno,
E quam mudado agora a elles torno!
(Matos, 1784: XXII)

A associação entre génio e temperamento melancólico, como é sabido (cf. Kliblansky *et alia*, 1991), ancora-se na consideração positiva que foi dada ao humor melancólico como força intelectual – a *melancolia generosa*, associada à influência astrológica do planeta Saturno – a partir das reflexões de Marsilio Ficino na obra *De vita triplici* (1489). O carácter do “génio”, enquanto ser inspirado, constitui um paradigma que foi assumindo diferentes matizes na cultura herdeira do humanismo. Na cultura barroca colhe significações próprias na habilidade intelectual da argúcia. No Romantismo, vem a assumir um papel de destaque no domínio da afirmação do potencial de originalidade da imaginação humana. Soma-se, neste caso, um aprofundamento do psicologismo e da subjetividade, que contribui para uma amplificação dos aspetos caracterológicos do perfil melancólico do artista. Recorde-se, porém, que, para Melo, a criação poética se interliga à presença da substância divina no homem, colocando engenho (isto é, natureza) e arte num patamar distinto daquela realidade eminentemente transcendental. Trazemos de novo à colação a citação de Lactânncio inscrita no seu retrato: *Non est Poesia ars, nec scientia nec facultas sed Lumen Dei, ex Lactan in Dial* (cf. *supra*, p. 296).

Já o “sentimento” de melancolia (que urge distinguir da vertente da inspiração poética) constitui um lugar-comum na poesia pastoril do último quartel do séc. XVIII. Evidencia-o um conjunto de éclogas de autores desconhecidos, sujeita ao exame da Real Mesa Censória, reunidas numa miscelânea da BNP (L. 13888)³¹⁵. Demonstramo-lo com os seguintes excertos da *Ecloga pastoril de Amfrizo e Melibeu* (Lisboa, Offic. Filipe da Silva e Azevedo, 1785) e de *Delmira. Ecloga. Offerecida ao illustrissimo, e excellentissimo Senhor Duque do Cadaval*, por

³¹⁵ Fizemos referência a estas composições no cap. III, a propósito da tematização da beleza e do desejo na literatura da 2.ª metade do séc. XVIII, no ponto “Da exemplaridade do poema: sagrado vs. romanesco” (cf. *supra*, p. 224, nota 206).

João Antonio Neves Estrella (Lisboa, Officina de José de Aquino Bulhoens, 1788): “Porém trago minha alma costumada / A mais negra e cruel melancolia / Em contemplar na vida ja passada” ([Miscelânea de Éclogas] BNP, L. 1388//8 A., p. 5); “Agora que a cruel melancolia / Me vai o peito enchendo de tristeza; / Sobre esta pedra fria, Nesta dura aspreza, / Procurarei ao corpo algum recosto / Por dar pequeno alivio ao meu desgosto” (*ibidem*: L. 1388//13 A., p. 5)³¹⁶.

Na 2.^a metade do séc. XVIII, à margem das composições da Arcádia, giza-se uma linha estética de feição vulgar em que predomina o confessionalismo, inalienável de uma exteriorização arrebatada da subjetividade. Dentro do modelo de *Albano e Damiana*, próximo, por sua vez, de “Algano e Salício”, n’*As Rimas II* de Pina e Melo, estes textos possuem um carácter romanesco, que esclarece a sua difusão em folheto, e nos termos do que sucede com a literatura de cordel e alguns géneros com repercussão oral. No capítulo “Cultura e actividade litteraria. Fuga de Portugal (1734-1778)” do volume da *História da Literatura* intitulado *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*, Teófilo Braga insere duas citações de Filinto Elísio (*Obras II e III*, e *Entremez dos Curiosos punidos*) que lhe permitem ilustrar a sua perspetiva acerca da profusão de correntes literárias no séc. XVIII. Chamamos a atenção para o facto de, nestes registos, se destacar não só a importância da leitura de géneros não eruditos como dos próprios textos barrocos (publicados a tropel nas décadas de meados do século) na formação de alguns autores que, como Filinto, se afirmaram no panorama literário nacional da 2.^a metade de Setecentos (cf. Braga, 1901: 120-121).

Como se pode constatar da análise das palavras de Filinto Elísio, João Xavier de Matos foi, sem sombra de dúvida, um poeta que granjeou popularidade, no âmbito de uma difusão “massificada” da poesia. Uma popularidade que não traduz, evidentemente, qualquer tipo de

³¹⁶ Atente-se ademais no quadro delineado nas duas estâncias iniciais, onde o poeta concebe um *locus horrendus* onde não faltam o “côncavo do oiteiro” e as “penhas duras”, lobos uivando e pássaros agoureiros.

Agora que do Sol as luzes puras
Se foraõ pouco, e pouco submergindo
Por entre as penhas duras:
Que vem do Ceo cahindo
A feia noite, a quem eu prézo tanto,
E a todos enche de medonho espanto:

Agora que no côncavo do oiteiro
Se deviza huma luz amortecida;
Que o passaro agoureiro
Com triste voz sentida
Parece estar o espirito exhalando,
E os lobos pela serra estaõ huivando
(Estrella, 1788, [Miscelânea de Éclogas] BNP, L. 1388//13 A., p. 5)

reconhecimento no âmbito da crítica erudita coeva. Estabelecem-se, portanto, vários substratos de transmissão da poesia, associados a âmbitos sociais distintos. A maior mobilidade social associada ao emergir da classe burguesa na 2.^a metade do séc. XVIII, bem como a amplificação dos meios de difusão literária e um decréscimo do analfabetismo (diretamente relacionado com a reforma pombalina do ensino, mas igualmente com os esforços levados a efeito já no reinado de D. João V), justificam a possibilidade de cruzamento, em alguns autores, da vertente erudita – o que habitualmente se entende como o arcadismo – com esse veio “popular”, ou heterodoxo, com ressonâncias da literatura barroca.

Na 2.^a metade do Século das Luzes, o rasto da obra do camonista João Xavier de Matos parece apresentar uma chave para uma justaposição de linhas ou tendências da poesia. Olhada a história literária de um ponto de vista linear, a melancolia barroca d’*As Rimas* de Pina e Melo parece, com efeito, oferecer um ponto de contato entre o que está antes de 1755 (e a fundação da Arcádia Lusitana) e o que se lhe sucede. E tudo indica que aspetos do barroquismo esgotado, em esforços para se adaptar à moda da simplicidade francesa – sintoma visível nas publicações do montemorense na década de 50 –, se vêm a assimilar na poesia das últimas décadas do século, por vias que não a da cultura literária dominante. O interesse, aparentemente revivalista, pelas coletâneas de autores do séc. XVII e 1.^a metade do XVIII, no último quartel do século ilustrado (cf. *supra*, pp. 79-80), dá, como tal, testemunho, de um prolongar do interesse pela poesia de entre-séculos.

Importa sublinhar, para terminar, que o termo “melancolia”, por seis vezes proferido no livro d’*As Rimas* (I, II, III) (somando-se-lhe duas ocorrências do adjetivo, “melancólicos horrores” e “Melancólica Deidade”), presente, como acabamos de mostrar, em composições do final do séc. XVIII, colhe algumas ocorrências nos cancioneiros setecentistas barrocos da *Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo*.

Na primeira, indo ao encontro dos exemplos que Prado Coelho faculta (cf. *supra*, nota 314), é de realçar a sua inserção pontual em ambientes ora noturnos, ora fúnebres, ora pastoris³¹⁷. Por outro lado, importa pôr em relevo a conformação do sentimento de melancolia

³¹⁷ Vejam-se duas dessas ocorrências em composições de anónimos, umas endechas e uma canção: “De mis melancolías / Escuchad las endechas, / Pues merecen por tristes / Lo que no por discretas”; e, referindo-se a melancolia e pesar do pastor Lereno sofrendo com a ausência da amada Dione (“Melancólico estava ali Lereno”), numa paisagem natural de pintura aprazível (“Na delícia do prado verde e ameno”) (*Fénix*, 2017: 425 e 684). Há apenas duas outras ocorrências neste cancionero, figurando aí o adjetivo. Já no *Postilhão*, registam-se duas ocorrências num mesmo poema, “Triunfo Régio recopilado em uma Epanáfora Poética, Em que se descrevem os Festejos que os habitantes da vila de Setúbal dedicaram ao Senhor Rei D. João V. de Gloriosa memória, Na entrada que fez na mesma vila em 20 de Junho de 1711”: “Vendo luzir a singular beleza / Se exime da infeliz melancolia, [...] Porque livres da fúnebre tristeza / Da noite que eclipsou tanta alegria, / reverdeciam com delícias tantas”; “Com tão bela cadência que os tiranos / Efeitos de tenaz melancolia / Venciam, pois nos músicos acentos / Eram no gosto doces instrumentos” (*Postilhão*, 2015, I: 63 e 65).

em quadros de natureza solitária (“solitárias selvas”, “desertos solitários”), presentes, especialmente, no género da “queixa”, cuja toada e motivos têm ressonâncias nos sonetos e nos romances de Pina e Melo.

Pese embora a estética tenebrista já estivesse presente em poetas do séc. XVII, Melo aparece como impulsionador, em Portugal, de um matiz específico da melancolia poética, que se prende com a expressão ou vocalização subjetiva do humor “triste”, a qual assume contornos mais ou menos acentuados, mais ou menos tenebristas. A consciência que teria desse protótipo literário, manifesta-se, assim, no uso recorrente da designação de “melancolia”, adjetivada de “cruel”, “mortal” e “negra”. Justapondo-se à expressão intimista do “eu”, é na composição de cenários naturais (muitas vezes, com o engaste requintado de pedras e metais preciosos, como em “Cenotáfio”, cf. *supra*, pp. 316 e ss.), assim como na abordagem do assunto fúnebre, que esta vertente alcança maior projeção no livro.

Pode sugerir-se que a estética da melancolia na obra de Pina e Melo corresponde a uma visão ou estilo pessoal, sobretudo desenvolvido no poemário individual, acorde com as suas ambições de reconhecimento e de aproximação à lírica “cult”, herdeira tanto do cancionero petrarquista como do fulgor heroico de Góngora: ambas as conceções distantes, como o próprio Melo nota, da “seita de verseficar” que se exercita no domínio coletivo das academias, ao tempo de publicação das três primeiras partes d’*As Rimas*. Contudo, a presença de traços comuns à estética do Romantismo, no poemário e, igualmente, noutros discursos que o poeta redigiu e proferiu, estética que não é de todo conveniente reduzir às noções de melancolia e de tenebrismo entrevistadas na sùmula que aqui fizemos, a partir do repto lançado por Jacinto do Prado Coelho, deverá ser alvo da nossa atenção no derradeiro ponto do presente capítulo. Antes disso, aprofundemos um pouco mais a presença do funesto, em contraste com o luminoso e o ameno, na conformação da melancolia no livro.

3.3. Estâncias fúnebres vs. estâncias amenas

Dolan nota a ocorrência, na poesia do barroco espanhol, de um confronto entre *via ascética* e *via estética*, no que tange à percepção da melancolia. A primeira relaciona-se com o tema do “desengano”. Preconiza um estado de desassombro perante a contemplação da verdade por detrás das aparências. Para Gracián e Quevedo, a melancolia surge assim como forma de iluminação, libertação das amarras do mundo. Nessa medida, a beleza feminina é entendida como engano, ilusão, decepção: “We are encouraged to join the ranks of the prudent, the

desillusioned ones for whom melancholy, disillusion, *desengaño*, is a state of enlightenment, a release from the bondage of the world and its myriad entrapments” (Dolan, 1990: 38). Segundo a autora, de modo oposto, o gongorismo procura uma libertação da melancolia através da imersão no próprio engano, “for illusion and enchantment are remedies for that very melancholy which the sage embraces as the emotional condition for his moral salvation” (*ibidem*).

A *via ascética* abraça a melancolia como modo de reconhecimento dos limites da condição humana, libertando-se deles, enquanto a *via estética* busca um inebriamento na própria ilusão do mundo. O recurso à imagem, o entretecer de um mundo de aparências, nos poemas maiores de Góngora, acorda-se inteiramente com essa espécie de imersão tóxica no engano, conduzido ao expoente da sua existência através da exaltação artística. A natureza e a beleza feminina, prazer em potência, surgem assim, na *via estética*, como elemento fundamental dessa exaltação, também ela com um intuito libertador.

Como herdeiro do gongorismo, Melo abraça esta segunda via, que se traduz na exploração do contraste entre o canto do ciclope (ou a “musa negra”) e o brilho venusiano das ninfas do rio. O primeiro, em todo o caso, suplanta em presença o segundo, na obra. Também por isso, a amenidade do Mondego e das suas margens, quando posta em verso pelo poeta, assume contornos de “libertação”, escape luminoso do negrume que dá a tônica ao livro, desde logo pelo virtuosismo lírico com que essas passagens são esculpidas.

Pina e Melo revela consciência quanto a decidir por um ou outro rumo. A écloga “Algano e Salício” constitui um dos pontos altos da melancolia no livro. Atente-se nas suas primeiras estâncias, uma introdução ao canto do pastor Salício, descrevendo o quadro natural sombrio que o envolve e dá sentido à expressão do desengano amoroso:

Naquela parte, aonde
de Ninfa ressonante
tantas vezes a lástima responde
às vozes, que articula um peito amante,
dava o triste Salício
de oculto dano, manifesto indício.

A noite estava escura,
e o rústico arvoredo
tinha cheia de sombras a espessura,
de horror a vista, o coração de medo;
em cuja horrenda estância
fartava a pena, difundia a ânsia.

Pulsava o vento, as aves
noturnas, não dormiam,

ao longe, mais medonhas, que suaves,
Rãs, e grilos nas vozes competiam;
funesto, e triste acento,
com que alternava o som do seu tormento.
(Melo, 1726: fls. 73-73v)

Estas três estrofes estão, como se pode ver, carregadas de significações alusivas da estética das sombras que temos vindo a descrever. Repare-se, por um lado, nos vários modos de traduzir o carácter subjetivo da “dor”, por meio do substantivo: “lástima”, “dano”, “pena”, “ânsia”, “tormento”. Por outro lado, na combinação de substantivos e adjetivos acumulam-se os significantes de tristeza e medo: “triste” (2x), “funesto”, “noite”, “horror”, “horrenda”, “escura”, “sombras”, “medo”, “medonhas”. Chamamos a atenção para os últimos versos, em que o poeta coloca em destaque aves noturnas e outros animais: “as aves / noturnas, não dormiam, / ao longe, mais medonhas, que suaves”. Melo estabelece, pois, nesta passagem uma significativa e explícita distinção entre o medonho – todas as profusões do sombrio funesto concretizadas no ambiente que cerca o pastor, que as aves agoirentas simbolizam – e o suave.

“Suave” que vem a assumir protagonismo em alguns passos da obra, maioritariamente tendo como ponto focal o rio Mondego. De evidentes ressonâncias gongorinas, pela toada descritiva em torno do cursar vagaroso da água espalhando-se pela campanha, com recurso à acumulação e à anáfora, e a sucessivas quebras sintáticas³¹⁸, todo o Romance 11, de apenas 13 estâncias de 4 versos, consiste numa descrição do quadro rústico do Mondego. Num dos seus recantos, esconde-se o silencioso e jamais profanado “retiro gostoso” onde “nunca, / viva mais do que a Madre de Anteros” (fls. 147v e 148)³¹⁹.

Onde vagarosamente
se espalha o nosso Mondego,
entre os campos como engaste,
entre os montes como espelho.

Onde mais que em parte alguma,
seguindo o curso dos tempos,
sangue é das penhas no Estio,
lago é das praias no Inverno.

Onde, enfim, mais arrebatada,
ou suspende o movimento,
de entre a areia os ares busca

³¹⁸ Ainda que com um metro mais reduzido, é, com efeito, a mesma toada que encontramos no início de *Polifemo y Galatea* e na *Soledad Primera*: “ciega un río sigue, que luciente / de aquellos montes hijo, / con torcido discurso, aunque prolijo, / tiraniza los campos útilmente; / orladas sus orillas de frutales [...]” (Góngora, 2007: 84-85, vv. 198-202).

³¹⁹ Retomamos o esquema de referência com menção ao fólio apenas, à semelhança do que fizemos anteriormente, no ponto em que abordámos os romances.

Corpo de um monte pequeno.

De robusta gala tece
verde labirinto espesso;
que confunde pelos troncos
de intrincados arvoredos.

Adultos Álemos vivem
de vulto, tão corpulento,
que inda os receia gigantes
todo o conclave supremo.

Rudos sócios de infinitos
agigantados loureiros,
nunca mais que aqui fugazes
dos resplandores de Febo.

Casa tem já feito a sombra
neste sítio, em cujo seio,
nunca o fúnebre jamais
pode destruir o ameno.
(fls. 147-147v)

Depois de descrita a suave espessura do verde labirinto onde se confundem “intrincados arvoredos” e se agigantam os corpos de álamos e loureiros, o poeta termina esta passagem iluminando a singularidade desta paisagem. A “sombra” tem casa aqui (“Casa tem já feito a sombra / neste sítio”), porém, não o “fúnebre”: neste lugar “o fúnebre jamais / pode destruir o ameno”.

O retiro consagrado a Vénus no bosque é um lugar apenas “de alguma ave alterado, / só profanado do vento. // Nem da casta caçadora / foi pisado” (*ibidem*: fl. 147v). A referência, neste passo, a Diana e às ninfas caçadoras, é sugestiva de um cessar da atividade venatória, que como vimos atrás acarreta toda uma temática sacrificial e de violência, simbólica do combate amoroso. Antes, ao fazer menção aos “resplandores de Febo”, em associação com “loureiros”, Melo convocara a metamorfose de Dafne. Apolo, o irmão de Diana, é por uma segunda vez alvo de alusão, quando o poeta afirma a inexistência de oráculo divino neste lugar solitário: “Nem oráculo divino / responde aqui como em Delfos, / antes somente se adora / por divindade o segredo” (fl. 148).

Em segredo, sem oráculo, sem fala, sem conversação, o retiro consagrado a Vénus configura um lugar ameno “ideal”, sugerindo-se, na presença da pomba e da rola, dos seus arrulhos e requebros, assim como na imagem dos “tálamos frescos”, a que se compara o chão, a possibilidade de concretização da união amorosa. Tudo isso acontece, pois, sob a tutela do segredo, e sem a intromissão da “Planta de animal robusto”. Por todas estas razões, configura-

se aqui a imagem de um bosque solitário, mas, ao contrário da estância sombria e funesta povoada de aves agoirentas, “ditoso”; o poeta pede-lhe que permaneça, dure na sua felicidade e impermeabilidade ao mundo externo:

Dura, pois, ditoso bosque,
e nesses tálamos frescos
consintas que viva nunca,
mais do que a Madre de Anteros.
Planta de animal robusto,
não te profane tão cedo,
mais que os arrulhos da Pomba,
mais que da Rola os requebros.

E na verde porta manda
esculpir este letreiro:
Ninguém entre mais que Amor,
que sou consagrado a Vénus.
(*ibidem*)

O reino de Vénus é o reino da relação (entre amantes, noivos e esposos). O deleite chegamos através dessa possibilidade de interação, logo, não existe verdadeira solidão neste retiro oculto dos olhares do mundo.

Retornando à écloga, note-se que apenas a referência aos “campos deleitosos” do Mondego surge a desafiar o ambiente sombrio em que assume contornos nítidos a figura do pastor melancólico “Com uma mão no rosto, / na selva reclinado, / posta a vista no chão; e em seu desgosto / O discurso; a samarra, e o cajado / na planta mais sombria, / em lágrimas banhado” (fl. 74). O pranto de Salício inicia-se, justamente, depois de fixado este retrato. Invocando o rio, para que o oiça, começa da seguinte maneira:

Vós campos deleitosos,
funesta pátria minha,
por cuja esfera em passos vagarosos
o Mondego pacífico caminha,
ouvi-me; se é que tanto
pode, não minha voz, meu triste pranto.
(fl. 74v)

Interrompendo o momento de introspeção de Salício, Algano, “pastor sozinho”, cansado e descontraído do rebanho, penetra “em sítio tão mortal, tão carregado”, na “Fúnebre estância em sombras afogada” (fls. 75v e 76). Procurando “gozar da soledade, / que infunde o mudo horror deste arvoredo”, inicia por sua vez o seu pranto, e provoca a suspensão do de Salício. Este não tardará em reagir à presença de Algano, dando assim início ao diálogo entre ambos: “Aqui me estava / Fartando com meus males nesta brenha, / E quando com meus ais me

consolava / Vem logo este pastor, para impedir-me / O pranto, em que o tormento descansava” (fl. 77).

Pretendia Salício alcançar alívio da dor mergulhando nela, isto é, fartando o coração numa “mortal melancolia”: “[...] Que me ordena / Agora a desventura se desvia / Ainda o coração de que se farte / Na dor de uma mortal melancolia?” (*ibidem*). Sugere-se, portanto, que o submergir no lamento, nas queixas do pranto, seria como um conforto ou bálsamo para a dor. O canto poético reflete-se nessa elaboração, que pode definir-se como melancólica, uma vez que nela se soma à experiência da dor a experiência estética, último reduto de um resgate da realidade desconforme aos mais profundos desejos do sujeito.

Em função da presença do pastor Alcano, propicia-se adiante o longo canto de Salício. Narra-nos este a perda da amada, a “mísera pastora” Felisa, que, em resposta à “paternal porfia” (fl. 83), assente a casar com Selvágio, “serrano rudo” (fl. 84), “vulto horrendo de um rústico”. O poeta desenha alegoricamente a mutação que acomete a ninfa, por associação com o rude pastor. Ela tinge-se, pois, das suas sombrias cores: qual “parreira” trepando por um cipreste, toma a cor “na escura copa de seu vulto triste” (fl. 84v).

Perante o afastamento de Felisa, espelhado na aspereza das selvas (“As selvas agravadas / da infâmia se puseram, / e as vides de seus ramos abraçadas / cheias de sentimento se romperam, / negando-se à delícia / do afago, da união, e da carícia”, fl. 85), tudo se muda. Mudado o “nupcial ornato” “em negro, e fúnebre aparato” (fl. 86), “a selva, o campo, o Prado, o monte rudo”, tudo se muda em tristeza. Os fados infundem temor através de malignos presságios: as ervas perdem a cor (“descoraram”), o suave Mondego empola-se, as nuvens ficam carregadas, o vento geme pelos troncos e o mar soa “com tremendos roncos” (fl. 85v). Neste cenário agitado, marcado pelos fados, figuram igualmente as aves agoirentas. São referidos aqui os pássaros necrófagos, as gralhas e o corvo, e evoca-se ademais um combate entre gaivotas e “aves estranhas”:

A mão esquerda as gralhas
voaram; e as gaivotas
dando nos ares hórridas batalhas
de umas aves estranhas foram rotas,
e o corvo fugitivo
três vezes deu sinal do acento esquivo.
(*ibidem*)

O canto de Salício termina com uma apóstrofe que agrega os elementos de toda a natureza em seu redor, na qualidade de perpétua companhia do seu lamento, ou, como refere o pastor, companhia da sua própria melancolia:

Mas vós sereis, ó montes,
florestas, arvoredos,
vós outeiros, vós vales, vós ó fontes,
campinas, bosques, árvores, rochedos
perpétua companhia
desta minha mortal melancolia.
(86v)

A narrativa prolonga-se ainda para além deste primeiro diálogo entre os dois pastores. Antes do fim, proporciona-se ainda o encontro de Salício e Felisa, em que esta justifica o porquê de casar com Selvágio. O pastor, apodando a amada de “alma crua”, “peito diamantino” (fl. 96v) e “homicida” (fl. 97), manifesta um pesar enciumado pela ligação da ninfa ao selvagem. O poeta socorre-se de termos prosaicos para traduzir o seu desagrado, comparando a rusticidade do rival com a cortiça do carvalho: “Mas que loucura emprende o pensamento? [...] / Que esteja dando plácido agasalho / A pastora mais bela a uma figura / Mais tosca que a cortiça de um carvalho?” (fls. 97-97v)

3.4. Dentro e fora do livro: figuras da melancolia e figurações do autor

Inserimos neste ponto a nota conclusiva da secção “Gradações da melancolia: ficção autobiográfica e bucolismo”, procurando alargar a discussão que nesta entretecemos a outras secções do presente capítulo do nosso trabalho, e mais além dele. Faremos aqui uma proposta de leitura em torno das figurações do “autor”, que de algum modo se projetam em algumas imagens no poemário. No fundo, pretendemos relacionar a criação de uma imagem que o poeta como que divulga e publicita acerca de si mesmo (cf. cap. II, “Poesia e Instituição: o exercício metaliterário na poesia e discursos académicos”) com a integração, nos textos da lírica, de figuras que, em certa medida, constituem modelos (poéticos) em que se colhe um paralelo com aquelas. Esta consideração, estendida a aspetos do ecletismo de Pina e Melo que fomos notando ao longo da dissertação, permitir-nos-á olhar, segundo uma nova (possível) luz, as correspondências entre a sua obra e a conformação de alguns mitos que foram especialmente celebrados no período romântico. É, pois, segundo esta ótica da correspondência que analisaremos alguns traços do que pode ser visto como indício de uma conexão entre o barroco ilustrado, *novator*, reitere-se, eclético, de Pina e Melo, e aspetos do Romantismo.

Como ficou patente, a conceção poética d’*As Rimas* alicerça-se numa conformação estética em que a melancolia é decisiva, podendo manifestar-se em diferentes gradações ou intensidades. Se, por um lado, assume relevo a construção de cenários com traços demarcados, inspiradores de medo, e, como tal, evocativos do nexos entre paisagem e estado de alma,

evidenciando uma sintonia entre o tenebrismo barroco e aspetos que se associam à literatura do Romantismo, por outro lado, a poesia do livro de Melo, na linha renascentista, apresenta-nos também um sujeito em permanente conflito com o mundo e consigo mesmo, por efeito do desengano amoroso. O montemorense conjuga, assim, o tenebrismo fúnebre barroco com uma sensibilidade melancólica que resulta de uma incidência sobre o subjetivismo lírico. No fundo, estamos perante o produto de uma síntese cultural, sendo que se distingue na sua abordagem um toque pessoal, uma busca da singularidade através da elaboração em torno dessa temática.

Se o Polifemo de Góngora conquistava a sua melancolia através da visão panorâmica da paisagem em torno da ilha, Pina e Melo, também ele fazendo corresponder o seu canto e imagem autoral à figura do rústico exilado (na poesia e na vida, como vimos), procura mitigar esse sentimento que tudo penetra através de uma perpetuação do canto poético, que procura elevar acima do tempo e da finitude. Essa perenização traduz-se na fixação dos vestígios da paixão em inúmeros letreiros e outros “cadernos da memória”, dispersados pelas estâncias, ora amenas ora fúnebres, em torno do amado Mondego.

A perpetuação da memória surge também como elemento configurador da poesia de assunto fúnebre. Desta maneira, descortinamos nos vultos de D. Pedro I e de Artemísia desafiando o silêncio sagrado da sepultura, espelhado ora na “pálida luz” jazente no plaustro, ora no “marmóreo luzimento” do sepulcro, imagens estas de uma perenidade que existe para além da vida terrena; como dizíamos, entrevemos no gesto de exumação do cadáver uma ousadia, ou *hybris*, que é cara ao pensamento poético de Pina e Melo, como se pode ver da repetitividade da sua exploração na parte primeira d’ *As Rimas*. Poderemos nós estabelecer, a partir daqui, uma conexão com o mito de Prometeu, que tem lugar privilegiado, por sua vez, na literatura romântica³²⁰? Certo é que este prolifera, também, na literatura barroca. Mencionámos atrás “El Promoteu. Fabula Alegorica”, de Manuel de Sousa Moreira, e fizemos também referência à sua menção por parte de Melo (cf. *supra*, pp. 86 e 87). Para o poeta montemorense, essa alusão interliga-se com a da ousadia dos voos do engenho. De um modo geral, podemos entender as suas considerações sobre o estilo grandiloquente – “o arrojo da minha Ideia” (em *Louvar a Poesia*), ou o precipício em que se afunda o “delirante caminho do discurso”, em “Canção Real”³²¹ – no âmbito do cruzamento com um outro mito, o de Ícaro, cuja alusão está presente num soneto da parte V d’ *As Rimas* (1755)³²². No fundo, está em causa, no que diz

³²⁰ Recorde-se *Frankenstein, o Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley, e *Prometeu desacorrentado* (1820), de Percy Shelley, entre outros.

³²¹ Vejam-se as estrofes iniciais de “Canção Real”, *supra*, pp. 298-299.

³²² Trata-se do Soneto 17, da parte dos “Sonetos bucólicos”, que se inicia com as estrofes: “Quem de diz que a ventura favorece / Os loucos pensamentos da ousadia, / Ignorando do monte a fantasia, / A pompa da Cidade o

respeito aos excessos da eloquência, um tipo de audácia que difere da de D. Pedro, ainda que similarmente ligada ao desafio das leis divinas. É interessante notar como Melo se apropria dessa figuração e, mais além dos enamorados d’*As Rimas*, a associa aos ímpetos do génio indomado, que põe em causa as leis da preceituação artística e as convenções sociológicas estabelecidas nos grémios literários. Indiretamente, convoca, através desta figura mitológica, o ideal oracular do poeta-vate.

Se o mito de Prometeu ressoa na conformação da auto-imagem do poeta (cf. *supra*, p. 87), assim como na elaboração das figuras da lírica do seu poemário, o mesmo se pode dizer da figura do bárbaro ou selvagem, também entendido como rústico, motivo recorrente na obra Melo, cujas profusões bucólicas (e gongóricas) analisámos no ponto anterior.

Quer o bárbaro Polifemo (Selvagio, o sujeito pastoral e a imagem das ninfas caçadoras dos romances, etc.) quer o ousado Prometeu (D. Pedro) surgem, na lírica d’*As Rimas*, envoltos pela sombra do funesto e do fúnebre, constituindo, por excelência, figuras do tenebrismo melancólico do poeta. A escuridão que cerca o selvagem é suavizada pelo deleite e luminosidade da paisagem do Mondego, com as suas ninfas. Já a escuridão que pesa sobre o vulto de D. Pedro pontilha-se dos esplendores que cercam a sepultura, espelho de um desejo de glorificação terrena e de eternização da amada morta. Mas lembremos que, na figura dos pastores de Melo, selvagens, rústicos, destituídos de gestos delicados, se encontra o oposto do ideal de civilidade emanado da conceção bucólica da Arcádia. O mito do bom selvagem, no seio do quadro bucólico da terra dos Gigantes, n’ *A Conquista de Goa*, conota igualmente a possibilidade de existência de uma sociedade ideal, em que a virtude regula as interações humanas, dispensando, por isso, a imposição de convenções e leis. Similarmente, os impulsos do génio (barroco ou romântico) surgem, culturalmente, em tensão com a preceituação das regras da arte, no contexto do classicismo. De facto, a reiteração da perspectiva de Lactâncio, caracterizando o gesto poético como do domínio do transcende (“idioma dos Deuses”, “dote soberano”), para lá dos “humanos” arte e engenho, sugere-nos uma proximidade entre a conceção de poesia em Pina e Melo e a conformação de uma genialidade inspirada no Romantismo alemão. Neste âmbito, regista-se, pois, uma defesa da espontaneidade do ato criativo, vinculada a uma libertação relativamente aos princípios reguladores da Poética, mas também a formulação de um novo conceito de natural/natureza, distinto do do arcadismo³²³.

desvanece: // Se a historia de Faetonte não esquece, / Nem de Icaro a lembrança se desvia, / Como aquelle, que o estrago desafia, / Presume que na gloria permanece?” (Melo, 1955: 108).

³²³ Recorde-se, a propósito, o texto de *Werther*: “Pode-se dizer muito a favor das regras, mais ou menos tanto quanto se pode dizer para louvar as etiquetas da sociedade burguesa. Um homem que se forme seguindo-as, jamais produzirá algo falto de gosto ou ruim. Da mesma forma que alguém que se molda segundo as leis e as boas

Contudo, importar lembrar que a visão inspirada da poesia e do poeta, na origem, remonta a Platão e ao *Fedro*: “quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, revela-se um poeta falho” (Platão, 1997: 59). Segundo o protótipo do mito de Prometeu, ascender a esse patamar superior, sublime, equivaleria, pois, a desafiar o que é da ordem do humano, a ir para além das leis irrefragáveis que o separam do divino. O que, na ótica de uma cultura cristã/barroca, não se afigura como pacífico no espírito do autor.

A imagem que projeta de si mesmo nas orações proferidas diante dos Ocultos, mas também o modo como define a poesia, encontram, com efeito, uma correspondência em “personagens” da própria lírica. Por último, a forma como procede ao elogio de poetas esquecidos ou não devidamente reconhecidos pela instituição literária é também sintomática de uma projeção de si mesmo. Trata-se de um lamento que abrange poetas e ofício da poesia, no qual assoma um outro vulto, interessantemente muito caro ao Romantismo em Portugal, e cuja imagem foi especialmente explorada neste sentido (do esquecimento e desatenção por parte dos contemporâneos): Camões, como refere no *Prolegomeno ao Triumpho da Religião*, “sempre pobre, perseguido, desterrado...” (Melo, 1756a: VII).

São assinaláveis as ligações entre Pina e Melo e o Romantismo, dentro do quadro que aqui traçamos. No fundo, temos no horizonte um conjunto de mediações em torno de um reportório literário (que é composto de mitos e de lendas, mas também de narrativas históricas), entre épocas afastadas no tempo, mas que, significativamente, parecem harmonizar-se sob a tutela do conceito de criação poética como fruto da inspiração divina, livre da constrição dos preceitos artísticos. Em última instância, esta sintonia compreende-se à luz de um contraponto, ou reação, tanto de barrocos como de românticos, ao primado das regras na poética do classicismo. Outro dado a ter em conta seria a defesa da originalidade e da liberdade de variar a pena, que o montemorense e o seu apologista, Velho do Canto, levam a efeito. Como vimos, esta defesa encaixa-se perfeitamente no âmbito transicional do pensamento dos *novatores*. Já a alusão a Camões não deixa de ser mediada por uma erudição histórica, um conhecimento de fontes mais antigas – desde logo, um Faria e Sousa – que permite ao Francisco de Pina e Melo eclético comentar os inúmeros recantos de um labirinto cultural de que se faz *passseur*.

maneiras jamais será um vizinho insuportável, ou um malvado digno de nota. Mas, em compensação, as regras, por mais que se diga algo em favor delas, destroem o verdadeiro sentimento da natureza e sua genuína expressão (Goethe, s.d.: 21-22)

SÍNTESE REFLEXIVA: O LETREIRO E O INSTRUMENTO

O livro d'*As Rimas* (1726-1727) constitui um exemplar do modelo de poemário de autor corrente no baixo-barroco peninsular. Assim, obedecendo ao modelo das “rimas várias”, deparamos nele com uma diversidade de géneros e formas métricas. Neste conjunto, a poesia de assunto académico tem um lugar próprio, assumindo o livro um formato similar ao dos cancioneros coletivos, no espaço em que se sucedem várias composições subordinadas a temas dentro do esquema de encomenda.

No contexto editorial do Renascimento e do Barroco, ao modelo das “rimas várias” subjaz o modelo petrarquista das *rime sparse*. No poemário de Melo essa influência está também presente, com efeito, na Parte Primeira, e verifica-se não só numa preferência pelo soneto, como, sobretudo, pela elaboração de uma poesia que se apresenta como de expressão sincera e contida, centrada nos queixumes do “eu”. Assim, ao ajustar o livro a essa tendência, que se patenteia também no estabelecimento de uma relação sequencial/narrativa entre as composições, o poeta distancia-se da estereotipia e mecanização comuns na poesia de agudeza, a “seita de versificar” que contundentemente rejeita, no prólogo da obra.

Aproximando-se de um veio erudito, que se ancora na visão platónica que entende a poesia como “dote soberano”, isto é, como exercício inspirado pelo nume divino, o poeta converge com a visão “cultu” ou oracular que emerge no final do séc. XVI, dando primazia ao refinamento intelectual na compreensão de verdades profundas veiculadas no verso. Tem, assim, a tutelar o seu estro Góngora e o gongorismo, como imagem de um posicionamento distanciado relativamente à “massa” coletiva, veiculadora de uma noção de exílio e de superioridade, como inerentes à criação poética. A procura de uma singularidade e originalidade, por parte de Melo, encontra justificação nessa atitude. Em consonância, o seu entendimento do sublime alicerça-se na perspectiva de arrebatamento pela poesia que aí se configura; e a melancolia inspirada pelos quadros de paisagem sombria ou pela morte constitui apenas o segmento da construção de um edifício estético (que é também gramatical e retórico) que busca infundir grandiosidade e elevação no leitor.

Mas o poeta declara-se, ao mesmo tempo, recetor de uma herança em contínua evolução. O livro espelha a opção por um caminho alternativo ao dos modernos, que o autor não define claramente, mas que nos dá a entender ser o da poesia humanista e da recuperação dos clássicos que lhe preside: de Virgílio, Bernardo Tasso, Petrarca e Camões. A sua perspectiva acerca da poesia antiga decorre da visão pré-ilustrada acerca de todo um património que a modernidade se esforça por entender, sintetizar, compendiar. Não deixa, por isso, de ser uma visão idealizada

dos clássicos, sujeita a uma deriva – a deriva pessoal das leituras pessoais –, uma vez que o poeta, apesar de contactos com algumas academias e da correspondência com ilustres homens de letras, esteve sempre à margem da normalização vigente no contexto académico.

Apesar desse afastamento, a poesia do montemorense não deixa de dialogar com a produção coletiva. Se raramente participa *in loco* em sessões de poesia, não há dúvida de que foi leitor das coletâneas coevas. Mas nesse suposto distanciamento parece também radicar a desculpa para enveredar por um caminho singular, operando no livro uma fusão do gongorismo com o concetismo académico. Nesta aliança se podem, pois, deslindar alguns traços do que pode ser a estética do baixo-barroco na obra de Francisco de Pina e Melo. De um modo geral, uma poesia fundada na visualidade, em que palavra e objeto, forma e substância, são indissociáveis. O tenebrismo, através da técnica pictórica do claro-escuro aplicada à palavra, assume aqui preponderância, por influência, cremos, da melancolia tanto do ciclope como do peregrino solitário, segundo os modelos gongorinos. A influência do génio cordovês, na conceptualização da melancolia no crepúsculo do barroco, parece-nos um dado indiscutível, tendo também em atenção a configuração bucólica que assume a maioria dos poemas. Por outro lado, a marca do estilo heroico, nos poemas longos e nas composições de circunstância, dá-nos outra chave dessa influência que se foi disseminando ao longo de mais de um século, em particular, na forma do panegírico; género que, sublinhe-se, motiva composições por parte de profissionais e de amadores.

A melancolia no livro d’*As Rimas* decorrerá assim de um aproveitamento do tenebrismo barroco – espelhado na poesia de assunto fúnebre –, conferindo-lhe, porém, as *nuances* líricas da expressão individual, por sua vez, apanágio dos autores que Melo coloca no pedestal de todos os tempos. Melancolia, expressão individual, evocação do poder da linguagem, surgem assim como bálsamo contra o esquecimento e a morte: o tributo da poesia em todas as sociedades. O poeta coloca, desta maneira, em tensão permanente as faculdades da escrita poética. Ela é instrumento de pastor, é voz e canto, mas, acima de tudo, ela é inscrição: múltiplos vestígios e registos, alguns deles de curta extensão, que se introduzem no mundo que conhecemos, em louvor e em memória de pessoas, factos e afetos, de natureza pública e de natureza íntima. O breve leiteiro, o breve epitáfio, o próprio cenotáfio engalanado com formas poéticas e ornamentais, perfazem a condição poética de exaltação e fixação da memória humana. O canto pode suspender-se, o instrumento pode dependurar-se, mas a inscrição fica *ad aeternum*.

O livro de poesia é, à partida, o lugar onde mais prementemente se joga o impulso subjetivo. Essa especificidade, no entanto, não é dominante no poemário individual barroco

português da 1.^a metade de Setecentos, a julgar pelas obras impressas de Alexandre António de Lima e de Tomás Pinto Brandão, em que a marca academicista da poesia circunstancial prevalece. Desde cedo, Pina e Melo, escorando-se nas obras dos mais célebres poetas – não os que são seguidores mas os que são seguidos: Camões e Góngora –, quer nos paratextos das suas obras, quer em cartas e orações proferidas em público, procurou projetar uma imagem de singularidade, o que se acorda inteiramente com a constituição de um universo estético melancólico onde se encena o ambiente de solidão e reflexividade que dá ensejo ao lamento poético na primeira pessoa: o livro de Melo, pese embora a variedade das rimas que o constituem, enche-se, em suma, de recantos de privacidade, onde o poeta interage com o leitor mediante o confessionalismo sentimental. Essa procura do “íntimo” e da expressão individual converge, pois, com a imagem de autor por que deseja ser conhecido.

A melancolia, tratada de diferentes maneiras, e com diferentes gradações, desde a mais branda à mais pungente, e de toada heroica e cerimoniosa, acaba por ser a marca de água da procura da genialidade, ou da tentativa de uma conformação com o que se entende por génio artístico na sociedade ocidental, desde o advento da imprensa. Através da conformação estética de uma sensibilidade melancólica se estabeleceram, com efeito, os meios de afirmação e reconhecimento pelo público de alguns dos mais célebres artistas.

CONCLUSÃO

Em Portugal, na 1.^a metade do séc. XVIII, a poesia lírica de Francisco de Pina e Melo representa a vertente mais sombria do gosto barroco, acentuando os traços da melancolia funesta que eram já uma realidade na poesia de autores do séc. XVII, como António das Chagas e António Barbosa Bacelar. A melancolia surge em Melo não apenas como marca estética. Ela configura igualmente uma distinção social, pelo que o *ethos* poético do autor converge com o *habitus* que define a sua condição sociológica, a qual projeta, conscientemente, no imaginário do leitor e dos seus pares. Nesse “retrato de poeta”, infunde uma imagem de distância e exílio relativamente aos centros culturais do seu tempo. A distância relativamente à capital do reino, a vida no campo e as obrigações do latifundiário determinam a sua posição relativamente ao campo literário. Ao mesmo tempo, enuncia o desejo de se afastar das práticas poéticas mais em voga, pretendendo recuperar um classicismo, pode dizer-se, já “mítico” no seu imaginário, que consiste na súpula de todo um património acumulado e cujo eixo agregador redundava na postura erudita que adota. A altivez aristocrática que exhibe é sintoma de uma forte consciência identitária nesse domínio cultural, mas também a acrimónia que destila, ao ver a sua obra ser menosprezada pela nova geração de críticos, mais preocupados com a definição da prática poética à luz da própria Poética (não desse acúmulo de saber) e procurando “devolver” à poesia a capacidade de comunicar os novos paradigmas civilizacionais, por meio da simplicidade. Naqueloutro classicismo, mediado pelo humanismo cristão contrarreformista, se conforma, pois, a definição do gesto poético a que Melo pretende aderir e cuja fórmula pretende transmitir: a poesia constitui um “dote soberano”, existe para lá da arte e do engenho, é fruto da inspiração divina. Em Melo, a conceção e prática estética acabam por ser marcadas por esta visão, entendida como moderna nas primeiras décadas de Setecentos. Não rejeita de modo algum a herança do passado, antes a tem como exemplo de excelência e a imitar: os modernos servem-se, afinal, desse conhecimento para criar.

A escrita de Pina e Melo insere-se, com efeito, num movimento de recuperação de fontes, marcado pelo enciclopedismo crítico que nasce em França no final do séc. XVII. Começa a afirmar-se neste domínio uma ideia de identidade nacional. Note-se que, ao tempo em que o poeta concebe o poemário d’*As Rimas*, são feitos notáveis esforços, em parte patrocinados pela Coroa, de coligir o legado histórico e literário “português”. Vemo-lo no caso dos trabalhos levados a efeito no contexto da Academia Real da História e, no plano propriamente literário, temos o exemplo do cancionero *A Fenix renascida ou Obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes*, a primeira antologia de poesia barroca de âmbito “nacional” levada à estampa,

distinguindo-se, no seu intuito de retirar das “sombras do esquecimento” um conjunto de textos dispersos de poetas do séc. XVII, das coletâneas de poesia coevas que resultam da produção em contextos académicos circunscritos. O “nacional”, aqui, não é sinónimo de língua portuguesa, sendo que a língua espanhola continua a ocupar um lugar relevante nestes cancioneiros. É, pois, neste contexto de recuperação – de autores recentes – que se forma a noção “particular” de gosto que Melo, inspirando-se em Voltaire, define como “gosto de cada nação”, encontrando na eloquência espanhola barroca, que sente como portuguesa, o selo da continuidade da herança greco-latina e humanista na modernidade. Não será ainda um nacionalismo, é antes um casticismo, o que define a atitude de defesa dos dois pratos em equilíbrio na mesma balança: barroquismo e humanismo cristão. No cerne do discurso crítico de Melo, contra os “nouveaux-entrants” da Arcádia de Lisboa, afirma-se, como tal, o conceito “relativista” de gosto que marca a sua visão dos “antigos” e o modo como se apropria do seu legado. Digladiava-se, por isso, com a visão universalista do neoclassicismo, que dita uma proposta regulada de aplicação dos princípios artísticos (e, logo, da atividade do “engenho”) e uma depuração do legado clássico, em vários níveis.

O encontro de Melo com a “novidade” vai resultar, por conseguinte, numa postura ambígua, dentro das atitudes típicas dos *novatores*, denunciando ecletismo e eleccionismo no momento de julgar passado e presente, mas também no momento de advogar a favor de uma ou outra “licença poética”. Chegado aos anos 50 do Século das Luzes, assume, pois, o papel de intelectual no centro dos debates da Ilustração, intervindo com a sua opinião num amplo espectro de questões, não só de natureza estética, mas também pedagógica, teológica e jurídica. Ter “voz” na esfera pública significa ir para além do privado, transcender o seu refúgio em Montemor-o-Velho e adotar uma perspetiva cosmopolita, que visa assuntos tratados no plano internacional, refletidos diretamente na situação portuguesa. A rede de correspondência de Pina e Melo dá assim a ver não um intelectual solitário, mas alguém em diálogo constante com as mais diversas personalidades da cultura coeva. Sobretudo, conhecemos aqui um leitor ávido das mais recentes novidades no campo da filosofia e da Poética. São vários os modernos convocados neste debate, pelo que as cartas são o testemunho da constituição de uma república literária, de que o poeta fez parte.

As trocas que efetua neste domínio conferem-lhe um lugar na sociedade de letrados. Lugar esse que não assume plenamente em nenhum dos grémios existentes em Portugal. A sua fugaz passagem pela Academia dos Ocultos, alguns anos antes da dissolução do congresso, não lhe garante uma continuidade, mais tarde, entre os sócios da Arcádia de Lisboa. O facto de se expressar, com frequência, por cartas e papéis polémicos tornam-no presa fácil dos polemistas

do reino, e é tocado por estes no ponto mais sensível: as suas obras literárias, cuja feitura lhe é mais cara do que qualquer opinião expressa acerca do ensino escolástico ou dos Jesuítas. Sem proteção, por não pertencer a nenhum grémio coletivo, Melo vê-se assim sujeito às flechas de zoilos e aristarcos, conhecidos e desconhecidos. Só lhe resta “sair” – com o tom simultaneamente grave e irritado, por vezes irónico e sarcástico – com a sua voz individual, que se levanta repetidamente em defesa dos textos, respaldando-se nas autoridades antigas e modernas da poesia; de que se socorre, também, muitas vezes, de modo próprio. São seus advogados alguns apologistas do “velho gosto”, igualmente inconformados com a introdução do novo paradigma estético, e, logo, sentindo-se eles próprios visados nas críticas feitas a Melo. O montemorense, porém, parece sofrer mais pelo não reconhecimento da sua obra enquanto exemplar do novo classicismo (como ficou claro do exame das cartas a Valadares e Sousa) do que pela introdução do mesmo e a superação da perspectiva barroca.

Inserindo-se num paradigma da crítica que definimos como próprio do momento da pré-ilustração, praticado pelos censores ligados à Academia Real da História, Melo estaria à partida familiarizado com um modo de abordagem dos textos entre o censório e o laudatório. A ideia de uma reformulação do texto literário, naquilo que este tem de mais essencial e estrutural, estaria fora do seu horizonte. É algo visível na edição do manuscrito d’*As Rimas*, ainda quando jovem, uma vez que são escassas as correções que incorpora no livro impresso, em resposta aos possíveis comentários de um revedor. Em meados de Setecentos, evidenciam-se outras variantes da crítica, de feição legislativa e judicativa, visando a eficácia e a clareza. Neoclássico apenas nas intenções, nas epopeias Melo opera uma estilização em torno de alguns temas e tópicos da poesia ilustrada. Estruturalmente, a *forma mentis* do homem de formação cristã escolástica e barroca sobrepõe-se aos desígnios da teoria clássica de representação. Esta funda-se numa conceção da Poética que rompe com o retoricismo e esteticismo barroquista, mas também com o moralismo didático patente no *Triumpho da Religião* e n’ *A Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque*, espelhado na visão fundamentada do autor acerca dos desígnios da expansão marítima e religiosa portuguesa. No entanto, à semelhança dos seus rivais, Melo respalda-se na tradição dos clássicos, tal como relida na contemporaneidade, nas pisadas de P. Rapin e Le Bossu, Luzán e Le Batteux. Em jeito de escapatória para a singularidade que lhe é notada, entendida como fuga às regras da arte, traz com sarcasmo à colação a *Arte Poética* de Horácio e, como último recurso, apoia-se em declarações de Bento Feijó no *Teatro Crítico e Universal*. No fundo, nas cartas que dão corpo às polémicas em torno dos seus textos, compõe todo um xadrez da crítica antiga e moderna, onde ninguém fica de fora,

e onde a sua voz e consciência autoral desempenham um papel ativo, elevando-se por cima de todas essas peças.

O culminar da sua produção poética nas epopeias (1756 e 1759) espelha uma evolução, que o próprio poeta aborda por diversas vezes, desde um lirismo juvenil isento de conteúdo (*Rimas I, II, III*, 1726-1727) até à criação de poemas narrativos que espelham um sentido moral, que terá assimilado com o passar dos anos e o aprofundar dos estudos mais graves. Não se apercebe de que esse mesmo sentido moral, revestido da atitude “savante”, põe em causa as suas tentativas no campo da poesia. Na realização das élogas, é acusado de ser sentencioso, deitando a perder a naturalidade e idealismo bucólicos; na epopeia, é acusado de aridez e prosaísmo, entre outras discrepâncias ao nível do estilo. Numa palavra, a conceção da ficção carece de unidade e verosimilhança e a elocução carece de elegância, três critérios essenciais na teoria neoclássica, tendo como objetivo a imitação da natureza: o artifício e o artificialismo devem ocultar-se para que a obra persuada, isto é, seja apta a convencer da “verdade” do representado. Mas também o sujeito autoral, plasmado na ostentação do artifício, deve ser suprimido, para que a elaboração artística se aproxime do paradigma do “sistema de representação”. Todo o argumento da ficção, de acordo com a teoria aristotélica, deverá dispor-se nesse sentido. O que vemos nos dois poemas épicos que Melo dá à estampa é, sobretudo, um exercício de erudição (teológica, histórica, etc.) pontilhado de episódios dotados de lirismo, que servem o propósito estético do ornato, o qual abarca simultaneamente a presença do maravilhoso ou sobrenatural. A moral do Evangelho e o papel dos portugueses na sua disseminação surgem como verdade que um sujeito – que se faz espelho de uma autoridade e de um discurso exteriores à arte poética – entretece na narrativa, por meio das vertentes alegórica e mimética/icástica da epopeia. Melo procura, portanto, a profundidade do tema moral nestes poemas. Porém, predominando neles as marcas estruturais da erudição e do didatismo, ora doutrinal ora historicista, a sua conceção não observa os princípios artísticos que, segundo o sistema clássico de representação, constituem o eixo da propriedade poética e, logo, ficcional da narrativa épica.

Pina e Melo exercita a erudição nas epopeias, e exercita o estilo, de um modo geral, na poesia lírica, em especial na que contempla o poemário e nos géneros epidícticos. Para o autor de *Theatro da Eloquencia* a poesia é exercício. Entre tudo o mais, exercita-se uma estética, um tipo de ornamento.

Na conceção do livro de poesia, a *varietas* – variar o estilo e os géneros – surge como uma constante. Como manifesta na *Carta sobre a eloquência*, para si esta arte surge na dependência do uso dos três estilos retóricos. O poeta distingue, aqui, o objeto heroico do lírico,

pondo em paralelo a sua maior e menor expansividade, no caso do segundo, a concisão. De alguma forma, os poemas nas partes I, II e III d'*As Rimas* obedecem a essas medidas. Deparamos com poemas de grande fôlego, como “Canção Real” e, por oposição, a contenção no soneto, denotando ambos um propósito de expressividade individual, tendo como eco uma narrativa de teor autobiográfico. Tal como se entende no âmbito do cultismo, praticado pelos seguidores de Góngora, entre os estilos da eloquência, o sublime tem um lugar especial, sendo só destinado aos poetas, que, falando com um dialeto celeste, possuem uma eloquência mais excelsa e arrebatada do que a dos outros homens. A perspectiva barroca coloca, desta maneira, acima de qualquer outro registo, o estilo sublime e elevado, como associado à inspiração superior, que chega aos homens por meio de Deus. Como vimos, no âmbito do neoclassicismo, a leitura de Longino levará a um entendimento distinto desse uso, libertando a conceção do sublime da noção retoricista enunciada pelo montemorense na *Carta sobre a eloquência*. Simultaneamente, o medíocre e o simples passam a constituir também a matéria do poético. Ao procurar ajustar-se a esta perspectiva, Melo despenha-se nos territórios frios do árido, perdendo de vista o horizonte de beleza da poesia, que, de acordo com a visão tropológica, assumia como dependente do ornato de metáforas e perífrases.

Na estética do barroco, o par luz-escuridão aparece como expressão máxima da alternância de temas e contraste de visões (alusões paradoxais e simbolismos bipolares que impregnam esta literatura), constituindo-se como alusivo de uma certa vivência interior. O contraste entre o alto e o baixo, o claro e o escuro, os enganos provocados pelo claro-escuro e o desengano relativamente às aparências do mundo sensorial, formam uma meditação barroca, perfeitamente inserida na mundividência contrarreformista. A poesia lírica de Pina e Melo afasta-se, como vimos, do ascetismo barroco da via ascética, encaixando-se muito mais na senda estética do gongorismo. O sentido moral está presente na poesia do montemorense, embora não constitua a sua meta. Por seu turno, o tenebrismo e a antítese permanecem, sugestivamente indicando uma ênfase no “sentimento”. Não deixa de haver aqui uma busca de um “sentido”, que se desenrola através da poesia, e tendo a poesia como finalidade. Não há afirmação de uma saída moral para o desengano repetidamente afirmado, mas constata-se uma veiculação do poder omnipresente da escrita e do canto (“o letrado”, “o instrumento”) como forma de superação do transitório. A melancolia n'*As Rimas*, inserida na configuração de um período (e código) estético transecular – o baixo-barroco –, compraz-se assim numa contemplação dos excessos da percepção e do mundo sensorial, contudo, visa uma sublimação dos mesmos através da habilidade da pena de fixar e eternizar, nas formas do mundo visível, a memória da dor humana. O poeta é um ser de excelência, por lhe ser dada uma tal missão.

Sobretudo nas sequências dotadas de uma estrutura linear, no poemário sedimenta-se a voz do “eu”, que assume consistência de máscara poética com perfil demarcado: a expressão da melancolia, aliada ao decorativismo que recorre a mitos, pedraria, formas arquitetônicas e terminologia culta, todos eles revestidos de pompa e circunstância, traduz-se na evocação de um sentimento e narrativa monótonos, repetidos até à exaustão, moldados pela variação, dos estilos, dos gêneros e da construção de cenários. Essa melancolia é como que o exílio do poeta, definido como bardo do espaço e da memória, não trocando esse posicionamento (no âmbito da criação) por qualquer visão moral ou filosófica. Melo é herdeiro de Petrarca, Camões, Tasso e Góngora, mas a criação verbal sobre motivos estéticos e culturais que atravessam vários séculos evidencia o desgaste que a passagem do tempo impõe sobre estes, tornando-se *kitsch* ornamental, perdendo o sentido de profundidade filosófica e teológica, de sublimação do material em direção ao transcendente, configurado na problemática do desengano barroco, em alguns dos nomes maiores da literatura de Seiscentos. O desengano em Melo é enfatizado no domínio da lírica, mas não supera o exercício melancólico (ocioso) do poeta-pintor do mundo interior e exterior – um mundo que lhe é familiar, como o são os campos do Mondego e as ninfas que povoam as suas águas e margens, e, por isso, reconfortante. A busca de um sentido ocorre, por isso, através das formas, e através do sublime das formas, ou tropológico, tão decisivo na sua perspectiva acerca da eloquência barroca. O significado do poema está no visível, no objeto, no assunto, na circunstância, na ocasião, no manejo de figuras e imagens, recortes da paisagem e da mitologia. A negação do ideal de cortesia presente na alusão à “seita de versificar”, e a perspectiva solitária e singular do poeta, autor “em causa própria”, não torna a poesia de Melo necessariamente oposta ao modelo cortês e academicista da agudeza que demanda “altos” voos ao intelecto humano. Pelo contrário, a visão melancólica inspirada, neste âmbito, incorpora perfeitamente o que se pretendia, à partida, nessa esfera de prática social em que a beleza do verso vai cedendo a mecanicismos, é certo, mas os quais não impedem a manifestação da originalidade.

Como vimos do total dos seus escritos, o momento em que a voz de Melo assume maior densidade e angústia efetiva diz respeito à vivência pessoal, propriamente dita, e às derivas da receção da sua obra. No drama que vive face a sócios académicos, críticos e polemistas, assume contornos de protagonista: é a consciência autoral que fala, porém, viva, na obra de Pina e Melo, como nenhuma das personagens literárias que esboçou nos poemas épicos e na poesia bucólica; na lírica, Lise, Fábio, Amarílis, Pedro e Inês, Algano, são transeuntes de um mundo mítico, máscaras de um poeta em busca de reconhecimento e que se quer fazer distinguir por esse canto melancólico. Melancolia que se faz espelho de uma evolução na poesia do séc. XVIII. A

varietas barroca foi apreciada durante muito tempo, e o cultivo da expressão melancólica do “eu” e dos cenários horríveis foi-se aprofundando, à margem do “sistema da crítica” e da luminosidade da poesia da primeira Arcádia, no quadro de um outro pastoralismo, de feição “vulgar”, de que nos ficaram registos impressos, de autores anónimos e outros, hoje desconhecidos. Expressão melancólica que se afirma, nas décadas finais do século, entre os herdeiros do arcadismo, marcados já pelo influxo das ideias românticas chegadas de vários pontos da Europa. A poesia portuguesa do último segmento do Século das Luzes parece, pois, oscilar, sobre esse fundo arcádico, entre o vulgar e o casticista e uma abertura às novas tendências europeias, desde João Xavier de Matos e Filinto Elísio, a José Anastácio da Cunha, Marquesa de Alorna e Bocage, etc.

Para terminar, no livro d’ *As Rimas*, assistimos ao reunir dos *topoi* e tipos caracterológicos que são pertença de um património cultural que tem como berço a leitura humanista da herança clássica. A variedade, também aqui, repercute-se em diferentes compassos (várias formas e géneros da lírica), sendo que temas e motivos se repetem insidiosamente. Fica por aprofundar, neste estudo, o livro d’ *As Rimas* de 1755 (os cem sonetos bucólicos e patéticos), para entender de que maneira a *suavitas* neoclássica vai permeando o lirismo gongórico do poeta montemorense; simultaneamente, importa questionar, ou ir mais longe no questionamento acerca de como determinadas imagens que conformam o lirismo barroco – crepuscular, em Melo – encontram equivalentes na poesia arcádica do final do séc. XVIII, tendo em atenção a subsistência dos *topoi* associados à melancolia, e, também, no domínio das práticas em torno da reprodução do livro, o (renovado) interesse pela elaboração de coletâneas de poesias do séc. XVII e 1.^a metade do séc. XVIII, de que dão conta alguns exemplares nos arquivos portugueses.

Em suma, em Melo, a via estética melancólica surge como ponte de mediação entre o conceito de estilo e a consciência e/ou imagem autoral do poeta, a qual projeta nos paratextos das obras, nas cartas e nas orações académicas. Melo é exemplar de um barroquismo que se afirma como “momento” de singularização do poeta pelo simples exercício do estilo. Como afirma Aníbal Pinto de Castro, na fase tardia do barroco, torna-se mais forte a noção de singularização do autor pelo estilo que possui, buscando-se obter novidade através de uma ênfase na forma e no ornamento (cf. Castro, 2008: 242). Esta unidade (estilo/singularidade), não sendo um conceito novo, vai ser alvo de uma apropriação significativa, nos séculos seguintes, a partir do momento em que a obra de arte, a par do campo literário, se autonomiza. As técnicas publicistas, ao visarem a obra e a imagem do artista, numa ampla escala de mercado, tendo como foco a criação de um “produto”, extraem do texto o que de mais icónico constitui o estilo e originalidade de um autor, recriando um universo de representações – frequentemente

incidindo sobre hábitos pessoais e gestos do quotidiano daquele (os *modelos da realidade*, de que fala Even-Zohar), convertidos em insígnias e tornando patente uma fusão entre vida e arte – que se sobrepõem ao repertório-base em que consiste o conjunto de regras e materiais que regulam a criação da obra literária. O uso desta por parte dos leitores, e, de modo abrangente, consumidores, marcado por esses modelos, incluídos, artisticamente, no “produto final”, passa então a ser determinado por algo mais do que a “simples” e “clássica” recepção (leitura) do texto.

Ao contrário do que acontece na sociedade de letrados setecentista, em que o contexto academicista é prevalecente, a partir do advento das belas-lettras, a crítica literária virá a assumir posição de destaque (separada do mercado, mas dialogando com ele) numa Universidade pensada segundo os modelos epistemológicos emergentes. O espírito de debate que a caracteriza, no Século das Luzes, mantém-se. Porém, é na esfera dos *media* que se desenrolam, na contemporaneidade, as controvérsias mais relevantes em torno do texto literário, normalmente, atendendo a assuntos de natureza ideológica, que inserem alguns dos temas em foco na nossa abordagem da querela do *Triumpho da Religião*.

Sublinhamos, neste estudo da obra de Francisco de Pina e Melo, a prevalência de duas visões acerca de uma conformação da consciência autoral. Por um lado, o sujeito/consciência que se projeta internamente na conceção da estrutura da obra, introduzindo nela uma ordem, ou disposição, que é sugestiva da transmissão de uma herança literária ou autoridade (cultural, religiosa, etc.). Por outro lado, o sujeito/imagem autoral. Este apresenta-se como instância, a um tempo, exterior à conceção da obra, associando-se à imagem que o autor pretende emitir de si mesmo, entre pares e o público em geral; a outro tempo, encontra paralelismo nas “figuras” de que se compõe a ficção poética. O processo de construção da “celebridade” apoia-se nesta segunda vertente, em que, como se pode ver, se intersejam o *habitus* do autor e a obra, formando um todo final que é relevante do ponto de vista da captação do público, mas também no campo da veiculação da mensagem do texto.

Numa etapa de maior autonomia do campo literário, a “pessoa” do autor passa, assim, a ser alvo de recriação, tornando-se figura ou espectro da própria obra. O conjunto de representações que se associam à vida e afetos do autor, nas imediações da obra, permite configurá-lo como parte do invólucro desta, sendo algo mais do que aquele que concebe e assina o texto. A construção da aura do autor assume um relevo cada vez maior, portanto, à medida em que a modernidade se vai sedimentando, sendo que determina de forma crucial a atenção que uma dada comunidade dedica a um artista e obra.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

1. Obras de Francisco de Pina e Melo

As Rimas de Francisco, de Pina, de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade. Primeira, segunda, terceira parte. Oferecidas ao excelentissimo Senhor Dom Gabriel, de Alencastro, Ponce, de Leon, Duque De Aveiro, e de Banhos, BNP, cód. 3568, 1726.

As Rimas de Francisco de Pina, de Mello, Moço fidalgo da Casa de Sua Magestade. Primeira, segunda e terceira parte, Coimbra, Officina de Joseph Antunes da Sylva, 1727.

Gruta das Parcas, Epithalamio nos felicissimos desposorios do illustrissimo, e excellentissimo senhor D. Jozé Mascarenhas, Conde Mordomo môr, com a illustrissima; e excellentissima senhora D. Leonor Thomasia de Lorena, Filha dos illustrissimos, eeExcellentissimos Senhores Condes de Alvor, escrito, e dedicado ao mesmo heroe do Poema por Francisco de Pina e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade, e Academico da Academia Real da Historia, Lisboa Occidental, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1740.

Prática (oração proferida a 28 de abril de 1751), BNP, AT, cód. 307, n.º 4, fls. 70-70v.

Louvar a poesia (oração proferida a 18 de julho de 1751), BNP, AT, cód. 307, n.º 4, fls. 90-95.

Balança Intellectual em que se pezava o merecimento do Verdadeiro Methodo de Estudar; que ao illustrissimo, e excellentissimo senhor Marquez de Abrantes offerece Francisco de Pina e de Mello, Moço Fidalgo da Casa Real, e Academico da Academia Real, Lisboa, Oficina de Manuel da Silva, 1752.

A Bucolica de Francisco de Pina e de Mello, Repartida em des Eglogas de estylo rustico, em que fallaõ, e condemnaõ, com varias sentenças, e moralidades, os vicios communs, Vaqueiros, Seareiros, Pescadores, Lavradores, Vinhateiros, e Hortoloens; A que se pode chamar Ethica Pastoril. Quarta parte das Rimas do mesmo Author, seguida de Os Sonetos bucólicos, e patéticos, Quinta parte das Rimas, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1755a.

Reposta compulsoria à Carta exhortatoria, Para que se retrate o seu Author das calumnias que proferio contra os Reverendissimos Padres da Companhia de Jesus da Provincia de Portugal. E lha dedica Francisco de Pina, e de Mello, Moço Fidalgo da Casa Real, e Academico da Academia Real da Historia Portugueza, s.d., s.l, [1755b]

Triumpho da Religião. Poema Epico-Polemico; que à Santidade do Papa Benedicto XIV dedica Francisco de Pina e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade, e Academico da Academia Real da História Portugueza, Coimbra, Officina de Antonio Simoens Ferreyra, 1756.

Prolegomeno para a boa intelligencia, e conhecimento do poema, in Triumpho da Religião. Poema Epico-Polemico; que à Santidade do Papa Benedicto XIV dedica Francisco de Pina e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade, e Academico da Academia Real da História Portugueza, Coimbra, Officina de Antonio Simoens Ferreyra, 1756a.

Senhor J. X. de V., Montemor-o-Velho a 31 de agosto de 1756, 1756b.

“Carta critica ao Doutor João Gomes Ferreira”, *Colecção de Manuscriptos Historicos em especial de algumas sentenças*, Tomo VII, Manuscritos da Livraria, n.º 1052 (16) (ANTT), 1803, fls. 138-139.

“Soneto aos Arcades de Lisboa odiados, odistas, e novissimos introductores do seu chamado verso branco, que o não póde haver mais escuro”, *Colecção de Manuscriptos Historicos em especial de algumas sentenças*, Tomo VII, Manuscritos da Livraria, n.º 1052 (17) (ANTT), 1803, fls. 140.

Segunda reposta aos novos reparos, que se fizeraõ ao Triumpho da Religião, Montemor-o-Velho, 25 de maio de 1757, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, [1758].

Carta apologetica em defesa de alguns pontos da Reposta Compulsoria, e em que se defende tambem a Doutrina de S. Agostinho, e o sentido, com que em alguns lugares deve ser entendida, dirigida ao Sr. M. A. da S., [s. d.] [1758?].

Cartas (1724-1741), BNP, ms. 55, n.º 1, 1724-1741, 12 fls.

Carta ao S.º L. A. V. [Luís António Verney], Montemor-o-Velho, a 26 de julho de 1754, BGUC, cód. 73, n.º 33, 1754, 2 fls.

Carta ao S.º D. J. M., Montemor-o-Velho, 22 de janeiro de 1755, BA-55-II-41(4), 1755, 7 fls.

Correspondência com José Xavier de Valadares e Sousa, BNP, cód. 4355, 1757-1758, 25 fls.
Carta sobre o bom gosto, chamado moderno, de Francisco de Pina, e de Melo; a certo religioso, seu particular amigo (Montemor-o-Velho, 5 de abril de 1756), BPMP, PD ms. 30 n.º 2, 1756c, 15 fls.

Carta sobre a eloquência (Montemor-o-Velho, 10 de abril de 1756), BPMP, PD ms. 568 n.º 4, 1756d, fls. 264-292.

Cartas a Frei Manuel do Cenáculo (Montemor-o-Velho, 19 de dezembro de 1753 e 11 de abril de 1768), BPE, cód. CXXVII/1-9, n.º 36 (1778 e 1779), fls. 374-376.

Cartas ao Beneficiado João Baptista de Castro, BPE, cód. CXII/2-12, 1758, 4 fls.

[*Cartas a Manuel de Figueiredo*], “Montemor-o-Velho, 14 de abril de 1759”, “Montemor-o-Velho, 28 de maio de 1759”, “Montemor-o-Velho, 25 de junho de 1759”, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, tomo XIV, Lisboa, Impressão Régia, 1815.

Conferencias expurgatorias, que teve, com o Doutor Apollonio Philomuso, o Author da Balança Intellectual, que podem servir de reposta ao que disse do mesmo Author, e da mesma Balança hum certo Regular do nosso Reino disfarçado, com o nome de Teophilo Cardoso da Silveira, no Livro intitulado Segunda parte da Illuminação do Retrato de morte-cor; dedicadas ao Illustrissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereira de Mello, Coimbra, Officina de Luis Secco Ferreira, 1759.

A Conquista de Goa, por Affonso de Albuquerque, com a qual se fundou o Imperio Lusitano na Asia: Poema Épico; que à Magestade do Magnanimo, Augusto e Poderoso Monarca Joseph I. Rei de Portugal, pela mão do Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Duque Regedor dedica Francisco de Pina, e de Mello, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1759.

Arte Poética, Estudo introdutório, edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim, Lisboa, IN-CM, 2005. (1.ª ed.: 1765)

Palacio do Sol, ou Panegyrico gratulatorio, que ao muito alto, poderoso Rei da Gran-Bretanha, de Escocia, de Irlanda, etc., etc., etc. e a toda a Nação Britanica dedicou Francisco de Pina, de Sá, e de Mello, pelo magnífico socorro, que deraõ a Lisboa na calamidade do Terremoto, Lisboa, Joam Antonio da Costa, 1765.

Collecção das Obras em Verso de Francisco de Pina de Sá e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade Fidelissima, e Academico da Academia Real da Historia Portuguesa, Tomo I (*Arte Poetica, Palacio do Sol, Palacio do Destino, Tradução do Oedipo de Sophocles*), Lisboa, Officina de Joam Antonio da Costa, 1765.

Antipophoras da Repulsa que novamente escreverão, contra a Critica da Critica, e Defesa da Defesa, e contra o Triumpho da Religião os criticos transtaganos, disfarçados com dezoito letras maiusculas, e com o nome de Joseph Jeune de la Rüe. Que ao illustrissimo e excellentissimo Senhor Marques da Angeja offerece Francisco de Pina, de Sá e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Majestade, e Academico da Academia Real, ms. ANTT, Real Mesa Censória, caixa 194, n.º 82, [1766].

Theatro da Eloquencia, ou Arte de Rhetorica, fundada nos preceitos dos melhores Oradores Gregos, e Latinos. Por Francisco de Pina, de Sá, e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua

Magestade Fidelissima, e Academico da Academia Real da Historia Portugueza. Offerecida ao Reverendissimo Senhor Desembargador Joachim Salter de Mendonça, Prior da Collegiada de S. Christovão de Lisboa, Juiz dos Cazamentos, e Chancellor do Patriarchado etc., etc, por Antonio da Silva, e Costa, Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1766a.

2. Autores dos sécs. XVII e XVIII (poesia e tratadística)

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolás, *Oeuvres diverses du Sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du grec de Longin*, Paris, Chez Denys Thierry, 1674.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolás, *L'Art Poétique*, Edited with introduction and notes by D. Nichol Smith, M. A., Cambridge, Cambridge University Press, 1907.

BRANDÃO, Tomás Pinto, *Pinto renascido, empennado, e desempennado: Primeiro voo, dirigido ao Excellentissimo Senhor Dom Luiz Jose Leonardo de Castro Noronha Ataide e Sousa, undecimo Conde de Monsanto*, Lisboa Occidental, Officina da Musica, 1732.

CAMÕES, Luís de, *Lusiada de Luis de Camoens, Principe de los poetas de España. Al Rey N. Señor. Felipe Quarto El Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa*, 4 tomos, Madrid, Juan Sanchez, 1639.

CANTO, Joaquim Velho do, *Critica da critica e defesa da defesa: Distribuidas em dez cartas apologetico criticas, em que se qualifica a justiça da resposta ás duas cartas, que de Villa-viçosa, e Evora se escreverão contra o Poema intitulado Triunfo da Religião; e se notão algũs descuidos, em que miseravelmente cahirão os eruditos authores das duas cartas, Escritas pelo Padre D. Joaquim Velho do Canto, Presbytero Lisbonense, Dedicadas ao ilustrissimo e excelentissimo Senhor Conde de Oeiras, do Concelho de Sua Mag. Fidelissima, Senhor Donatario da Villa de Pombal [...]. Dadas à luz pelo P. Fr. Joam da Anunciaçam Pomba, Religioso da Terceira Ordem de S. Francisco no Convento de N. Senhora de Jesus de Lisboa, Lisboa, Na Officina de Pedro Ferreira, 1760.*

CASCALES, Francisco, “Epístola VIII. Al licenciado Luis Tribaldo de Toledo”, 1634, in *Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora*, Édition de Mercedes Blanco y Marguerita Mulas, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018. Disponível em: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1634_cartas-cascales (consultado a 30 de maio de 2019).

CASTRO, D. Francisco de Portugal e, *Discurso apologetico em defesa do theatro hespanhol*, Lisboa Occidental, na Officina de Miguel Rodrigues, 1739

CASTRO, D. Francisco de Portugal, *Critica á famosa Tragedia do Cid composta por Pedro Corneille e reparos feitos a ella pelo Marquês de Valença* (apenso: *Notas á critica que o*

Sr. Marquês de Valença fez á Tragedia do Cid compostas [sic] por Monsieur Corneille escritas por hũ anonymo, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1747.

CASTRO, João Baptista de, *Espelho da Eloquencia Portugueza illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; o Veneravel Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesu. Dedicado ao Excellentissimo Senhor D. Fernando de Sousa, Conde do Redondo, etc.* exposto, e escrito pelo Padre Custodio Jesam Baratta, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galraõ, 1734.

CUNHA, Mafalda Ferin (ed.), *Obras poéticas de António Barbosa Bacelar: 1610-1663*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Educação e Bolsas, 2007.

Ecloga pastoril de Amfrizo e Melibeu, Lisboa, Offic. Filipe da Silva e Azevedo, 1785 (BNP, L. 1388//8 A).

ESTRELLA, João António Neves, *Delmira. Ecloga. Offerecida ao illustrissimo, e excellentissimo Senhor Duque do Cadaval*, Lisboa, Officina de José de Aquino Bulhoens, 1788 (BNP, L. 1388//13 A.).

Fénix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses (A), CASTRO, Ivo, BARROS, Anabela Leal de, e RODRIGUES-MOURA, E. (eds.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

FERREIRA, Francisco Leitão, *Nova arte de conceitos que com o titulo de licções académicas na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava o Beneficiado Francisco Leytão Ferreyra, Académico Anónimo*, Partes 1 e 2, Lisboa, Antonio Pedrozo Galram, 1718-1721.

FERREIRA, Francisco Leitão, *Primeira arte de retórica*, Franco, José Eduardo, e Fiolhais, Carlos (dir.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa* (Belarmino Fernandes Pereira, coord.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2019.

FERREIRA, Ignacio Garcês, “Apparato”, in CAMÕES, *Lusiada Poema Epico de Luis de Camões Principe dos Poetas de Espanha, Com os Argumentos de Joaõ Franco Barreto, Illustrado com Varias, e Breves Notas, e com hum precedente Apparato do que lhe pertence*, por Ignacio Garcez Ferreira entre os Arcades Gilmedo A El-Rei D. Joaõ V Nosso Senhor, Tomo I, em Napoles, na Officina Parriniana, 1731.

FIGUEIREDO, António Pereira de, *Elementos da invençam, e locuçam retorica, ou principios da eloquencia: escritos, e illustrados com breves notas por Antonio Pereira, Presbytero da Congregação do Oratorio de Lisboa: que os dedica, e consagra ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor Conde de Oeyras do Conselho de S. Magestade Fidelissima, e seu Secretario de Estado dos Negocios do Reino, Senhor da Villa do Pombal, e Commendador das Tres Minas etc.*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

- [FIGUEIREDO, António Pereira de] *Carta de hum amigo a outro amigo na qual se defendem os equívocos contra o indiscreto juízo, que delles faz o moderno critico, author da obra intitulada, Verdadeiro Methodo de Estudar, de caminho se impugnam outros assertos do mesmo author concernentes à mesma materia*, Paris, s. l., [1751?].
- FONSECA, Pedro José da, *Elementos da Poetica, tirados de Aristoteles, de Horacio, e dos mais celebres poetas*, Lisboa, Miguel Manescal da Costa, 1765.
- FONTENELLE, *Poesies pastorales, avec un Traité sur la nature de l'églogue, une Digression sur les Anciens, et les Modernes, et un Recueil de Poesies*, A La Haye, Chez Gosse&Neaulme, 1728. [1.^a ed. 1688]
- FREIRE, Francisco José, *Arte Poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juízo critico: composta, e dedicada ao senhor Filipe de Barros de Almeida*, Lisboa, Officina de Francisco Luiz Ameno, 1748.
- FREIRE, Francisco José, *Primeira arte poética*, FRANCO, José Eduardo, e FIOLEAIS, Carlos (dirs.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa* (Micaela Ramón, coord.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2019.
- FREIRE, Francisco José, *Ilustração critica a huma carta que hum filologo de Hespanha escreveo a outro de Lisboa acerca de certos Elogios lapidares. Tratase tambem em summa do livro intitulado Verdadeiro Methodo de Estudar, etc. e largamente sobre o Bom gosto na Eloquencia. Seu Autor Candido Lusitano*, Lisboa, Miguel Rodriques, 1751.
- FREIRE, Francisco José, *Maximas sobre a Arte Oratoria, Extrahidas das doutrinas dos antigos mestres, e illustradas por Candido Lusitano*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- GARÇÃO, Pedro António Correia, “Qual é e em que consiste o estilo sublime”, BNP, AT 307, n.º 6 (1754-1755), 1755, fls. 170-176.
- GARÇÃO, Pedro António Correia, *Obras Poeticas de Pedro Antonio Correa Garção dedicadas ao illustrissimo, e excellentissimo Senhor D. Thomaz de Lima e Vasconcellos Brito Nogueira Telles da Silva*, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1778.
- GARÇÃO, Pedro António Correia, *Obras Completas*, Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, vol. I (Poesia lírica e satírica), Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1957.
- GARÇÃO, Pedro António Correia, *Obras Completas*, Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, vol. II (Prosas e Teatro), Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982.

- GÓNGORA, Luis de, *Obras Completas I* (poemas de autoría segura, poemas de autoría probable), Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, Edición de John Beverley, Madrid, Cátedra, 2007.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2015.
- GRACIÁN, Lorenço, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza en que se explican todos los modos, y diferencias de conceptos*, Madrid, Juan Sánchez, 1642.
- HATHERLY, Ana (ed.), *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*, Edição actualizada do códice 3773 da Biblioteca Nacional precedida dum estudo histórico, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.
- HATHERLY, Ana (ed.), *Lampadário de Cristal de Frei Jerónimo Baía*, Apresentação crítica, fixação do texto, notas, glossário e roteiro de leitura de Ana Hatherly, Lisboa, Comunicação, 1992.
- HATHERLY, Ana (ed.), *Ladrão cristalino. Aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- LE BATTEUX, *Cours de Belles Lettres ou Principes de la Litterature*, Tome II, Paris, Chez Desaint&Saillant/Durand, 1753.
- LE BOSSU, René, *Traité du Poëme epique*, Nouvelle Edition revûë & corrigée, Paris, Chez Jean-Luc Nyon, à Sainte Monique, 1708 [1.^a ed. 1675].
- LIMA, Alexandre António de, *Rasgos metricos em varias poesias*, Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1742.
- LIMA, Alexandre António de, *Oração academica jocoseria recitada em Domingo Gordo na Academia dos Escolhidos desta Corte por seu autor Alexandre Antonio de Lima. Academico dos Applicados*, Lisboa, Officina de Antonio da Sylva, 1747.
- LIMA, Alexandre António de, *Oração jocoseria que disse Alexandre António de Lima* BNP, AT, n.º 307, n.º 1 (1745-1749), fls. 24-29.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *O Pastor Peregrino*, Edição de Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Vega, 2004.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética*, Edición de Russel P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.

- MACHADO, Francisco, “Excelentissimo Principi Alexandro Excellentissimi Principes Theodosij secundi Ducis Brigantini filio”, in MENDOÇA, Francisco, *Viridarium sacrae, ac profanae eruditionis, a P. Francisco de Mendonça Olysiponensi, Societatis Iesu Doctore Theologo, Olim in Conimbricensi Academia Primaria Eloquentiae Magistro et Philosophiae Professore, postea in Eborensi divinorum oraculorum interprete, Satum ex cultumque. Posthuma Proles*, Lugduni, Jacobi Cardon, 1631.
- MATOS, João Xavier de, *Rimas de João Xavier de Matos, entre os Pastores da Arcadia Portuense Albano Erithreo, dedicadas à memória do grande Luís de Camões*, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1800 [1.ª ed. 1770].
- MATOS, João Xavier de, *Écloga de Albano e Damiana*, Dedicada ao Muito Reverendo Padre o Senhor Fr. Manoel Caetano de Sousa, Religioso do Carmo Observante, Lisboa, Filippe da Silva e Azevedo, 1784 [1.ª ed. 1758].
- MELO, Francisco Manuel de, *Obras Métricas*, 2 vols., Edição coordenada por Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho, Braga, Edições APPACDM, 2006.
- MENESES, Francisco Xavier de, *Arte Poetica de Boileau. Traduzida do Francez pelo Excellentissimo Conde da Ericeira. Acompanhada a sobredita traducção com a carta que Boileau escreveo ao excellentissimo conde, agradecendo-lhe a bella traducção que lhe remettera da sua Arte Poetica*, Lisboa, na Typografia Rollandiana, 1818.
- MENESES, Francisco Xavier de, *Henriqueida, Poema heroico com advertencias preliminares das regras da poesia epica, argumentos, e notas, composto pelo Illustrissimo e Excellentissimo Conde da Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes, Do Conselho de Guerra de Sua Magestade, Mestre de Campo General dos seus Exercitos, e Deputado da Junta dos Tres Estados, Director, e Censor da Academia Real da Historia Portugueza, Secretario, e Protector da Academia Portugueza, Academico dos Arcades de Roma, e da Sociedade Real de Londres*, Lisboa Occidental, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741.
- MOREIRA, Manuel de Sousa, *Obras poeticas de Manoel de Souza Moreira, natural da vila do Mogadouro; e que foi secretario do Padroado Real, Abbade da Igreja de Nosso da Assumpção [sic] de São Bade, no Termo da Alfandega da Fé, Provincia Transmontana, e Academico da Academia Real. Devididas em dous tomos. No 1.º vão as obras de metro heroyco: No 2.º as de metro lirico. Tomo 1.º. Adquiridas, e em melhor ordem postas como aqui vão, a mayor parte dellas, conferidas, e expurgadas por outras cópias; e tudo assim escrito por Antonio Correya Vianna, Lisboa, BNP, cód. 12960, 1780.*
- MURATORI, Lodovico Antonio, *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*, Veneza, Luigi Pavino, 1708.

PERRAULT, Charles, *Parallele des anciens et des modernes; en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1688.

Postilhão de Apolo: edição e estudo, Tese de Doutoramento de Filipe Antonio Fernández DIEZ, 3 vols., Universidade da Coruña, Coruña, 2015.

Progressos Academicos dos Anonymos de Lisboa, Lisboa Occidental, Officina de Joseph Lopes Ferreyra, 1718.

QUITA, Domingos dos Reis, *Obras Poéticas*, Tomo 1, Lisboa, Miguel Manescal da Costa, 1766.

RAPIN, René, *Reflexions sur la poétique d’Aristote et sur les ouvrages des poetes anciens & modernes*, Paris, François Muguer, 1674.

RAPIN, René, *Dissertatio de carmine pastorali/Dissertation sur le poème pastoral*. Édition de Pascale Thouvenin, Paris, Classiques Garnier, 2014. [1.^a ed. 1659]

ROUSSEAU, Jean-Jacques, “Discours sur cette question. Quelle est la vertu la plus nécessaire aux héros & quels sont les héros à qui cette vertu a manqué? Proposée en 1751 par l’Académie de Corse”, *Collection Complète des Oeuvres*, vol. 7, in-4.º, Genève, 1780-1789. Édition en ligne, version du 7 octobre 2012. Disponível em: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0033.pdf> (consultado a 3 de julho de 2019).

ROLLIN, Charles, *De la manière d’enseigner et d’étudier les Belles-Lettres par rapport à l’esprit et au coeur*, 4 vols., Paris, Chez Jacques Estiennes, 1726-1728.

RÜE, José Jeune de la, *Repulsa critica e apologetica de um livro intitulado Critica da Critica, Defesa da Defesa; Que contra dois trastaganos escreveo um anonimo com o nome de D. Joaquim Velho do Canto Presbitero Lisbonense a favor do Poema intitulado Triunfo da Religiam; que compoz Francisco de Pina e de Melo*. Oferecida agora ao publico critico por J.J.N. de F.S.C.DEM. ou Joze Jeune de la Ave [sic], Lisboa, Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1764.

SILVA, António Dinis da Cruz e, *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*, Introdução, fixação de texto e notas de Maria Luísa Malaquias Urbano, vol. I, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

SILVA, António Dinis da Cruz e, “Dissertação sobre o estilo das Éclogas”, I e II (setembro e outubro de 1757), *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*, vol. I, Edição e “Introdução” de Maria Luísa Malaquias Urbano, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 238-262.

- SILVA, Matias Pereira da (ed.), *A Fenis Renascida, ou Obras Poeticas dos melhores Engenhos Portuguezes*, segunda vez impresso e accrescentado por Mathias Pereyra da Silva, 5 tomos, Lisboa, Officina dos herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.
- SILVEIRA, Teófilo Cardoso da, *Iluminação apologetica do Retrato de Morte Côr: Em que apparecem com mais vivas côres os erros do Author do Novo Methodo, e seu Apologista, os quaes pretendeo defender um Anonimo, por alcunha, o Doutor Apollonio Philomuso; e se lhe mostrão os muitos, que por malicia, ou por ignorancia cometteo*. Carta escrita ao mesmo Anonimo por Theophilo Cardoso da Silveira, Remetida à mercê do R. Doutor Aletophilo Candido de Lacerda: E dada a luz por P.V. de M. e C., Parte I, Seixal, 17 de setembro de 1751, Parte II, Seixal, 4 de Março de 1752, s. n.
- SOLÍS, Antonio de, *Historia de la conquista de Méjico*, Buenos Aires, Espalsa-Calpe, 1947.
- SOUSA (O CEGO), José de, *Collecção de algumas obras posthumas, que em prosa, e verso deixou Joseph de Sousa, cego desde o berço, Academico Anonymo de Lisboa, Feita, e offerecida ao Senhor Desembargador Diogo de Sousa Mexia, Do Conselho de Sua Magestade, e do de sua Real Fazenda, etc.*, por Francisco Luiz Ameno, Lisboa, Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1746.
- SOUSA, José Xavier de Valadares e, *Exame critico de hũa sylvia poetica feita à morte da Serenissima Senhora Infanta de Portugal, a Senhora D. Francisca, Que offerece á expectação dos curiosos, e eruditos Diogo de Novais Pacheco*, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1739.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del Poema Eroico* (a cura de Luigi Poma), Bari, Gius/Laterza&Figli, 1964.
- TOPA, Francisco (ed.). *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos, Vol. I, tomo 1: introdução; recensio (1.ª parte); Vol. I, tomo 2: recensio (2.ª parte); Vol. II: edição dos sonetos; Vol. II: edição dos sonetos: anexo: sonetos excluídos*, Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1999.
- VASCONCELOS, Francisco Botelho de Morais e, *El Alphonso, o La fundacion del Reino de Portugal, assegurada, i perfecta en la conquista de Lysboa. Poema Epico d'el caballero Francisco Botello de Moráes i Vasconcélos. Dirigele su author a la presencia de la serenissima Doña Maria, Princesa de Asturias. Con la proteccion de la Señora Marquesa de Villalba*, Salamanca, Imprenta de Antonio Villargordo, 1731.
- VASCONCELOS DE SÁ, João Crisóstomo de Faria Cordeiro de, *Defensam Apologetica contra a critica, que à Parenesis de Francisco de Pina e Mello escreveo o disfarçado Segismundo Antonio Coutinho, escrita, e dedicada aos illustrissimos, e excellentissimos*

academicos reaes por Joam Chrisostomo de Faria Cordeiro de Vasconsellos de Sá, Lisboa, Domingos Rodrigues, 1757.

VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Metodo de Estudar, para ser util à Republica, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal. Exposto em varias cartas, escritas polo R. P. Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. Doutor na Universidade de Coimbra*, Tomo I, Valença, Oficina de Antonio Balle, 1746.

VERNEY, Luís António, *Primeiro tratado pedagógico*, FRANCO, José Eduardo, e FIOLEAIS, Carlos (dirs.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa* (Adelino Cardoso, coord.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2018.

VERNEY, Luís António, *Carta de hum Filologo de Hespanha a outro de Lisboa à cerca de certos Elogios Lapidares*, Madrid, 10 de setembro de 1749, s. n.

VERNEY, Luís António, *Ultima resposta Em que se mostra I. Que o R. Elogista, e o R. Severino de S. Modesto nam provam o que deviam. II. Que a doutrina do Barbadinho, e seos defensores é em tudo conforme com a dos mais doutos e acreditados Jezuitas. Escrita polo Senhor Gelaste Mastigophoro ao Senhor Jozé da Piedade, procurador bastante do R. elogista, e autor da Carta de um amigo a outro*, Sevilha, s. n., [1752].

VIEIRA, Padre António, *Obra Completa do Padre António Vieira*, 30 vols., Franco, José Eduardo, e Calafate, Pedro (dirs.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2013-2014.

VOLTAIRE, *La Henriade, Suivie de l'Essai sur la Poésie Épique*, Lyon, Chez Rolland, 1819.

3. Dicionários, tratados, compêndios históricos e documentação (séc. XVIII)

ALMEIDA, Teodoro de, *Recreação Filosofica, ou Dialogo sobre a Filosofia Natural, para instrucção de pessoas curiosas, que não frequentarão as aulas*. Pelo P. Theodoro d'Almeida Da Congregação do Oratorio de S. Filippe Neri, Socio da Real Sociedad de Londres, e da de Biscaia, Tomo I, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1786 (1.^a ed. 1751).

BAILLE, Pierre, *Dictionaire Historique et Critique*, Tome Second, Troisième Edition, E-M, Rotterdam, s.n., 1715.

BARROS, André de, *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, chamado por antonomasia O Grande: Acclamado no mundo por principe dos oradores evangelicos, pregador incomparavel dos augustissimos reys de Portugal, varão esclarecido em virtudes, e letras divinas, e humanas; restaurador das Missões do Maranhão, e Pará*, Lisboa, Nova Officina Sylviana, 1746.

BLUTEAU, Rafael, *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...], 8 vols., 2 suplementos, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.

Collecção das leys, decretos, e alvarás, que comprehende o feliz reinado del Rey Fidelissimo D. Jozé o I. Nosso Senhor desde o anno de 1761 até o de 1769, Tomo II., Lisboa, Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1776.

Compendio Historico do Estado da Universidade de Coimbra no tempo da invasão dos denominados Jesuitas e dos estragos feitos nas sciencias e nos professores, e directores que a regiam pelas maquinações, e publicações dos novos estatutos por elles fabricados, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1772.

DIDEROT, Denis, et D’ALEMBERT, Jean, “Discours préliminaire des éditeurs”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d’Harris, de Dyche, etc. par une société de gens de lettres*, Tome I, Paris, Le Briasson/David/Le Breton/Durand, 1751.

Estatutos da Arcádia de Lisboa, in CASTILHO, José Feliciano *et al.* (redação), *Jornal de Coimbra*, vol. 16, parte 2, n.º 88, Lisboa, Tipografia Régia, 1820, pp. 130-146.

MACHADO, Diogo Barbosa de, *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que computeraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo prezente*, Tomo II, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.

SANCHES, António Nunes Ribeiro, *Tratado da conservaçaõ da saúde dos povos, com hum appendix Consideraçoins sobre os terremotos [...] que se sintiraõ na Europa desde 1 de Novembro de 1755*, Paris, Bonardel e Du Beux, 1756.

VOLTAIRE, “Gens de Lettres”, in DIDEROT, Denis, e D’ALEMBERT, Jean, “Discours préliminaire des éditeurs”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d’Harris, de Dyche, etc. par une société de gens de lettres*, Tome XV, A Lausanne et a Berne, Chez les Sociétés Typographiques, 1780-1782.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

4. Poética e estudos gerais (Teoria da Literatura, História e Cultura Literária)

ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

ARISTÓTELES, *Retórica*, “Obras completas de Aristóteles”, vol. VIII, Tomo I (coordenação de António Pedro Mesquita), Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BARTHES, Roland, “La mort de l’auteur”, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67 [1.ª ed. 1968].

BARTHES, Roland, “Histoire et littérature: à propos de Racine”, *Annales*, Année 1960, 15-3, pp. 524-537.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l’écrivain (1750-1830), Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996. [1.ª ed. 1973].

BERNARDES, José Augusto, “História literária”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1997, pp. 1024-1038.

BERNARDES, José Augusto, “A cultura literária e formação de professores”, *Colóquio de Didáctica, Língua e Literatura*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2010, p. 29-62.

BERNAS, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d’auteur*, Paris, L’Harmattan, 2001.

BOOTH, Wayne, *Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983 [origina: 1961].

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995 [1.ª ed. 1992].

BOURDIEU, Pierre, “Champ intellectuel et projet créateur”, *Les temps modernes*, n.º 246, 1966, pp. 865-906.

BOURDIEU, Pierre, “La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 1977, pp. 3-43.

- BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizez, 1966 [1.^a ed. 1926].
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em busca do autor perdido, Histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- BURKE, Seán, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011 [1.^a ed. 1992].
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Lisboa, IN-CM, 2008 [1.^a ed. 1973].
- CHARTIER, Roger, *Entre Poder y Placer, Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CHARTIER, Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2015.
- COSTA E SILVA, José Maria da, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Silviana, 1850.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2002.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da, “A crise e o retorno da história literária”, *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2004, pp. 159-175.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da, “A história literária no século XX: o positivismo e depois”, *Revista de Estudos Literários*, vol. 1, “Os estudos literários em Portugal no século XX”, António Apolinário Lourenço e Osvaldo Manuel Silvestre (orgs.), Coimbra, Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2011, pp. 37-57.
- DÜLMEN, Richard Van, *El descubrimiento del individuo, 1500-1800*, Traducción de Jesús Alborés, Madrid, Siglo XXI Editores, 2016 [1.^a ed. 1997].
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “Polysystem studies”, *Poetics today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n. 1, 1990.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *Historia da Critica Litteraria em Portugal – Da Renascença à Actualidade*, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1916.

- FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Clássica, 3.ª época (1756- 1825)*, Lisboa, Livraria Clássica, 1924.
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Casais e Eduardo Cordeiro, prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Casais, Lisboa, Nova Vega, 2015 [1.ª ed. 1969].
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence, Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'Époque Classique*, Genève, Droz, 2002.
- GARRETT, Almeida, "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos*, vol. I. Paris, J. P. Aillaud, 1826, pp. I-LXVII.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1980.
- GREENBLATT, Stephen, "Culture", *Critical Terms for Literature Study*, Frank Lentricchia and Tomas McLaughlin (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 225-232.
- GREENBLATT, S., VALDÉS SAN MARTÍN, M. et al., *Teorías de la historia literaria*, Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (introducción, compilación de textos y bibliografía), Madrid, Arcos, 2005.
- HABERMAS, Jürgen, *The structural transformation of public sphere – An Inquiry into a category of Bourgeois Society*, Translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991 [1.ª ed. 1962].
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.
- HUTCHEON, Linda, *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, Tradução de Tereza Louro Pérez, Lisboa, Edições 70, 1985.
- INOCÊNCIO, Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez*, Tomo III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859.
- IRIARTE, Rita, *A distinção entre Classicismo e Maneirismo segundo Ernst Robert Curtius e Gustav René Hocke*, Separata da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, III Série, n.º 9, 1965.

- JAKOBSON, Roman, “Style in language”, *Linguistics and Poetics*, Edited by Thomas A. Sebeok, NewYork/London, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, Inc., 1960.
- KANT, Immanuel, *An answer to the question: What is Enlightenment?(1784)*, Translated by Ted Humphrey, [s. l.], Hackett Publishing, 1992.
- KLIBLANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, and SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía, Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- KOSELLECK, Reinhart, *Crítica y Crisis, Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, Madrid, Editorial Trotta, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et memoire*, Paris, Gallimard, 1988 [1.ª ed. 1977].
- LANSON, Gustave, *Histoire de la Littérature Française*, Troisième partie, Livre III, Paris, Librairie Hachette, 1920.
- LONGINO, Dionísio, *Do Sublime*, Tradução do grego, edição e comentário de Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2015.
- MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento ao Maneirismo*, Coimbra, Universidade, 1997.
- ORTNER, Sherry B., “Subjectivity and Cultural Critique”, *Anthropological Theory*, vol. 5, Issue 1, 2005. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1463499605050867> (consultado a 7 de novembro de 2018).
- ORTNER, Sherry B. (ed.), *The Fate of “Culture”, Geertz and Beyond*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997.
- PINHO, Sebastião Tavares de, “A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana”, *Humanitas*, 47, 1995, pp. 499-530.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, Tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, Lisboa, Editorial Vega, 1978 [1.ª ed. 1928]

- QUENTAL, Antero de, *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos, Discurso pronunciado na noite de 27 de Maio, na sala do Casino Lisbonense*, Porto, Tipografia Comercial, 1871.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones oratorias, traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/> (consultado a 1 de maio de 2019).
- REMÉDIOS, Joaquim, *História da Literatura Portuguesa desde as origens até à actualidade*, 5.^a ed., Lisboa, Lumen empresa internacional editora, 1921.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, 3 vols., Paris, Seuil, 1983-1985.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, “Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração)”, *Análise Social*, vol. XV (57), 1979-1.º, pp. 69-115.
- SARAIVA, António José, e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., Lisboa, Porto Editora, 2005.
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, *Para uma interpretação do Classicismo*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1962.
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002 [1.^a ed. 1986].
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, “Portugal, país de poetas? Revisitação da poesia dos séculos XVII, XVIII e XIX”, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2010, pp. 272-292.
- TADIÉ, Alexis, “The Language of Quarrels”, *Paragraph*, Edinburgh University Press, 40 (1), 2017, pp. 81-96.
- TOEWS, John E., “Intellectual history after the linguistic turn: The autonomy of meaning and the irreducibility of experience”, *The American Historical Review*, 92, 1987, pp. 879-907.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

WIMSATT JR., W. K., e BEARDSLEY, M. C., “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review*, vol. 54, n.º 3 (jul.-sept.), 1946, pp. 468-488.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos fundamentais da História da Arte, O problema da evolução de estilos na arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2000 [1.ª ed. 1915].

ZUBER, Roger, *Les émerveillements de la raison, Classicismes littéraires du XVIIe siècle français*, Préface de Georges Forestier, Paris, Klincksieck, 1997.

5. Estudos de Literatura e Cultura do Barroco e da Ilustração

ABELLÁN, José Luis, *Historia Crítica del Pensamiento Español*, Tomo III – *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Parte Primera, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Revista de Filología Española, anejo XX, 1961.

ANASTÁCIO, Vanda, “Correia Garção no Limoeiro”, in FONSECA, António Carlos Duarte Fonseca et al. (eds.), *O Centro de Estudos Judiciários e o Limoeiro*, Lisboa, Almedina-Centro de Estudos Judiciários, 2006, pp. 135-147.

ANDRADE, António Alberto Banha de, *Vernei e a cultura do seu tempo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1965.

ANDRADE, António Alberto Banha de, *Contributos para a história da mentalidade pedagógica portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1981.

ARELLANO, Ignacio, “La técnica de la doble lectura en textos del Siglo de Oro (de la retórica al conceptismo en el Tomé de Burguillos de Lope de Vega”, 2010. Disponível em: <https://docplayer.es/30804392-La-tecnica-de-la-doble-lectura-en-textos-del-siglo-de-oro-de-la-retorica-al-conceptismo-en-el-tome-de-burguillos-de-lope-de-vega.html> (consultado a 19 de novembro de 2018).

ANSELMO, Artur, “Perspectiva historiográfica do século XVIII”, HATHERLY, Ana (dir.), *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, 2&3, maio/novembro de 1989, Lisboa, Quimera, pp. 79-82.

ARAÚJO, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal, Temas e Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

ARES MONTES, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Editorial Gredos, 1956.

- AUGUSTO, Sara, “*Ut pictura fictio: ficção romanesca do maneirismo e do barroco*”, *Veredas*, n.º 19, 2013.
- BARRIENTOS, Joaquín Álvarez, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII, Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- BARROS, Anabela Leal de, *A poesia de Tomás de Noronha segundo a tradição manuscrita*, Tese de Doutoramento em Linguística (Linguística Portuguesa), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.
- BÈGUE, Alain, “‘Degeneración’ y ‘prosaísmo’ de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII”, *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 21-38.
- BÈGUE, Alain, “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)”, *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, coord. por Aurora Egido, José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, Instituto “Fernando El Católico”, 2010, pp. 97-121.
- BERNARDO, Luís Manuel A. V., *O essencial sobre Martinho de Mendonça*, Lisboa, IN-CM, 2002.
- BERNARDO, Luís Manuel A. V., *O projecto cultural de Manuel de Azevedo Fortes: um caso de recepção do cartesianismo em Portugal*, pref. de António Braz Teixeira, Lisboa, IN-CM, 2005.
- BEVERLEY, John R., *Aspects of Góngora’s Soledades*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1980.
- BEVERLEY, John, “Introducción”, in GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, Edición de John Beverley, Madrid, Cátedra, 2007.
- BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe, Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Editions Slatkine, 1992.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, 2.ª ed. revisada y aumentada, León, Universidad de León, 2016.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato, *Manuel de Figueiredo, uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, IN-CM, 1995.
- BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa – A Arcádia Lusitana – Garção, Quita, Figueiredo*, Diniz, Porto, Chardron, 1899.

- BRAGA, Teófilo, *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia – A Arcadia Brasileira*, Francisco de Mello Franco, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Gonzaga, Porto, Livraria Chardron, 1901.
- CÁRDENAS, Jesús Ponce, “El Panegírico al Duque de Lerma”, *Mélanges de la Casa Velázquez*, Nouvelle série, 42 (1), 2012, pp. 71-93.
- CÁRDENAS, Jesús Ponce, “Introducción”, in GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2015.
- CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. III, “As Luzes”, Lisboa, Caminho, 2001.
- CARDOSO, Adelino, “Consciência e invidência do eu em Malebranche”, *Phainomenon*, n.º 5/6 (Outono 2002-Primavera 2003), Lisboa, pp. 367-379.
- CARVALHO, Rómulo, *A física experimental em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, “Poesia de circunstância e circunstâncias sociais”, in MELO, Francisco Manuel de, *Obras Métricas*, 2 vols., Edição coordenada por Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho, Braga, Edições APPACDM, 2006.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, “As ruínas na poesia portuguesa do século XVII, uma antologia breve”, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XX, 1, 2003, pp. 31-46.
- CASO GONZÁLEZ, José, “Temas y problemas de la literatura dieciochesca”, *Ilustración y Neoclasicismo*, José Caso González (ed.), Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 4, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del Buen Gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1998.
- CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas, Da reacção contra o formalismo seiscentista ao advento do Romantismo*, 2.º vol., 7.ª ed. do “Ensaio sobre a crise mental do século XVIII” corrigida, atualizada e ampliada, Coimbra, Coimbra Editora, 1984.
- CIDADE, Hernâni, *Ensaio sobre a crise mental do século XVIII*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929.

- COELHO, Jacinto do Prado, *A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português*, ARCL, Separata das “Memórias” (Classe de Letras-tomo VII), Lisboa, 1959.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Subsídios para o estudo de João Xavier de Matos*, Separata da “Miscelânea de Estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade”, Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 1957.
- CUNHA, Norberto Ferreira da, *Elites e académicos na cultura portuguesa setecentista*, Lisboa, IN-CM, 2006.
- DINIS, Cidália Maria Baptista, *Edição crítica e estudo da obra de Francisco de Vasconcelos Coutinho*, Volume III: Edição do *Feudo do Parnaso; Hecatombe Métrico*, outros poemas; textos de autoria duvidosa, Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2012.
- DE MARTINI, Marcus, “A alegoria nos sermões de Padre Antônio Vieira: algumas questões sobre seu emprego e terminologia”, *Letras* (Santa Maria) Especial, n.º 1, 2019, pp. 89-120.
- DOLAN, Kathleen Hunt, *Cyclopean Song, Melancholy and Aestheticism in Góngora’s Fábula de Polifemo y Galatea*, Valencia, Department of Romance Languages, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1990.
- DUARTE, Marta Marecos, “A poesia barroca nos manuais e antologias escolares: Descentrar o cânone?”, *Revista de Estudos Literários, Eça e Machado: Diálogos transatlânticos*, 2016, n.º 6, Coordenação: Kathryn Bishop-Sanchez, Luciana Namorato e Estela Vieira, Direção: Carlos Reis, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 401-421.
- DUARTE, Marta Marecos, “Mitos y representaciones del autor entre el sombrío ‘gusto melancólico’ tardobarroco y el esplendor de las Luces: una perspectiva ibérica”, *Studi Ispanici*, 2018, n.º 43, *Sociología de la Literatura Hispánica: el autor y la institución literaria*, número coordinado por Pedro Ruiz Pérez, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, pp. 331-349.
- DUARTE, Marta Marecos, “Rumo à claridade: Novo classicismo e reforma da poesia barroca em Portugal”, *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo / Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, António Apolinário Lourenço, Carlos d’Abreu y Mariela Insúa (eds.), New York, IDEA, 2019, pp. 181-208.
- DUARTE, Marta Marecos, “L’églogue au classicisme: une harmonie entre l’humble et le sublime (chez Rapin, Fontenelle et Cruz e Silva)”, *Mineurs, Minorités, Marginalités au*

- Grand Siècle*, Sous la direction de Marta Teixeira Anacleto, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 163-172.
- FERRÃO, António, *Ribeiro Sanches e Soares de Barros: novos elementos para as biografias desses académicos: três cartas inéditas de Ribeiro Sanches (1758-1760) e vários documentos acerca do grande cientista José Joaquim Soares de Barros (1960-1961)*, “Comunicação à classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa em 27 de Novembro de 1934”, Lisboa, Ottosgráfica, 1936.
- FERRÃO, António, *O poeta, crítico e moralista Francisco de Pina e Melo (1695-1773) – Apontamentos para a sua biografia*, Lisboa, Ottosgráfica, 1938.
- FERREIRA, Sónia Filipa Silvestre de Deus, *Imago mortis: cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no barroco luso-brasileiro*, Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, [s.n.], 2016.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.), *Tras el canon. La poesía del barroco tardío*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- GARCÍA, José Manuel Rico García, y CANSECO, Luis Gómez, “Mercedes Blanco. *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, 444p.”, *Studia Aurea*, 7, 2013, pp. 445-452.
- GIL, Alberto, “La retórica de la Ilustración y la Ilustración de la retórica en la Península Ibérica”, THIELEMANN, Werner (ed.), *Século das Luzes, Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*, Biblioteca Luso-Brasileira, vol. 24, Frankfurt am Main, 2006, pp. 179-190.
- GONÇALVES, Maria Filomena, “As ideias pedagógicas e linguísticas de António Pereira de Figueiredo: os manuscritos autógrafos da Biblioteca Pública de Évora”, THIELEMANN, Werner (ed.), *Século das Luzes, Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*, Biblioteca Luso-Brasileira, vol. 24, Frankfurt am Main, 2006, pp. 133-151.
- HANSEN, João Adolfo, “Introdução”, in Pécora, Alcir, *Poesia seiscentista, Fênix renascida & Postilhão de Apolo*, Alcir Pécora (org.), São Paulo, Hedra, 2002.
- HANSEN, João Adolfo, *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, São Paulo, Ateliê/Campinas/Unicamp, 2004.
- HANSEN, João Adolfo, “Introdução”, in *Obra Completa do Padre António Vieira*, t. II, vol. VII, “Sermões de Nossa Senhora”, FRANCO, José Eduardo, e CALAFATE, Pedro (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2013, pp. 9-30.

- HATHERLY, Ana, “Galas e galardões num certame poético académico da época joanina”, Ana Hatherly (dir.), *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, 2&3, maio/novembro de 1989, Lisboa, Quimera, pp. 89-97.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin et Cie, 1935.
- HERREZUELO, María Assunción Cuesta, “El cultismo semántico en Soto de Rojas”, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo II*, Madrid, Pabellón de España, 1992, pp. 617-629
- JOAQUIM, António Manuel Esteves, “Estudo introdutório, edição e notas”, in MELO, Francisco de Pina e, *Arte Poética*, Lisboa, IN-CM, 2005.
- LILIA TENORIO, Martha, *El Gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, México, Colégio de México, 2013. [formato kindle]
- MAGALLÓN, Jesús Pérez, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el Tiempo de Los Novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- MARNOTO, Rita, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IV (Neoclassicismo e Pré-Romantismo), Direcção de Carlos Reis, Lisboa, Verbo, 2010.
- MARNOTO, Rita, “Camões no Neoclassicismo”, *Dicionário de Luís de Camões* (coordenação de Vítor Aguiar e Silva), Lisboa, Caminho, 2011, pp. 158-167.
- MATIAS, Elze M. H. Vonk, *As academias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1988.
- MATIAS, Elze M. H. Vonk, “Seis certames generosos”, *Revista da Biblioteca Nacional*, Maria Alzira Proença Simões (dir.), vol. 3, n.ºs 1-2 janeiro-dezembro, 1983.
- MATIAS, Elze M. H. Vonk, “As academias literárias na época joanina”, Ana Hatherly (dir.), *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, 2&3, maio/novembro de 1989, Lisboa, Quimera, pp. 83-88.
- MENDES, Margarida Vieira, “Baroque Literature Revised and Revisited”, in Tamen, Miguel, and Buescu, Helena C. (coords.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York and London, Garland Publishing, 1999, pp. 58-78.

- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, *No alvorecer do “Iluminismo” em Portugal, D. Francisco Xavier de Meneses 4.º Conde da Ericeira*, Separata da Revista de História Literária de Portugal, Ano I, vol. 1, (1962), Coimbra, Coimbra Editora, 1963.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, *No alvorecer do “Iluminismo” em Portugal, D. Francisco Xavier de Meneses 4.º Conde da Ericeira*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1965.
- MORUJÃO, Isabel, *Por trás da grade, Poesia conventual feminina em Portugal (séculos XVI-XVII)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- MOTA, Isabel Ferreira da, *A Academia Real da História, Os intelectuais e o poder monárquico no séc. XVIII*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2003.
- OROZCO, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984.
- ORS, Eugenio d’, *O Barroco*, Tradução de Luís Alves da Costa, Lisboa, Vega, 1990.
- PALMA-FERREIRA, João, *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.
- PÉCORRA, Alcir, *Teatro do Sacramento. A unidade teológico-retórico-política dos Sermões de António Vieira*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Editora da Unicamp/Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- PEREIRA, Paulo Silva, “Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en Francisco Manuel de Melo y Manuel de Faria e Sousa”, *Atalanta* 2018, 6/2, pp. 117-161.
- PEREIRA, Paulo Silva, “Botelho de Moraes y *El Nuevo Mundo*. Épica, ortodoxia católica y sincretismo filosófico”, *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo / Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, António Apolinário Lourenço, Carlos d’Abreu y Mariela Insúa (eds.), New York, IDEA, 2019, pp. 55-80.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Poetas do período barroco*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985.
- PLAGNARD, Aude, “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano”, *e-Spania, Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 27, 2017.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior, *Frei António das Chagas, Um homem e um estilo do séc. XVII*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953.

- PREGELJ, Barbara, “El kitsch en el Barroco Castellano”. *Verba Hispanica*, 8 (1), 1999, pp. 71-100.
- QUÍROZ-MARTÍNEZ, Olga Victoria, *La introducción de la filosofía moderna en España: el eclecticismo español de los siglos XVII y XVIII*, México, El Colegio de México, 1949.
- RAMACCIOTI, Valeria, *L’Anti-Lucrèce del Cardinal de Polignac. Considerazioni su un doppia traduzione*, 2002 (compte-rendu), in BRANKO, Aleksic, *Dix-Huitième Siècle (L’épcurisme des Lumières)*, n.º 35, 2003, p. 589.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Aristarcos y Zoilos. Límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI”, *Bulletin hispanique*, Tomo 102 (2), 2000, pp. 339-369.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Libro y poesía en el bajo barroco”, *Bulletin hispanique*, 113 (1), 2011. Disponible em: <http://bulletinhispanique.revues.org/1306> (consultado a 1 de outubro de 2016)-
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Presentación”, *Studi Ispanici*, XLIII, *Sociología de la Literatura Hispánica: el autor y la institución literaria*, número coordinado por Pedro Ruiz Pérez, Fabrizio Serra editore, Pisa/Roma, 2018, pp. 11-31.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del bajo barroco”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/para-la-historia-y-la-critica-de-un-periodo-oscuro--la-poesia-del-bajo-barroco/> (consultado a 3 de outubro de 2017).
- SANTOS, Zulmira C., “O conceito de poesia de D. Francisco Manuel de Melo”, in MELO, D. Francisco Manuel de, *Obras métricas*, Edição coordenada por Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, Braga, Edições APPACDM de Braga, 2006.
- SARAIVA, António José, *O Discurso Engenhoso. Ensaios sobre Vieira*, Lisboa, Gradiva, 1996.
- SERRANO, Alfredo López, *El río Manzanares en los escritores del Siglo de Oro*, Ponencia en el curso: Patrimonio Arqueológico y Artístico en la Comunidad de Madrid (II): El barroco madrileño, Madrid, 20 de mayo de 2001. Disponible em: <https://core.ac.uk/download/pdf/29402563.pdf> (consultado a 6 de março de 2020).
- TAVARES, Rui, *O Censor Iluminado*, Lisboa, Tinta da China, 2008.

TREIP, Mindele Anne, *Allegorical Poetics and the Epic: The Renaissance tradition to Paradise Lost*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1994.

VENTURA, Ricardo, “Introdução”, in VIEIRA, Padre António, *Obra Completa do Padre António Vieira*, FRANCO, José Eduardo, e CALAFATE, Pedro (dir.), t. IV, vol. III, “Escritos sobre os índios”, Lisboa, Círculo de Leitores, 2014, pp. 9-47.

WATERS, Lindsey, “L’altre stelle: The arguments of Tasso’s Discorsi del poema eroico”, *Italica*, vol. 55, n. 3 (Autumn, 1978), pp. 303-320.

6. Outras obras consultadas:

FICINO, Marsilio, *De Amore – Comentario a El Banquete de Platón*, Traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Os sofrimentos do joven Werther. Edição comentada*, Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes, s.l., L&PM Pocket, s.d.

NIETZSCHE, *A genealogia da moral – Uma polémica (1887)*, Tradução de Carlos José de Menezes, Lisboa, Guimarães/Babel, 2016.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.

PLATÃO, *Fedro*, Lisboa, Edições 70, 1997.

PLATÃO, *O Banquete*, Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70, 2001.

