

O QUE É O SUBLIME?: UM INÉDITO DE CORREIA GARÇÃO E A PRÉ-HISTÓRIA DO MELODRAMA¹

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
mlmalato@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5836-853>

RESUMO: A conferência “Qual é e em que consiste o estilo sublime?”, apresentada por Correia Garção na Academia dos Ocultos de Lisboa em 1755, foi já por nós transcrita em 1987 e analisada em 2007. A ela voltamos agora por ser um dos primeiros textos da retórica portuguesa setecentista a refletir longamente sobre o conceito de sublime quando aplicado a um “teatro novo”. Tendo por base o estudo e a tradução feita por Boileau, ainda no século XVII, o texto de C. Garção reflete as especificidades do ambiente cultural português, mas visa ainda um velho projeto do renascimento italiano: a associação do “estilo sublime” ao género do melodrama, um “teatro novo” que, ao imitar a antiga tragédia grega, corporize uma vez mais a união entre a Música e a Literatura.

Palavras-chave: Sublime – Melodrama – Retórica – Correia Garção – Teatro – Academias

ABSTRACT: The conference “What is and what defines the sublime style?”, presented by Correia Garção to the so called Academia dos Ocultos of Lisbon, in 1755, has already been the object of our attention in 1988 and 2007. It is a memorable text, namely because it is one of the first texts in the 18th century’s Portuguese rhetoric to apply the concept of sublime to a “new theatre”. Based on the knowledge of the Boileau’s translation and remarks, during the 17th century, the conference of Correia Garção reflects some specificities of the Portuguese context, but also aims an old project of the Italian Renaissance: the association between the “sublime style” and the melodramatic theatre, a “new theater”, like the Greek tragedy, once more melting the purposes of Music and Literature.

Keywords: Sublime – Melodrama – Rhetoric – Correia Garção – Theatre – Academies

Proferida meio ano antes do terramoto, possivelmente em 28 de Abril de 1755², a conferência de Correia Garção na Academia dos Ocultos, “Qual he e

¹ Este artigo é parte do texto de base da nossa Lição de Agregação, a 7 de Dezembro de 2007, intitulada “O Império dos Sentidos: do Sublime ao Melodrama no Teatro arcádico”. Foi organizado no âmbito do Programa Estratégico “Literatura e Fronteiras de Conhecimento – Políticas de Inclusão” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339).

² Nos manuscritos da BN, não encontramos registo da data da conferência a não ser nuns papéis que estão depois dela, de 28 de Abril, com discursos sobre o dia da aclamação de D. João

em que consiste o estylo sublime”, foi até hoje ignorada pela crítica portuguesa. Trata-se de um texto (quase) inédito, apesar da sua importância nos estudos retóricos e teatrais em Portugal. Não figura em nenhuma das três compilações da obra deste autor. Desconhecem-na as de 1778³, de 1888⁴, ou as ditas *Obras Completas*, de 1957⁵. Sobre esta dissertação conhecemos somente uma referência de João Palma-Ferreira, colhida no seu livro sobre os manuscritos de Academias Portuguesas na Biblioteca Nacional (Palma-Ferreira, 1982: 66-67)⁶. Transcrita nos anexos da nossa tese de mestrado sobre Manuel de Figueiredo, já de 1987, não seria depois incluída na versão impressa deste estudo, em 1995, por razões editoriais (cf. Borralho, 1987 e 1995). E permaneceu discretamente guardada no Arquivo Tarouca, da Biblioteca Nacional, com a cota A. T. 307/6. Cuidamos dela na nossa lição de agregação, transcrevendo-a com notas e estudando-a, em 2007, e encontra-se presentemente no prelo.

Surpreende-nos este suave adormecimento do texto de Correia Garção no espólio da Academia dos Ocultos. Não só porque esta academia merecia olhar mais atento⁷. Mas também porque a temática do sublime tem também merecido uma

IV. Baseamo-nos somente no facto de, nos anos de 1745, 1746, 1749, 1750, 1751 e 1754, ser inequívoca esta data da 1.ª sessão. A periodicidade parece ser mensal, embora haja exceções.

³ A primeira, organizada pelo irmão, João António Correia Garção, sete anos depois da sua morte (*Obras poéticas*, Lisboa: Regia Off. Typ., 1778) está agora disponibilizada *online* (<http://purl.pt/243>). Apesar do título, a compilação já inclui grande parte das Dissertações académicas.

⁴ C. Garção (1888). *Obras poéticas e oratórias*; ed. Azevedo Castro, Roma: Typ. Irmãos Centenari.

⁵ C. Garção [1957]. *Obras completas*, ed. António José Saraiva, 2 vols., Lisboa: Sá da Costa.

⁶ Chamamos aqui a atenção para um lapso que temos visto estranhamente repetido nos que o citam: a presença de Rafael Bluteau entre os membros da Academia dos Ocultos, numa conferência de 18 de Dezembro de 1750. Se, na verdade, a academia só foi constituída em 1745, parece-nos impossível que dela tenha feito parte Rafael Bluteau (1638-1734) e que nela “tenha sido encarregado de uma pesquisa linguística”. Para tal lapso pode ter contribuído a desorganização de alguns dos volumes do Arquivo do Conde de Tarouca, que Palma-Ferreira considera “fabuloso repositório [...] porventura uma das mais ricas colecções que possuímos” (Palma-Ferreira, 1982: 49 e 59).

⁷ Garção apresenta esta Academia dos Ocultos como berço da Arcádia Lusitana: “Já então a Sociedade dos Ocultos estabelecida em um palácio em que sempre habitaram as Musas e fundada por um génio extraordinário, herdeiro não só do sangue, mas também dos raros talentos e virtudes dos seus eruditos progenitores, trabalhava neste tempo na restauração da língua portuguesa, do estilo e da boa Poesia”. E acrescentava, referindo-se ao Terramoto: “Poderia ser que a ela se devesse toda a glória se a pública desgraça não separasse tão útil e tão sábia companhia” (Garção [1759]: II, 204). Eram certamente tertúlias organizadas pelo Marquês de Alegrete, Manuel Teles da Silva. Significativamente, a primeira edição das obras de Garção, em 1778, é dedicada a um membro da mesma família, Tomás de Lima Teles da Silva, Visconde de Vila Nova de Cerveira, protetor igualmente de Manuel de Figueiredo, que pertenceu também à Academia dos Ocultos e à Arcádia Lusitana, e com Garção tentou renovar o teatro português. Sobre a visão conservadora que a crítica em geral reproduz sobre a Academia dos Ocultos, cf.

crescente atenção nos estudos estético-retóricos e o texto de Correia Garção debruça-se precisamente sobre uma obra matricial: *Peri Hypsos*, numa tradução mais literal do grego, *Sobre a elevação*, manuscrito datável provavelmente de meados do século I d. C., atribuído a um indeterminado Longino ('Longino', ou Pseudo-Longino). A fortuna do texto do Pseudo-Longino é certamente irregular. Permaneceu na sombra até ao século XVI, conheceu grande difusão através da tradução francesa entusiasticamente comentada por Boileau. O manuscrito do Pseudo-Longino, incompleto, traduzido para latim talvez por Fluvio Orsini com o título *De altitudine et granditate*, seria editado por Robortello em 1554, com o título latino *De grandi sive de sublimi orationis genere*, e Boileau, nos finais do século XVII, provavelmente reproduzirá o título da prestigiada edição de Paolo Manuzio no ano seguinte: *De sublimi genere dicendi* (1555). O texto de Longino, com ou sem a mediação de Boileau, foi sendo traduzido depois nas línguas vulgares, e tornou-se a principal fonte sobre o "sublime" ao longo do século XVIII, um pouco antes e um pouco depois, em Vico, Burke, Kant, Schiller ou Winckelmann. Parece ter caído no esquecimento até finais do século XX, quando começaram a ter mais visibilidade as análises "pós-modernistas" sobre a "indeterminação" sistémica.⁸

Corroborando a curiosidade crescente, também em Portugal, sobre o texto de Longino em meados do século XVIII, Correia Garção começa por recordar ao seu auditório que não foi ele que escolheu o assunto, mas que a academia lho encomendou: "Como vós mesmos [...] me assinastes a matéria do presente discurso, estais obrigados a desculpar os erros que descobrir nele vossa perspicácia" (Garção, 1755: f.1). Teríamos também de recordar a observação do orador, que, ao terminar a sua conferência, se desculpava dos muitos aspetos que ficaram por abordar, evidentes para uma audiência esclarecida:

[...] o *Tratado do Sublime* de Longino, traduzido por Boileau, é um livro que hoje anda pelas mãos de todos. (*Ibid*: f. 6)

Todavia, o título da conferência reflete desde logo algumas ambiguidades do tema: "Qual é e em que consiste o estilo sublime". O "estilo sublime" era uma expressão já usual nas poéticas e nas retóricas setecentistas portuguesas, e reme-

Jacinto do Prado Coelho (1978: I, 20). Teófilo Braga é o crítico que mais nos parece evidenciar a importância da Academis dos Ocultos, reconhecendo-lhe uma função "mais útil" que a das congéneres (cf. Braga, *s.d.*: 23).

⁸ "[...] cet auteur antique est au fond un moderne, puisqu'il semble n'avoir été vraiment connu qu'à la seconde Renaissance, mais jouit alors, pendant deux siècles et demi, d'une faveur si inouïe qu'on jugeait « le livre d'or », comme l'appelait Casaubon, supérieur à la Poétique d'Aristote. Or, cela pour sombrer dans un nouvel oubli, à la fin du XVIIIe siècle : Kant ne le cite même pas dans son « Analyse du sublime ». Et c'est seulement de nos jours qu'il commence à retrouver une gloire dont il faut espérer qu'elle ne cessera plus dorénavant. » (Saint Girons, 2005 : 36-7).

tia diretamente para as lições de Quintiliano. Mas apesar de fazer referência ao conceito antigo, Garção quer falar de um conceito novo: “o sublime”, tal como ele vem a ser definido por Boileau. Com efeito, devemos a Boileau a distinção clara entre o “Estilo Sublime” e o “Sublime” (Saint Girons, 2005: 61). Insurgindo-se contra os críticos que menosprezavam Longino e lamentando que se tivesse perdido a parte do seu tratado que tratava das paixões –, Boileau escreveria, num dos prefácios mais célebres da sua tradução:

Lorsque je fis imprimer pour la première fois, il y a environ trente-six ans, la Traduction que j’avois faite du Traité du Sublime de Longin, je crus qu’il seroit bon, pour empescher qu’on ne se mesprist sur ce mot de Sublime [...]: « Il faut sçavoir que par Sublime Longin n’entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime ; mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui fait qu’un ouvrage enleve, ravit, transporte. Le stile sublime veut tousjours de grands mots, mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile sublime, et n’être pourtant pas sublime. (Boileau, 1960: V, 160)⁹

Não é pois pormenor inócuo esta oposição entre o “sublime” e o “estilo sublime”: “une chose peut être dans le style sublime et n’être pourtant pas sublime, c’est à dire, n’avoir rien d’extraordinaire ni de surprenant” (*apud ibid*: 62). O texto de Boileau/ Longino tem pois claramente por função um diferente objeto da retórica, diferente da de Quintiliano. Boileau/ Longino não analisa a persuasão através de um estilo cuidado e distinto: o que possuía a “sublimitas”, própria do estilo sublime. Mas o efeito provocado na audiência pela inefabilidade da elevação, o espantoso, o “maravilhoso”, pois tal é a palavra comum que ele coloca como seu sinónimo, desde logo no título: “Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le discours”).

A importância de Boileau para Correia Garção é evidenciada pelas citações e pelas leituras que ele recomenda à audiência: o prefácio de Boileau à obra de Longino ou as “Réflexions X a XIII” de Boileau. Mas o interesse de Garção pelo texto de Boileau alerta-nos também para um outro facto: Boileau parece conformar não só o pensamento de Garção, como o pensamento de quase toda a crítica portuguesa sobre Longino, que parece só conhecer o texto grego pela tradução francesa de Boileau. Acrescente-se ainda que, até 2015¹⁰, todas as traduções em Portugal são datáveis das três últimas décadas do século XVIII, ainda que só uma

⁹ No estilo, também Boileau (como Scaliger ou Casaubon) coloca mesmo Longino bem acima de Aristóteles e Hermógenes, pois, ao contrário destes, não nos deixara preceitos “tous secs et dépouillés”, e antes soubera ser sublime ao falar do sublime (cf. Boileau, 1942: 39-40).

¹⁰ Será publicada em 2015, por Marta Várzeas, a segunda edição do texto de Longino a partir do texto grego original (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/ Annablume, 2015). Por a termos lido depois da redação deste artigo, não a utilizámos aqui.

tenha sido editada naquele século: a de Custódio José de Oliveira, em 1771¹¹. Das duas outras traduções setecentistas de que temos notícia, uma encontra-se perdida (seria uma tradução de Ribeiro dos Santos, desconhecendo-se o texto e a sua fonte¹²) e a outra, de Francisco Manuel do Nascimento (considerada pelo autor um escrito imberbe da juventude, fruto das leituras de Boileau), aparece só incluída nas obras completas do autor, entre 1817 e 1819¹³. O texto de Correia Garção tem pois um inegável valor referencial: quer para entender o pensamento português setecentista, quer para entender algum do pensamento português atualmente produzido sobre a temática.

2. DO ESTILO SUBLIME PARA O SUBLIME

Apesar da importância do texto de Garção, não era a primeira vez que Longino e Boileau eram citados numa academia portuguesa. Teríamos de recuar, pelo menos, até à Academia dos Anónimos, em Lisboa, onde perorava Rafael Bluteau, frequentador das cortes de Londres, Paris e Lisboa¹⁴. Nas *Prosas Portuguesas*, é entre as “Corujas das Academias e Toupeiras das Universidades”, que Bluteau encontra alguns dos que sem proveito se perdem nas ambiguidades do verbo, alertando para o necessário Entusiasmo, sinónimo da Eloquência, na prosa como

¹¹ Custódio de Oliveira afirma ter sido o primeiro a empreender a sua tradução para português (Longino, 1771: *Ibid*: Prefação, XXXVI), apesar de antes dele muitos terem tido o impulso de o fazer (*Ibid*: Prefação, XXVI). Leonor Buescu refere que o autor teria já pronta a obra em 1765, embora só a venha a publicar seis anos depois (Buescu, 1984: 17). Na “Memória dos Livros aconselháveis e permitidos para o Novo Methodo” se referem as edições de Tolio e de Boileau, autores que Custódio de Oliveira diz ter utilizado para ultrapassar algumas questões de tradução (Cf. Longino, 1771: XXXV).

¹² Filinto Elísio, aos 83 anos, em 1817, diz só ter tido conhecimento da tradução de Ribeiro dos Santos há pouco tempo, e remete-nos para a mesma nota da obra de Elpino Duriense.

¹³ As edições do século XX seriam ainda reedições das traduções setecentistas. Em 1984, a edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu retoma ainda a tradução de Custódio José de Oliveira, e prolonga uma investigação sobre o tradutor e as leituras de Longino em Portugal (cf. Buescu, 1983: 239-250). E em 2001, a reedição das obras de Filinto Elísio, ao cuidado de Fernando Moreira, veio a lume fac-similada e sem qualquer aparato crítico novo (cf. 2001: XI, 263-329). Em língua portuguesa, no Brasil, registre-se, embora não tenhamos feito um levantamento sistemático, uma tradução de Jaime Bruna das poéticas de Aristóteles, Horácio e Longino, a partir de originais em grego e latim, de inegável utilidade didática, não sem indicação das fontes da tradução. Dela possuímos uma segunda edição, de 1985.

¹⁴ Tendo Bluteau incentivado o Conde de Ericeira, Francisco Xavier de Meneses, a traduzir a *Arte Poética* de Boileau, é provável que Bluteau tenha também difundido entre nós, quiçá através da obra de Boileau, a leitura do texto de Longino. Apesar de a tradução da *Arte Poética* de Boileau ter ficado em manuscrito, foi em manuscrito que circulou em Portugal – chegando até, por volta de 1697, às mãos do próprio Boileau que, na medida do possível, a apreciou (Boileau *apud* Braga, s.d.: 17).

na poesia (cf. Bluteau, 1727-1728: I, XI e XIX)¹⁵: Rafael Bluteau parece aqui parafrasear Boileau. Membro de academias portuguesas, de nacionalidade francesa e formação inglesa, Bluteau afeita-se ao contexto português, de leituras um tanto diversas, como pode convir a quem é estrangeiro e estranho, mas não perdendo as sutilezas irónicas:

Só nos engenhos Portugueses, particularmente os desta era, há huma certa altivez, que não permite que se abatão a vulgares noticias (são como as cegonhas que naturalmente não querem pousar senão nos altos; sempre estão nos pináculos do Parnaso; e se acaso prostituem o estylo a algum assunto humilde, he para pollo nas azas de Pégaso, e *sublimallo* até que Apollo e as Musas o percão de vista. (Bluteau, 1727-8: I, 27, itálico nosso)

Indirectamente, Bluteau associa já o falso e o verdadeiro Sublime a duas sensibilidades diferentes, duas formas de considerar a importância dos sentidos. Talvez influenciado pelas reflexões mais empiristas dos teorizadores ingleses, que devia conhecer, fá-lo em moldes muito semelhantes aos que podemos ler em Addison. Com efeito, *The Spectator* (n.º 412 de 23/6/1712), em 1712, que Bluteau devia conhecer bem pelas suas ligações à cultura inglesa, descreve os prazeres da imaginação perante aquilo que ultrapassa a percepção sensorial e a capacidade de entendimento, seja Deus ou a Natureza (Addison/ Steale, 1970, max. n.º 412 e n.º 413, 420)¹⁶. A indeterminação do objeto seria tão agradável à Fantasia, quanto as especulações sobre a Eternidade e o Infinito o são ao entendimento¹⁷.

¹⁵ A *Gazeta de Lisboa*, de 28 de Julho de 1718 e de 26 de Outubro de 1719, refere ainda, por exemplo, duas dissertações do Marquês de Alegrete, Fernão Teles da Silva, sobre os vícios da Eloquência. Infelizmente, perdeu-se o rasto a estes textos (cf. Castro, 1973: 152n). Aníbal Pinto de Castro, no capítulo sobre “A polémica do ‘Método Francês’ de Pregar” (*Ibid*: 516), sublinha também que a obra *Arte de Pregar* (traduzida do francês, de autor ainda incerto, por Miguel Joachino de Freitas), cita com frequência Longino nas notas de rodapé. Mas estávamos já em 1739.

¹⁶ Cf., v.g., estudo de Dumouchel, 1999 : 66.

¹⁷ “Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the Understanding” (Addison/ Steale, 1970: 279, n.º 412, 23/6/1712). Esta formulação de Addison pode também encontrar-se em Shafetesbury, mas, antes de todos os mais, radica, a nosso ver, em Longino. Usando uma vez mais a tradução francesa de Boileau: “C’est que la Nature n’a point regardé l’homme comme un animal de basse et de vile condition ; [...] C’est pourquoy elle a engendré d’abord en nos ames une passion invincible pour tout ce qui nous paroist de plus grand et de plus divin. Aussi voyons-nous que le monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l’esprit de l’Homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieus, et penetrent au-delà de ces bornes qui environnent et qui terminent toutes choses. [...] Ainsi nous n’admirons pas naturellement de petits ruisseaux, bien que l’eau en soit claire et transparente, et utile même pour notre usage : mais nous sommes veritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin, et l’Océan sur tout. Nous ne sommes

Ora também Bluteau abre já as portas para o entrosamento do Sublime nas questões científicas:

Destes e outros frívolos assuntos estão cheas as obras dos nossos Académicos, e como muitos delles tem a imaginação depravada com estas e outras semelhantes idéas, a sólidas e proveitosas proposições *fechão os ouvidos*; e esta he huma das razões porque tão pouco fruto fez a indagação das palavras, que com mais propriedade, e elegância podião ornar no idioma portuguez o discurso. Semelhante successo a este deve o zelo com que procurey recrear os *ouvintes* com varias questoens naturaes. Parecia me que como Deos fez no Mundo ao homem, para nelle ter um contemplador, e admirador das suas obras, se despertaria a curiosidade dos ouvintes, com proposições fundadas em propriedades de creaturas, e operações da natureza, que *por terem existência, serem visíveis e expostas aos sentidos, merecião alguma attenção [...]*. (Bluteau, 1727-1728: I, 27, itálico nosso)¹⁸

Encontramos também curiosas referências a Boileau e a Longino na principal poética de Leitão Ferreira, a Bíblia portuguesa das nossas academias ditas “barrocas”, a *Nova Arte de Conceitos* (dois volumes publicados em 1718 e 1721). A obra reunia, aliás, as lições proferidas pelo autor na Academia dos Anónimos, de que tinha feito parte Rafael Bluteau, mas também, o que nos parece muito curioso, alguns dos membros mais idosos da Academia dos Ocultos, perante os quais Correia Garção apresentará a sua conferência. Não deixa por isso de ser significativo que Leitão Ferreira, na sua primeira lição, aluda a fontes críticas muito semelhantes às apresentadas nas notas de rodapé da conferência de Correia Garção sobre o Sublime:

Seguirey as doutrinas do Conde Grão Cruz Manoel Tesouro, estabelecidas sobre os preceitos & textos de Aristóteles: *não desprezarem* as ponderações de Gracián, de Juglaris, e Masenio: consultarem as Crises Francesas de Bouhours,

pas fort étonnez de voir une petite flamme que nous avons allumée, conservez long-temps sa lumiere pure ; mais nous sommes frappez d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquesfois dans le Ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanoüissent en naissant : et que nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la Nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abysses, des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes” (Longino *apud* Boileau (trad.), 1942 : XXIX, 109, correspondendo ao capítulo XXV do texto original grego, na edição citada das Belles Lettres).

¹⁸ Bluteau volta a equacionar o Sublime nos mesmos termos de Addison ainda noutra passagem: “E o proprio Mundo de que servia sem creaturas capazes de contemplar nelle a Omnipotencia e sabedoria do Creador? Graças a Deos, que nestas ultimas Eras se forão as Sciencias estabelecendo, e aperfeiçoando de sorte, que os que por meyo dellas contemplão e admirão a obra de Deos, podem em certo modo ser fiadores da duração do Mundo” (Bluteau, 1727-8: 39-40).

Boileau, e Rapino: verei as sabias Observações de Muratori, Pallavicino, & Garofalo: sem me esquecer dos dictames de Longino, das elegâncias de Demétrio, das ideas de Hermogenes, dos preceytos de Cícero, & Instituições de Quintiliano. (Ferreira, 1718-21: I, 8-9, itálico nosso)

O conhecimento que, ainda antes de 1718, Ferreira mostra ter da obra de Boileau (e possivelmente dos seus comentários sobre Longino) estende-se até ao conhecimento das *Réflexions Critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, difundidas sobretudo a partir de 1713, na edição das obras completas de Boileau. Algumas das circunstâncias em que Leitão Ferreira cita Boileau podem até parecer pouco “barrocas”, já que é com a sua autoridade que recomenda a contenção nas metáforas, nas hipérboles ou na semelhança fonética dos conceitos¹⁹. O mesmo parece suceder com Correia Garção, na sua Conferência na Academia dos Ocultos, quando denuncia aqueles que, desejando escrever em estilo sublime, “como não sabem até aonde chega a medida desta grandeza, amontoam palavras sobre palavras, hipérboles inverosímeis, circunlocações enfadonhas, sem união, sem ordem e sem significação”. Confundem quantidade com qualidade: “não reparam que as vitórias nem sempre se deveram ao maior número dos soldados, mas que a boa ordem é que ordinariamente consegue toda a glória do triunfo” (Garção, 1755: f. 4)²⁰

Apesar de o texto de Correia Garção conter uma crítica explícita aos poetas seiscentistas, parece-nos legítimo ler nele uma maior preocupação com o que pode vir a ser um novo tipo de poesia. A distinção feita por Garção entre o falso “Estilo sublime” (desejo de grandeza dos que usam as metáforas, as hipérboles em quantidade) e o verdadeiro “Sublime” (busca da “boa ordem” que leva à eficácia da qualidade) está no texto de Garção muito mais atenuada que em Boileau: não chega sequer a usar da oposição sistemática entre “estilo sublime” e “sublime”. Para ele, a elegância e majestade, a paixão, o arrebatamento e o êxtase surgem como sequência, uma suave gradação que vai da ordem ao excesso, como se fosse até possível mesclar os conceitos de “sublime” e “estilo sublime”:

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

¹⁹ Aníbal Pinto de Castro cruza com precisão o texto de Ferreira com os de Boileau, identificando inequivocamente a leitura da “Reflexion VI” numa referência aos defeitos do poeta Saint-Amant, partindo de uma epígrafe do cap. VIII de Longino: “En effet, de trop s’arrêter aux petites choses cela gête tout” (cf. Castro, 1973: 177 e 169).

²⁰ Na Academia dos Ocultos, Garção ataca o abuso artificioso: “estas mesmas galas da eloquência, postas sem ordem, sem necessidade e sem uma recíproca correspondência, degeneram em frialdade, fazendo o discurso pueril e abominável, [...]. Este é o vício ordinário dos que, não tendo nenhum talento para a nobilíssima Arte da Poesia, querem fazer versos daqueles a que chamam cultos” (Garção, 1755: f. 4v).

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. (Garção, 1755: f. 1, itálico nosso)

Correia Garção, sob alguns aspetos, parece-nos menos sistematicamente antitético que Boileau, e menos irónico que Bluteau²¹. Parece também, estrategicamente ou não, valorizar uma paridade de contributos que poderiam classificar-se hoje de “conservadores” e “inovadores”. Na nota 1 da sua conferência, quando define Sublime, remete os seus leitores para vários e muito diferentes tratados de Retórica, recolhendo novidade nos mais antigos e atenuando o vanguardismo dos mais modernos. Segundo Garção, a reflexão sobre o que é o Sublime deve ler-se não só em Longino e Boileau, mas também em Lamy, Aristóteles, Addison, Scalígero, Minturno e Cavalcanti (numa aparente ordem temporal caótica, em que, talvez significativamente, cita primeiro o nome de Lamy que o de Longino, e Aristóteles antes de Boileau). Garção distingue o “estilo sublime” do “estilo magnífico”, reproduzindo todavia as mesmas considerações de Boileau, ao distinguir “Sublime” e “Estilo Sublime”²². Mas quando fala de “Estilo Sublime” é ainda preocupado com a Elocução, e menos com a Invenção...

Para compreender Correia Garção, em 1755, numa academia que se identifica com os autores seiscentistas hispânicos, talvez tenhamos de recuar um pouco mais que ao texto de Boileau e um pouco menos que ao texto de Longino. Talvez

²¹ Haveria, na periodologia, de revisitar o pensamento de Boileau, mais complexo do que a visão do “classicismo francês” deixa perceber. É frequente a oposição entre a retórica de Aristóteles e a retórica de Longino (v.g. Saint Girons, 2005: 36-49). Mas até que ponto Boileau, leitor e admirador de ambos, tem a noção da sua incompatibilidade? A querela entre os Antigos e os Modernos, que marca grande parte da crítica da época e é reproduzida depois na querela entre os Clássicos e os Românticos, padece também das mesmas ambiguidades. Parece haver, e não só em Boileau, várias vezes para várias audiências e para vários momentos. Há na querela duas um três vezes? Significativa, nesta querela que opôs Boileau (defensor dos “Antigos”) a Perrault (defensor dos “Modernos”) é a obra de Perrault *Parallèle des Anciens et des Modernes*, quatro tomos, mil páginas, onde vão dialogando um extremado Abade (defensor dos Modernos) e um não menos extremado Presidente (defensor dos Antigos), mediados por um Cavaleiro (sombra de Perrault?), que vai dando razão e contrariando ambos. Cremos importante para a divulgação desta obra de Perrault, o ensaio de Leila de Aguiar Costa, “O Abade, o Presidente e o Cavaleiro: a *disputatio* em Charles Perrault” (Costa, 2004: 233-55).

²² Cf., na Conferência de Garção, tal situação de sinonímia, ao colocar a questão de saber “se o Sublime no discurso pode existir independente do Estilo Magnífico o Estilo Sublime não pode subsistir sem a grandeza dos pensamentos”. Precisa nesse momento C. Garção: “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)” (Garção, 1755: f. 1v).

tenhamos de buscar o Sublime (e não só o Estilo Sublime), em autores como Gracián e Demétrio, autores que, ao tempo, não são julgados incompatíveis com Boileau e Aristóteles.

3. O MELODRAMA: UM BARROCO MUITO CLÁSSICO, UM CLASSICISMO MUITO BARROCO

Há certamente no texto de Garção uma formulação ambígua do que é o Sublime. Mas as ambiguidades que lemos na conferência de Garção podem decorrer da nossa dificuldade em contextualizar (ou co-textualizar, intertextualmente) as declarações do autor. Não devemos aliás eliminar das nossas hipóteses interpretativas a intenção de Correia Garção em confundir uma academia com membros muito distintos, na idade e nas leituras, em que seriam sensíveis as clivagens estético-retóricas. Como as que depois se manifestaram na contenda Garção vs. Pina e Melo, membros ambos da Academia dos Ocultos (cf. Borralho, 1995: 96-98). Reticamente, conviria a Garção misturar o velho com o novo, a tradição com a inovação, pois deste modo o consenso das autoridades citadas anulava qualquer resistência à estranheza do conceito. Aristóteles é, apesar de toda a contestação, Aristóteles. Júlio César Scalígero, Cavalcanti, Minturno são celeberrimos críticos do século XVI. Provar o novo com o velho é uma velha estratégia argumentativa perante públicos conservadores...

Sublinhe-se ainda, em todos estes autores citados por Garção, um manifesto interesse pelo teatro, nomeadamente pelo sentimento do trágico, que não está tão explícito nos comentários de Boileau. Ainda que o possamos ler subliminarmente em Longino, pois também em Garção se projeta no texto uma dramaturgia diferente, “laissant les voix tragiques faire irruption dans son tissu discursif, de façon à produire un second texte” (cf. sobre Longino, Saint Girons, 2005: 36).

Efetivamente, quando localizadas as restantes referências bibliográficas de Garção, quase sempre vamos parar a textos sobre teatro ou, mais especificamente, sobre as emoções do público da tragédia. A definição de Sublime proposta por Garção incide muitas vezes na ligação do sentimento trágico ao sentimento do terror e da piedade. As passagens do Livro Quarto de *L'Arte Poética* de António Minturno (publicado em Veneza, em 1564), por exemplo, são inteiramente dedicadas aos sentimentos, à espantosa arte do poeta que é capaz de criar “paura, misericórdia, ira, invidia, ed altre passione”, sem precisar por vezes mais do que frases simples ou argutas, recordando aquilo a que se chamaria em latim *acumen*, e em espanhol/ português, a *agudeza* (Minturno, 1725: 282 *et passim*).

O contacto de académicos portugueses com os críticos da Arcádia de Roma, como Muratori, muito deve ter contribuído para esta valorização dos sentimentos, dos afetos, e esta ambiguidade de referências bibliográficas, quer em Leitão Ferreira quer, ainda depois, em Correia Garção. E depois também, em Cândido Lusitano (sobretudo na segunda metade da *Arte Poética*) e, ainda que tímidas,

em Verney. Aníbal Pinto de Castro (cf. 1973: 171) chega a falar de “tradução” ao confrontar algumas passagens de *Della perfetta poesia italiana* (1706) de Muratori com as da *Nova Arte de Conceitos*, de Leitão Ferreira (1718 e 1721). E Banha de Andrade realçou já a presença frequente dos textos de Muratori nos de Verney, com quem se correspondeu (v.g., Andrade, 1966: *max.* 97). Essas leituras comuns dos teorizadores italianos parecem-nos, com efeito, ter sido decisivas para entender algumas constantes e certas subtilidades das poéticas teatrais setecentistas. As das poéticas ditas depois “neoclássicas”, em que é visível o diálogo entre a *mimésis fantástica* e a *mimésis icástica*. Mas também as das poéticas ditas depois “barocas”, se nelas entendermos como relevante “o constante dualismo *misticismo* e *sensualidade*, tantas vezes associados, como que a provar que as fronteiras eram ténues, ou ainda que não só a carne era fraca” (Barata, 1985: I, 129-130)²³. Termos como “baroco” ou “neoclassicismo” nada dizem ainda aos autores de Setecentos, pois eles não estão empenhados ainda numa periodologia literária, como sucederá a partir do século XIX. Não só a *Nova Arte dos Conceitos*, de Leitão Ferreira, enquanto retórica dita “barocca”, dá um grande relevo ao papel da Fantasia, como a julga fundamental para a criação do conceito engenhoso, desde que conjugada com o Entendimento. É difícil distinguir onde acaba aquilo a que chamaremos “baroco”, depois de Wölfflin, e aquilo a que chamaremos “pré-romantismo”, depois de Paul Van Tieghem. Ferreira exalta a Fantasia, a criação de imagens, através de um processo mental metafórico ou antitético, que cria imagens novas e pensamentos novos. Transformar-se-ia assim a passividade da memória (arca de imagens) na atividade da memória (fonte de inspiração poética).

A segunda produção succede, quando a fantasia aconselhando-se com o entendimento, & ajudando-se da sua luz, expoem [sic] as imagens que apprehendeo por meyo dos sentidos; ou também quando unindo, ou separando as taes imagens; dá forma, & ser a outras novas, que de antes em si não tinha. (Ferreira, 1718-21: II, 146)

Talvez se deva reconhecer aqui a autonomização artificial de uma elocução do *pathos* retórico face a uma elocução do *ethos*. A Retórica tradicional há muito que dividia os estilos em “estilo simples”, “estilo médio” e “estilo elevado” ou “sublime”²⁴. Mas é inegável em Ferreira, e também em Correia Garção, alguma

²³ Sobre idêntica tensão (estilo ático/ asiático, contenção/ ampliação), cf. Goyet – *Le Sublime du “lieu-comum”*, pp. 334-337.

²⁴ Ernst Curtius refere, por exemplo, a tipologia de Fortunatio sobre os três géneros oratórios: *posotetos* (de que grandeza?), *poiotetos* (de que natureza?), *pelikotetos* (de que extensão?). No que dizia respeito à grandeza (*posotetos*), haveria então três graus e três subdivisões: a) *amplus sive sublime*; b) *tenuis sive subtile*; c) *mediocre sive moderatum* (cf. Curtius, 1986: II, 246).

preocupação em distinguir aquilo que se considera ser o “Estilo grandioso”, “o estilo elevado” ou “o estilo magnífico”, sobretudo quando, para caracterizar tal estilo “elevado”, se passava da utilização das palavras nobres (*elocutio*) para a representação da nobreza da alma (*ethos*) e da necessária nobreza da alma para a descrição da sua grandeza ou força (*pathos*). Daí que esta questão do sublime lhes levante evidentes questões de ordem moral, claramente mais visíveis em Burke e em Schiller.

Interessante confrontar aqui a posição de Quintiliano, introdutor do termo “estilo sublime”, com Demétrio, que rompe com a tradicional visão tripartida dos estilos: isto, o contrário disto, algo intermédio. Quintiliano distingue um estilo *grande atque robusta*, nobre e vigoroso; um *subtile*, simples; e um *médium*, dito “médio” ou “florido” (Quintiliano, 1980: T. VII, L. XII, 10.58). Por sua vez, Demétrio, ao separar o “estilo nobre/grande e robusto/vigoroso”, poderia estar a esclarecer parte da ambiguidade desse “estilo grande e robusto” de que falava Quintiliano, distinguindo o que é “grande” do que é “robusto”. Efetivamente, Demétrio designaria um quarto estilo, o *estilo vigoroso ou enérgico*, distinguindo-o do *grandioso ou elevado* (Demétrio, 1979: 101-119, §§ 240-302, *max.* 296). A oposição entre “estilo vigoroso” e “estilo grandioso”, lida em Demétrio, é muito semelhante à que será feita por Boileau entre “Sublime” e “Estilo Sublime”, no prefácio à obra de Longino. Ou à que Garção fará entre “estilo sublime” e “estilo magnífico”, na conferência de 1755. Ao contrário do estilo grandioso, o “estilo vigoroso”, tal como é definido por Demétrio, prefere as frases curtas, incisivas. A elipse, a frase nominal, e sobretudo a imagem precisa (tão viva que o ouvinte a pode ver), tornam-se fatores semânticos ou rítmicos que marcam força, intensidade, por oposição aos eufemismos à perífrase, à descrição e outras formas de ampliação que atenuam a violência das coisas e da linguagem. O estilo vigoroso progride por acumulação, mais do que por ampliação.

As referências à “força” e à “energia” permanecerão no lexema “sublime”. Mas a tradução baseia-se num processo de sinonímia metafórica, que induz em erro quem toma a semelhança por equivalência. O próprio Longino usa a palavra “*dynamis*” (δύναμις) para designar a potência das palavras, e fala do espectador do “*hypsos*”, elevação, como de um corajoso atleta se tratasse, pronto a entrar nas lutas panegíricas, movido pela emulação (S.a./ Longino, 1965: I.3-4, f. 3 e XII.4, f. 21). E também Boileau, traduz este *sublime* (talvez ainda com ecos do *grande atque robusta* de Quintiliano) como “une certaine *vigueur* noble, une force invincible qui enlève l’âme de quiconque qui nous écoute” (Boileau, 1942: I, 50, *italico* nosso). A própria palavra “sublime”, de origem latina, tem em si uma memória de outros textos e outras metáforas: é um *sub-limis*.

Se as traduções do grego e do latim realçam uma mesma tenção vertical, há um movimento oposto: de contenção, *sub-limis*, no termo latino, e de elevação, *hypsos*, no termo grego. Talvez Correia Garção ainda não seja sensível a esta “energia” do “*Hypsos*” tal como é definido por Longino. Mas é seduzido por esta

visão contida que Boileau tem do “Sublimis”, um emaravilhamento pelo limite, pela fronteira, uma soleira que fica entre o imediatamente antes e o imediatamente depois, o durante e o transversal: veja-se o significado difuso em latim da preposição “sub” (Ferreira, *s.d.*: 1090). Na sua conferência, Garção traduzirá o “vigueur noble” de Boileau, quer acentuando o “modo de falar mais elegante e majestoso”, quer a necessidade dos termos adotados serem “mais enérgicos ou mais nobres” (Garção, 1755: ff. 1, 3-3v).²⁵

O termo grego, “Hypsos”, e o texto de Longino, acordam mais frequentemente no lexema um conjunto de reflexões sobre este caráter energético da expressão sublimada: também a energia é invisível e move. Na conferência de Garção, a usual expressão do inefável, “um não sei quê”, é a que melhor parece transcrever essa invisibilidade que move a audiência, ainda que ela se possa aproximar do “estranhamento” aristotélico, o “a-topos” que cria o efeito das “palavras peregrinas” em que se contam a elocução poética: “é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos ‘peregrinos’ entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente” (Aristóteles, 1986: 136). Escreve por sua vez Garção: “como se encontra não sei o quê à vista dos Estrangeiros que se não encontra à vista daqueles que vemos todos os dias, o mesmo é na dicção” ou “adquire [o verso] um certo não sei o quê que nos agrada e que nos deleita” (Garção, 1755, ff. 4 e 6-6v). A inefabilidade (presente em Longino, ainda que o autor escreva para contestar esse caráter inexprimível) torna-se recorrente nos textos poético-filosóficos do século XVII e XVIII. Benito J. Feijoo, no seu *Teatro Critico Universal* (1726-1740), dedica à expressão, “El no sé qué”, um conjunto de reflexões que aproximam essa energia complexa do sentimento amoroso (Feijoo, 1734, T. VI, Disc. XII), feita de simetrias e proporções diversas (cf. *Ibid*: 1736, T. VII, Disc. XV).

Mas não cremos que ela se deva circunscrever às traduções da palavra latina “sublimis”, literalmente o que está no limite dos limites, ou ao que hoje romanticamente lemos com estas palavras. Talvez com mais rigor as devamos aproximar das várias reflexões sobre a “energia” estilística em que a segunda metade do século XVIII é pródiga, ainda que a releia como efeito do “eros”, da “empatia” ou da “simpatia”, uma relação de cumplicidade, de complementaridade entre orador

²⁵ A mesma oscilação conceptual poderá ser vista nas tipologias de Cruz e Silva. Na Dissertação I sobre o estilo das églogas, dirigida à Arcádia a 30 de Setembro de 1757, Cruz e Silva vê-se na contingência de distinguir uma tipologia da qualidade de uma tipologia da quantidade: “Todos os mestres da poética e oratória não souberam até agora descobrir mais que três espécies de estilo, a saber: simples, medíocre e sublime; falo atendendo à qualidade do argumento, que, se olharmos para a quantidade, isto é, para a maior ou menor extensão do período, vulgar é a sua divisão em asiático, lacónico, ático e ródio” (Cruz e Silva, « Dissertação I », in AA. VV., 1941: 30).

e espectador/ audiência (cf., *v.g.*, Chouillet, 1984; Delon, 1988). A percepção de uma história do sublime através da palavra latina levou já a uma visão muito mais complexa das leituras a que a teorização do sublime está associada. Com efeito, o leitor/autor do século XVIII, mais do que o do século XIX ou XX, poderia ainda relê-la numa expressão de Ovídio, *os sublime*, o rosto virado para o céu, dado aos homens pelos deuses, por oposição ao rosto dos restantes animais, virado para a terra. Ou nas reflexões de Cícero no *Orator*, que, não falando do estilo sublime, opõe um estilo “penteadado”, domado pela razão, a um estilo “hirsuto”, selvagem, em que a veemência, a variedade e a capacidade de despertar a paixão se equiparam à abundância e gravidade das palavras. Ou ainda na obra de Giambattista Vico, valorizada ao longo do século XVIII, ao fazer da linguagem poética o lugar onde nasceriam todas as instituições humanas (cf. Saint Girons, 2005: 26, 52-53, 79-92).

Foi em Curtius que encontramos inicialmente algumas reflexões sobre a inefabilidade do sublime e a retórica de Cícero. Cícero falara já um pouco do “acutus” ou “acumen”: associa-o à contenção, à prudência, não no plano da *Elocutio* (o da expressão), mas no da *Inventio* (o das ideias). Mas, ainda segundo Curtius, terão sido as poéticas “barrocas” as que primeiro mais sistematicamente intentaram um conhecimento retórico do fascínio, a análise do “ingenium”. O sublime aproximar-se-ia então de “acumen”, da “agudeza”, do “wit” que traduzem a precisão invisível do que nos toca e atinge ou fere. Baltazar Gracián, sobretudo na *Agudeza y Arte de Ingenio*, teria sido o primeiro e o único a ter declarado como insuficiente o sistema da Retórica antiga, “tendo-a completado com uma nova disciplina, a que pretende conferir o valor de sistema” (cf. Curtius, 1986: II, 457 e 463)²⁶. Falar da Agudeza ou falar do Sublime é falar do que é invisível/ inaudível, ainda que perceptível para quem saiba ver e ouvir.

Ora a intenção de Gracián seria precisamente estudar a agudeza, a precisão da palavra-punhal, desmentindo aqueles que diziam só se poder admirar tal engenho. Defenderia a existência de uma dicotomia dinâmica entre o Juízo (ligado à *Dispositio*, separação das ideias) e o Engenho (ligado à *Inventio*, associação das ideias): o Juízo aprofunda, o Engenho eleva. E se o Juízo é servido pela Prudência, o Engenho só o pode ser pela Agudeza (AA. VV., 2005: 52). Gracián identifica desta forma a consciência da Agudeza com uma elevação do Gosto, e como uma definição do “Bom Gosto”, expressão tão setecentista de que, na opinião de alguns críticos franceses do século XVII, Gracián teria sido o criador

²⁶ “[...] il est le premier et le seul à avoir déclaré insuffisant le système de la rhétorique antique, et à l’avoir complété par une nouvelle discipline, à laquelle il prétend donner une valeur de système” (Curtius 1986 : II, 463). Mais tarde, no mesmo sentido, escreverá Emilio Blanco: “el jesuíta intenta dar un salto cualitativo que sobrepase, pariendo de ellas, la retórica y la poética” (AA. VV., 2005: 54).

(cf. Castro, 1973: 477n)²⁷. Assim considerada, para além da dissemelhança dos termos, a Agudeza é, para Gracián, uma forma de Sublime, e enquanto Sublime, uma educação dos sentidos: “La erudición de cosas modernas suele ser más *picante* que la antigua y más bien *oida*, aunque no tan autorizada. [...] los modernos si *sublimes*, lisonjean con su novedad” (Gracián *apud* Curtius, 1986: II, 463, itálico nosso)

Falta muito pouco, cremos, para que a associação ao Sublime seja sistematicamente feita pela valorização dos sentidos e pela exaltação do estranhamento subjetivo. Em Portugal, a *Arte Poética* (1765) de Francisco de Pina e Melo – membro da Academia dos Ocultos e protagonista de uma polémica com Garção, autor classificado como barroco, neoclássico e pré-romântico na nossa história da Literatura (cf. Coelho, 1978: II, 619; Borralho, 1996: 96-7; Andrade, 177-9) – contém talvez, em língua portuguesa, uma das primeiras definições de um novo Sublime, associada à música e ao mistério, à dor, e não só ao deleite, refletindo a transição que Burke opera, do sublime heróico ao sublime terrível (Saint Girons, 2005: 93-109). Identificando o Poeta como “Médico da alma” (Mello, 1765: 6), velha imagem de um Lucrécio epicurista muito lido²⁸, Pina e Melo caracteriza a beleza do Verso segundo as paixões deleitosas ou sublimes, enfatizando a impressão que a grandiosidade dos objetos exteriores provoca no sujeito, referida desde logo por Longino.

O que mais resplandece, e mais se estima/
He este illustre, arrebatado alento,
Que imprime hum perturbado movimento/
Nos affectos de huma alma socegada:
He huma elevação, exercitada/
Por hum génio feliz, hum juízo pronto,
Hum dote celestial, [...] Huma imaginação,
cheia de esforço,
De incêndio, de igualdade, de doçura,
E em fim hum raptó excelso, huma loucura/
Tão exquisita, que o furor detenha,
Quando mostra talvez que se despenha.
(Mello, 1765: 1, 4-5)²⁹

²⁷ Sobre a oposição “gusto bueno” e “gusto relevante”, em *El Héroe*, Primor V, de Gracián, e a sua repercursão em Portugal (cf. Castro, 1973: *max.* 473 ss.). Mais pacífica é a ligação da expressão ao P.e Bouhours (1697) e a divulgação do lexema através de Muratori (nomeadamente em *Riflessioni sopra il buon gusto*, 1703). Francisco José Freire, talvez o primeiro teorizador do conceito em Portugal, considerava a expressão “bom gosto” um nome vagabundo, sem ter pátria certa” (Freire, 1759, I: 9, para além das reflexões em *Ilustração crítica*, de 1751).

²⁸ Cf. Lucrécio, *De rerum natura*, I, 936-950. Uma outra pista que gostaríamos ainda de prosseguir seria a ligação entre as leituras de Lucrécio, o estudo das sensações e o sublime. Deixamos aqui o testemunho de Francisco Manuel do Nascimento: “Seja-nos Lucrécio guapo exemplo do que digo. Quando é que ele nos é sublime? É-o ele quando em fracos versos nos desmiúda a fraca filosofia do seu tempo? Quando se vai arrastando pelas pegadas dos outros? Oh não! É sim sublime quando de sua colheita sente e pensa; quando do que sente, do que pensa, tira as cores do que pinta” (AA. VV, 1941: 52).

²⁹ Não queremos dizer com esta citação que Pina e Mello seja um poeta sem as ambiguidades que referimos já em Garção. Uns versos adiante, essa associação da Poesia ao Sublime parece

Longino valorizara já a ligação entre o sublime e o fascínio do ser humano, “o amor invencível”, por tudo o que é grande e alimenta a nossa admiração: não admiramos o riacho tranquilo mas o Nilo, o Danúbio, o Reno, e ainda mais que os rios tumultuosos, sentimos fascínio pelo oceano (v.g., cap. XXXV, 3-4). Retiradas de Longino são, com certeza, as evocações de incêndios, relâmpagos, ciclones, ou erupções dos vulcões, motores do sublime³⁰. Mas, no século XVIII, a reflexão sobre o sublime confunde-se ainda mais com o espanto do cientista, que analisa e cataloga os “objectos exteriores”: a fauna, a flora, os minerais, a revolução dos astros, a violência das marés, dos ventos e das erupções vulcânicas. E também, não havendo nunca qualquer evidente contradição, aquele que reencontra a “Infância do Mundo” e louva a obra de Deus e os exemplos estilísticos dos Cânticos bíblicos, já sublinhados por um autor pagão como Longino³¹. José Agostinho de Macedo resume nas *Cartas a Attico*: “Nada há de mais sublime que uma grande força” (Macedo, 1815: 90-91, VII). Estamos perto de alguma grandiosidade melodramática, que se revê numa natureza exaltada em permanente mutação, atração e repulsa das partes: os movimentos das marés e os maremotos, o movimento dos ventos e os ciclones, a deslocação da terra e os terremotos, a formação do planeta e os vulcões...

regressar pacificamente à divisão tripartida dos estilos e à definição mais clássica de “estilo sublime”, grandiloquente, magnífico: “Quer hum grande argumento phrases grandes:/ O nome de sublime a este estylo/ Se tem dado; de infimo ao tranquillo,/ Que só trata de cousas mais commuas/ Nas practicas, ou cartas familiares:/ Mediocre se chama o que no meio,/Com mais graça, elegancia, e mais asseio/ De hum, e de outro igualmente participa.”(Mello, 1765: 17-18).

³⁰ « Nous ne sommes pas fort étonnez de voir une petite flamme que nous avons allumée, conservez long-temps sa lumiere pure ; mais nous sommes frappez d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquesfois dans le Ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanouissent en naissant : et que nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la Nature que ces fournaies du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abymes, des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes” (Longino *apud* Boileau, trad., 1942: XXIX, 109).

³¹ [S. a.], 1965: I.3-4, fl. 3, sendo o texto do Génesis atribuído a Moisés, o « legislador dos Judeus ». Em geral, esta associação do sublime à religião é tida por mais tardia: Mme de Stäel, Chateaubriand, no dealbar do século XIX. Mas ele seria o culminar de uma longa história da associação entre “o gosto de Deus” e o “gosto do sublime” (Saint Girons, 2005: 65-78). E a utilização de um exemplo da cultura hebraica no texto grego será, aliás, largamente comentada por Boileau, na tradução e nas *Reflexões*, sobretudo na décima. Sobre a aprendizagem do estilo poético através da Bíblia, v.g., Fénelon, *Diálogos sobre a Eloquência em geral e a do púlpito em particular*, cuja tradução portuguesa (Lisboa, Off. António Rodrigues Galhardo, 1761) é particularmente festejada na *Gazeta Literária* por Francisco Bernardo de Lima (1764: II: max. 66). Sobre o modelo bíblico, cf. ainda José Agostinho de Macedo (Macedo, 1811b: II, 276). O adjetivo “sublime” é frequentemente associado ao mistério do amor ou da religião: “sublime Cristianismo” ou “sublime Religião” já nos textos de juventude da Marquesa de Alorna (cf. [Almeida/ Breyner] 2007: 117 e 120).

Algun Gracián permanece nos versos de Pina e Melo. Também para ele, a agudeza não é compatível com a suavidade dos sentidos (“Na copia suave das paixões sensíveis/ Não tem lugar o impulso da agudeza”). Mas haverá também aqui, em Pina e Melo, a leitura de outros autores que não os espanhóis (que dizia admirar) e que não os franceses (onde não via nada de novo)³²? Talvez ele tenha lido Burke, todavia.

[...] O espanto, e o susto,
A alegria, a tristeza, a dor, e a anciã
Tão vivas se hão de pôr na consonância,
Que os ouvintes recebem nos affectos
A mesma commoção destes objectos.
(Mello, 1765: 11)

Algumas décadas depois, ainda o eclético José Agostinho de Macedo redigirá uma epopeia sobre Newton, demorando-se na descrição do relâmpago, tomando como linguagem poética a linguagem científica:

Vejo o acceso relampago medonho,
Oíço o horrendo trovão, vejo o espantoso
Trilho abrazado do sulfúreo raio...
Nada a meus olhos se me esconde, nada!
E já de enxofre, de betume e nitro,
De acido sal, de alcalinos diversos,
Grosso vapor subindo eu vejo aos ares.
(Macedo, 1854: 41)

Para concluir, num texto teórico:

Vivo em hum século, em que o Império da Razão tem ditado quasi infinitamente seus limites. Na Filosofia, nas Sciencias exactas, no conhecimento da Natureza, temos progredido prodigiosamente. Spinoza, Newton, Buffon, La Place, Locke dilatarão os confins do entendimento. E porque não há de igualmente progredir o Império da Imaginação? (Macedo, 1811: XIV)

Poderíamos confrontar este duplo infinito com a desmesura da experiência estética ao longo do século XVIII: com a dupla reflexão sobre o objeto estético, belo, mas não somente pelas características do objeto em si mas também pelo

³² Carta de Pina e Melo a João Gomes Ferreira (*apud* Braga, s.d.: 139), comentado no nosso *Manuel de Figueiredo* (Borralho, 1987: 96-97).

olhar afetivo que o sujeito projeta sobre o objeto. Olhar que progressivamente se eleva e se sublima, rarefazendo-se, “hypsos”:

“A um novo cenário da natureza corresponde também um sistema de percepção próprio, com desvalorização do ‘olhar’ [...] em benefício do ‘som’ (‘l’ouïe’), ‘la plus forte expression du caractere romantique’, um órgão mais ‘imaterial’ e menos ‘mimético’, e, por isso, mais próximo do ‘coeur’ e do ‘sentir’” (Guerreiro, 2000: 64).

4. SUBLIME E MELODRAMA: AS FISILOGIAS DO SENTIMENTO

Em todos estes autores existe uma crescente consciência da importância dos sentidos na construção do gosto poético, a que Banha de Andrade chamaria “os primeiros passos da nova corrente sensista-empirista” (Andrade, 1966: 90). O terceiro grande salto qualitativo do conceito de Sublime (depois do de Boileau e Addison) parece-nos ser o da obra de Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), responsável sobretudo por três factores de mutação: em primeiro lugar, por estabelecer uma pertinência significativa entre Belo e Sublime, em que o Sublime deixa definitivamente de ser um superlativo do Belo; em segundo, por uma feliz síntese entre o impulso fisiológico do Gosto, “whatever it is” (Burke, 1990: 25)³³ e a sensibilização racional da sensação; em terceiro, por uma tipologia do Sublime que se alargava aos cinco sentidos estabelecidos pela tradição aristotélica, ultrapassando essa obsessão pela imagem (visão) de que fazem prova as múltiplas reflexões em torno do símile horaciano “pictura ut poesis”, desde o século XVI ao XVIII. A curiosidade (já em Aristóteles motor da imitação ou “mimesis”) aparece agora como motor da criação (*novelty*), não só ligada ao prazer do conhecimento, mas à dor do conhecimento. Em Burke, as paixões ligadas à sobrevivência do indivíduo (*self-preservation*), são indicadas pela sensação de dor ou perigo. As que levam à manutenção da sociedade (*society*), pelo prazer. *Pain and Pleasure* são assim dois pólos da sensação física que controlam ou ampliam o conhecimento³⁴. Um dos

³³ Curiosamente, ou talvez mais do que isso, a mesma expressão de Burke nos apareceu em Manuel de Figueiredo: “tanto pode o costume, [...], e ainda o gosto dominante, seja elle qual for!” (Figueiredo, 1804-8: I, Prologo V-VI).

³⁴ E ainda que o sublime dependa em maior grau dos sentimentos negativos (o pavor, o terror, o medo da dor, do perigo, e da morte, o maior e mais radical de todos os terrores), é da sua coexistência com a segurança (no deleite, *delight*) que irá nascer o sublime (tensão entre o sentimento individual de preservação e o sentimento social de integração. Baldine Saint Girons relembra a este propósito a relação entre as posições estéticas e políticas/ morais, ou ainda a refutação do estado de bondade do homem primitivo: “l’art est la nature de l’homme” (cf. Saint Girons em Burke, 1990: 16 e 10).

maiores interesses da obra de Burke é, afastando-se da leitura do sublime como linguagem, centrar-se na psicologia e fisiologia do sublime: “a diligent examination of our passions in our own breasts; [...] a sober and attentive investigation of *the laws of nature, by which those properties are capable of affecting the body*, and thus of exciting our passions” (Burke, 1990: 1, *italico nosso*). Tal parece ser, aliás, o propósito de um *arcade* como Manuel de Figueiredo, que o adaptará, todavia, à reforma teatral da Arcádia:

Persuadi-me igualmente a que, pintada com tão vivas cores, a fraqueza do coração humano, [...] a contradição a que está exposta a sensibilidade e a força ou poder que a honra tem sobre as mais violentas paixões, persuadi-me, digo, a que não deixará de gravar-se no coração dos Espectadores indiferentes hum *documento*, para cada individuo de ambos os sexos conhecer o que deve esperar de si, e consequentemente hum do outro. Da falta deste conhecimento da *anatomia* do coração humano, nascem as fantásticas ideias com que se nutre o amor próprio [...]. (Figueiredo, 1804-8: II, 175-6)

Manuel de Figueiredo, companheiro de Garção na Academia dos Ocultos e depois na Arcádia Lusitana, igualmente leitor de Addison, lerá certamente Burke pelo menos através das leituras de Diderot. Antecipando um “teatro da crueldade”, o novo teatro (o drama burguês em geral, e a pantomima em particular) era a descrição distanciada dos fenómenos da natureza humana. “Le Paradoxe du comédien” é esse: fazer sentir a quente, depois de o autor ter analisado a frio. E então, ultrapassadas as limitações da arquitetura dos teatros, o teatro haveria de ser um palco de terrores simultâneos, mas de terrores tão íntimos que a ele não pode fugir o espectador, fascinado pelo abismo da sua natureza.³⁵

Cremos, todavia, que é a obra de Garção que mais amplo espaço de reflexão nos proporciona sobre o Sublime. As Dissertações I e II, sobre o carácter da Tragédia (proferidas perante a Arcádia dois anos e meio depois da Conferência sobre a definição do Sublime, a 26 de Agosto e 30 de Setembro de 1757), criticando embora o gosto da nação inglesa em ensanguentar o teatro, centra-se nas formas de criar terror e compaixão, e citando novamente a amálgama das poéticas de Aristóteles, Longino, Demétrio Falereu, Cícero e Quintiliano, “além dos modernos” (Garção: 1957: II, 120), junta-lhe a reflexão sobre o sublime de Burke, sem todavia o chegar a nomear:

³⁵ Cf. “C’est alors qu’on tremblerait d’aller au spectacle, et qu’on ne pourrait s’en empêcher; c’est alors qu’au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l’épouvante, et que l’on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous” (Diderot, 1968: 115).

Estas duas paixões [terror e compaixão] nascem da surpresa. E isto é a admiração que nos causa um sucesso inesperado, que quando menos o cuidamos então nos assusta e nos arrebatava. Esta é a qualidade de tudo quanto é sublime e admirável. (Garção, 1957: II, 120)

Garção, admitindo embora os incidentes, despreza o seu abuso em tramas, decorações e incidentes monstruosos. Ainda que deles por vezes padeça o admirável Metastásio, critica, então, as falsidades de “dragões, mágicos, navios, incêndios, batalhas, naufrágios, cárceres, patíbulo, demónios e espectros”. Mas o que o desgosta não são os acidentes extraordinários, mas somente os que não estão ligados pela causa ou pelo efeito, ou ainda aqueles que se baseiam nos poderes mágicos, não reais. Exorta a que os incidentes estejam ligados uns aos outros, que as causas e os efeitos, “um naufrágio, a caída de uma casa e outros desastres semelhantes”, estando presentes, não pareçam fortuitos: “então é infalível a compaixão, e também é natural o terror; então me compadeço, então me assusto, então me transporto fora de mim mesmo” (Garção, 1957: II, 121).³⁶

Os melodramas de Metastásio referidos por Garção – designados vulgarmente em Portugal por “Ópera Italiana” – refletirão muitas dessas posições conciliatórias. Deveríamos dizer, “contraditórias”? Talvez. Sobretudo para nós. O que nos custa é denominá-las “conservadoras”. O próprio conceito de Melodrama, nascido e criado nas academias, é simultaneamente conservador e inovador, de reabilitação e atualização da tragédia greco-latina³⁷. Os melodramas metastasianos serão, na época em que Correia Garção pronuncia a sua conferência na Academia dos Ocultos, um género em rápida transformação. E sob a designação de adaptação de Metastasio “ao gosto português” se cria um género híbrido, que integra, sem preocupações de coerência, elementos que hoje distinguimos como sendo de influência castelhana, francesa, italiana ou inglesa. A lenta eliminação dos Coros, a valorização progressiva das declamações vocais reforçam aliás a

³⁶ Não andaremos talvez muito longe da sensatez do tradutor de *Il Teatro alla Moda*, de Benedetto Marcello que ironizava sobre as causas socio-psicológicas e socio-económicas dos efeitos cénicos, perante uma audiência que, à medida que se afastava do maravilhoso mítico (deuses voadores, exortações mágicas, coros e corifeus), se aproximava do maravilhoso realista (tempestades, lutas em palco, incêndios). O tradutor, segundo Cunha Rivara, seria Francisco Luiz Ameno, editor de António José da Silva e tradutor de Metastásio. Cf. edição do Ms. por José Oliveira Barata (1985: II, 161 e 256-7).

³⁷ Recordemos a origem da ópera italiana, no limiar do século XVII, em Florença, numa espécie de academia (*camerata*) do Conde Giovanni de Bardi. Discutia-se então se a antiga tragédia grega era constantemente acompanhada por coros e instrumentos, defendendo eles que a restauração da obra (*opera*) trágica teria necessariamente de passar pela simbiose da poesia em cena (*drama*) com a música (*melos*). Jacopo Peri, no prefácio ao melodrama *Euridice*, de Ottavio Rinuccini (1600), diz ter sido sua intenção, como compositor, imitar com o canto a voz falada (cf. Magnani, 1971: 14 e 16, ou Mammi, 2004: 223-229).

força do “concitato”, esse “estilo agitado” em que a longa repetição de uma nota, ou o *vibrato*, imita a emoção das palavras e entusiasma um público cada vez mais vasto e menos académico³⁸. Discípulo de Gravino, Metastásio recusa já muitos dos ensinamentos do mestre, distanciando-se da observância das unidades de tempo e lugar. A sua personagem de Dido já pouco recebe do modelo de Virgílio: Dido, de *Didone Abbandonata* (Nápoles, 1724) é uma mulher apaixonada, excessiva, sem outra honra ou nobreza que a sua paixão excessiva. Do ponto de vista musical, a orquestra começará a reforçar o “concitato” individual, sistematizar-se-á a distinção entre o recitativo, a ária e o *ensemble*, para um, duas, ou mais personagens em consonância ou conflito (Mongrédién, 1998 : 558): a música, tal como os cenários, deixa então de ser um fundo para se tornar um estado de alma: o incêndio de Cartago é anunciado pelo incêndio da paixão de que Dido se diz consumida, e seria confirmado pela violência da música de Sarro:

“[...] in una fusione tra Barocco e Illuminismo, tra spettacolo e realismo, tra meraviglia e scetticismo, al confine tra sentimento tragico e parodia del genere operistico nasce un ibrido letterario a meta strada tra la volontà di rimaneggiamento arbitrário e l'esigenza di omologazione alla cultura ricevente.” (Di Pasquale, 2007: 15)³⁹

Com efeito, num autor espanhol como Calderón pode ser evidente a influência da ópera italiana (Marchese/ Forradellas, 1986: 255). E num defensor da ópera italiana como Francisco Bernardo de Lima se pode encontrar entusiasmo pelas ambiguidades do classicismo francês: “Qual será o insensível que não sinta e ao mesmo tempo não admire o sublime de Corneille, o terno e o patético de Racine, o terrível de Crébillon?” (Lima, 1961: I, 28 ss.). E, numa outra reflexão, expressamente conjuga esta gradação própria do Melodrama com o efeito de Sublime:

Depois do recitado espera o auditorio polido ver na aria unida toda a arte do Poeta, e do Musico, para fazer exprimir aos actores a violencia das paixoes com que se suppoem estarem animados; porque as arias, que não são jocoseras,

³⁸ Sérgio Magnani radica em parte o melodrama nas experiências de “descriptivismo plástico” da música renascentista, nas batalhas vocais e instrumentais de Jannequin, Costeley, Gabrieli e Padovano. Divulgado sobretudo a partir de Claudio Monteverdi, o “concitato” encontrar-se-ia já em Clément Jannequin, sobretudo em “La Guerre”, de 1528. (Magnani, 1971: 11).

³⁹ As primeiras traduções datariam de 1736, embora o apogeu de Metastasio e Goldoni em Portugal se situe depois de 1760. Ainda que se possa falar de uma introdução da Ópera em Portugal em 1682, só em 1735 se estabelece definitivamente em Lisboa a primeira companhia italiana, de Alessandro Paghetti, a Companhia dos Paquetas. Cf. *max.* José Oliveira Barata (1985: 268-9), com muitas pistas bibliográficas que merecem a maior atenção dos investigadores.

são feitas á imitação dos coros das tragedias gregas, e por isso se empregam nellas as imagens mais sublimes da Poesia Lyrica. (Lima, 1762: II, 101)⁴⁰

5. SUBLIME E MELODRAMA: UM DESVIO DO ETHOS E DO PATHOS

Com Metastásio, a construção do género passa a incluir, na trama trágica, apontamentos de ternura, melancolia ou ironia cómica. Já em *Didone*, a virtude alegada por sucessivas personagens se descobre simultaneamente trágica e cómica – nela, a verdadeira virtude é tida como desobediência e a falsa virtude tem o reconhecimento social, os mesquinhos sentimentos são mascarados com grandes palavras e os sentimentos violentos (tantas vezes aparece o *furor*) demonstram-se em frases inacabadas ou num ruidoso silêncio, testemunhando o acrescido valor das reticências, do fragmento, do furor e do silêncio na estética lírica e dramática (cf. C. Bernardi, introd. *Metastasio*, 1944: XXXIX).

Ainda que se tenha perdido a tragédia *Régulo*, e hoje só conheçamos duas comédias da autoria de Correia Garção é curioso verificar nele a mesma ironia melodramática. A tragédia em Garção, como no drama moderno, é social: Régulo (também tema de um melodrama de Metastásio, *Attilio Regolo*) seria castigado pela sua lealdade: é um herói não reconhecido pela sociedade. A ironia trágica já não tem a ver com o conhecimento da verdade/ anagnorisis, mas somente com o ilusório reconhecimento da sociedade. E o mesmo problema ocorre nas comédias, ainda que agora gerando um riso algo melancólico. No *Teatro Novo*, Aprígio Fafes, querendo enganar os outros se queixa de agora ser mais difícil, por haver muitos embusteiros; o amor de sua filha Aldonsa lhe parece fraco porque sincero; louvando antes Branca, porque imita bem a paixão. Neste teatro novo de Garção, a descrição das tendências teatrais entendidas como autónomas e exclusivas obriga, no final, a um projecto falhado: “Amigo Aprígio Fafes, te teatro/ Bem te podes deixar. Assás nos bastam/ Os teatros que temos em Lisboa. Nem tudo há-de ser óperas ou comédia” (cena IX, 1.^a fala de Artur). Ou adiado, enquanto projecto nacional: “Esperai, esperai, qu’inda vingados/ E soltos vos vereis do esquecimento. Ilustres Portugueses, no teatro/ Não negueis lugar às vossas Musas:/ Elas, não as alheias [...]” (última fala, de Aprígio).

Também na *Assembleia ou Partida* – como no *Cosi fan tutte*, de Da Ponte (cf. Said, 2007: 48-72) – a reflexão sobre o efeito do teatro é fundamental. Também nela os poetas convencem as raparigas de que são amadas. Não porque sejam sinceros, mas porque as arrebatam com gestos e música. É essa a função da “Cantata de Dido” e de outros versos arrebatados. A cantata é aplaudida em crescendo: “– Bravo/ – Viva! – Excelente cantata! – Bela, nobre! – A música é sublime! – A

⁴⁰ Sobre o teatro lírico como pré-história do melodrama, Frédéric Briot, “La tragédie lyrique aux XVIIe et XVIIIe siècles, ou le chemin le plus long” (AA. VV., 2001: 213 ss.).

poesia não é menos suave [...]”. Onde acabam os laivos de Sublime e começam os do Melodrama?

Jacob [a Dulce] – Caia, fulmine, assombre, despedace,/ Alma, vida, sentidos, pensamentos./ E o fido coração onde tu reinas/ Deixe a teus pés de lágrimas banhado/ Entre pisadas cinzas palpitando.

Dulce [a sua irmã Branca] – Branca, não lhe resistes.
Branca – Eu me estremeço. [...]
(Garção, 1957: II, 64, acto único, cenas XVI e XI)

Talvez devêssemos ler com mais atenção Francisco Bernardo de Lima que, bem a par do que se passava em França e em Inglaterra, defende o teatro bufão italiano em Portugal, consubstanciação do projeto da *Camerata* do Conde de Bardi: por “empregar a melodia do canto para animar as imagens da poesia”, usando “sons particulares que caracterizam a fome, o frio, a dor, a alegria”, pois as paixões “podem ser de uso para guiar os homens de um temperamento pacato e philosophico à origem do sublime e do bello” (Lima, 1761-1762: II, 99 e I, 28-9, itálico nosso).

Quando conversamos [...] empregamos para dar força ao que dizemos, diversas inflexões de voz; isto que nos succede na vida ordinária, tem mais lugar nos teatros onde a exageração pede que esta expressão seja mais forte, e por isso se usa com felicidade do verso. Mas como esta exageração deve mostrar-se mais nos poemas lyricos” vem por fim a ser a mesma exageração necessariamente musica. (Lima, 1762: II, 105-106)

Parece-nos claro que, pouco a pouco, a reflexão sobre o sublime vai abrindo caminho a um teatro passional, pouco preocupado com a linguagem e muito ocupado com a sensibilidade do excesso. Escreverá Manuel de Figueiredo em 1773, no discurso da sua *Osmia*:

[...] tento mostrar que em fraca, e péssima linguagem se pode sustentar a tragedia, melhor que outro algum poema: a frase das paixões *não tem o seu sublime na pureza, na arte, ou na energia da dicção*. A nenhuma Nação colérica, briososa, e sensível, qual he a Portuguesa, pode faltar a verdadeira expressão do ânimo arrebatado, compadecido, e furioso (Figueiredo, 1804-1808: II, 348, itálico nosso).

Pixerécourt, considerado o inventor do género do “melodrama” no século XIX, experimentará, até 1801, vários rótulos para um novo teatro das paixões: “drame en prose”, “drame à grand spectacle”. Outros rótulos vão surgindo nos jornais: “mélodrame”, “pantomime”, “drame héroïque”, pantomime héroïque”, “pantomime dialogué”. Pixerécourt identificar-se-ia com uma longa tradição teatral:

“On joue le mélodrame depuis plus de trois mille ans et je le prouve” (*apud* Har-
tog, 1913: 52). Mas esta riqueza do melodrama iluminista, sucumbirá à tentação
retórica de dar aos espectadores as paixões em que formata os seus desejos (cf.
Castelo Branco, 2001; Ferreira, 2006). Por razões éticas, e não somente patéticas,
o melodrama tornar-se-á uma “dramaturgia da hipérbole, do excesso, da excita-
ção” que deseja manter o espectador próxima da histeria (Brooks, 1974: 340-356;
1995: viii e xi). O problema que Lyotard atualmente coloca ao sublime é, afinal,
uma resposta a um problema que desde sempre é comum ao melodrama: até
onde pode ser educada a resiliência dos cidadãos apelando ao que eles têm de
animal (cf. Gomes, 1995: 140)? Como quebrar a identificação fácil com o “escân-
dalo”, a “perturbação” ou a vulgarização dos indignados (Goyet, 1996: 425-37)?
Radicado numa contensão vigorosa, o sublime torna-se uma explosão incontida.

Desembocamos aqui certamente em clivagens que estão somente implíci-
tas na conferência de Garção, em 1755. Mas parece-nos indubitavelmente mais
verdadeira a amálgama das raízes, antigas e modernas, que a linearidade de um
tronco serrado.

BIBLIOGRAFIA

- [Almeida, Leonor de; Mello Breyner, Teresa de] (2007). *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*, ed. V. Anastasio, Lisboa, Ed. Colibri/ Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.
- [S. a./ Longino] (1965). *Du Sublime*, ed. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres.
- AA. VV. (1941). *Poesia do Século XVIII. Antologia*, Lisboa, Autores Nacionais.
- AA. VV. (1978). *Dicionário de Literatura*, ed. J. Prado Coelho, 3.^a ed., Porto, Figueirinhas.
- AA. VV. (2000). *Sublime. Tradução*, coord. Helena C. Buescu e J. F. Duarte, Lisboa, Ed. Colibri.
- AA. VV. (2001). *Théâtre de Cour, Théâtre de Ville, Théâtre de Rue*, Lille, Univ. Charles de Gaule.
- AA. VV. (2005). *Diccionario de Conceptos de Baltazar Gracián*, Madrid, Cátedra.
- Addison, Joseph; Steele, Richard (1970). *The Spectator*, 4 vols., London, Everyman's Library.
- Andrade, A. A. Banha de (1966). *Verney e a Cultura do seu Tempo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- Aristóteles (1986). *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM.
- Aristóteles, Horácio, Longino (1985). *A Poética Clássica*, trad.. Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix.
- Barata, José Oliveira (1985). *António José da Silva. Criação e Realidade*, Coimbra, Univ. Coimbra.
- Bluteau, Raphael (1727-1728). *Prosas portuguesas*, Lisboa Occidental, Off. Joseph António da Silva.
- Boileau (1942). *Dissertation sur la Joconde. Arrest Burlesque. Traité du Sublime*, ed.. Charles-H. Boudhors, Paris, Société des Belles Lettres.
- Boileau (1960). *Dialogues. Réflexions critiques. Œuvres diverses*, Paris, Les Textes Français.
- Borralho, M. Luísa Malato (1995). *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, IN-CM, 1995
- Borralho, Maria Luísa Malato (1987). *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*, Tese de mestrado, Coimbra, Universidade de Coimbra.

- Borrvalho, Maria Luísa Malato (2004). “Porque é que a História esqueceu a Literatura Portuguesa do século XVIII”, *Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP, I, 63-83.
- Braga, Teófilo (s.d.). *Os Arcades, História da Literatura Portuguesa*, Mem Martins, Europa-América.
- Brooks, Peter (1974). “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame”, *Poétique* 19, Paris, 340-356
- Brooks, Peter (1995). *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*, with a new Preface, New Haven/ London, Yale University Press.
- Buescu, M. Leonor Carvalhão (1983). “Em torno do Sublime: Boileau e Custódio José de Oliveira”, *Les Rapports Culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, F. C. Gulbenkian, 239-250
- Buescu, M. Leonor Carvalhão (1984). *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*, trad. Custódio J. de Oliveira, Lisboa, IN-CM.
- Burke, Edmund (1998). *A Philosophical Enquiry*, ed. Adam Phillips, Oxford, University Press.
- Castelo Branco, Camilo (2001). *Maria ! Não me mates que sou tua Mãe!*, reeditado em Lisboa, Ática.
- Castro, Aníbal Pinto de (1973). *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, Coimbra, CER.
- Chouillet, Jacques (1984). *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, P.U.F.
- Costa, Leila de Aguiar (2004). “O Abade, o Presidente e o Cavaleiro: a *disputatio* em Charles Perrault”, in *A Constituição da Tradição clássica*, São Paulo, Hedra, 233-255.
- Curtius, E. R. (1986). *La Littérature européenne et le moyen-âge latin*, trad. J. Bréjoux, 2 v., Paris, P.U.F.
- Delon, Michel (1988). *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, P.U.F.
- Demetrio/ 'Longino' (1979). *Sobre el Estilo. Sobre lo Sublime*, ed. J. Garcia López, Madrid, Ed. Gredos.
- Di Pasquale, Daniela (2007). *Metastasio al gusto portoghese*, Roma, Aracne Editrice.
- Diderot (1968). *Œuvres Esthétiques*, ed. P. Vernière, Paris, Ed. Garnier.
- Dumouchel, Daniel (1999). “Le Sublime et les limites du Sensible”, *Dix-Huitième Siècle. 31: Sciences et esthétique*, Paris, PUF, 61-75.

- Elyσιο, Filinto (2001). *Obras Completas de...*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga
- Feijoo, J. B. (1925). *Teatro Critico Universal*, 3 vols., Madrid, Ed. “La Lectura”.
- Ferreira, António Gomes (s.d.). *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora.
- Ferreira, F. Leitão (1718-1721). *Nova Arte de Conceitos...* 2 vols., Lisboa Occidental, Off. António Pedrozo Galram.
- Ferreira, Licínia (2006). “A recepção do Melodrama no Teatro português”, in *O Melodrama I*, ed. J. Oliveira Barata, Fernando M. Oliveira, M. Helena Santana, Coimbra, CLP/FLUC, 71-113
- Figueiredo, Manuel de (1804-1808). *Theatro*, 14 vols, Lisboa, Impressão Regia.
- Freire, Francisco José (1751). *Ilustração Critica a huma carta ...*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues.
- Freire, Francisco José (1759). *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia ...*, Lisboa, Off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- Garção, Pedro António Correa (1755). *Qual é e em que consiste o Sublime?*, BNL, Ms. A.T. 307/6
- Garção, Correia (1957). *Obras completas*, ed. António José Saraiva, 2 vols., Lisboa: Sá da Costa.
- Gomes, Hélder (1995). *Experimentação e Diferendo. Vanguarda, Terror e Sublime no pensamento de J.-F. Lyotard*, Tese de Doutoramento/ Filosofia Contemporânea, Coimbra, FLUC.
- Goyet, François (1996). *Le Sublime du “lieu-comum”*...Paris, Honoré Champion.
- Guerreiro, Fernando (2000). *O Caminho da Montanha*, Braga, Angelus Novus.
- Hartog, W. G. (1913). *Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Honoré Champion.
- Kant, I. (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*, ed. António Marques, Lisboa, IN.-CM.
- Lima, Francisco Bernardo de (1781-1762). *Gazeta Literária ou Noticia exacta (...)*, 2 tomos, Porto, Off. Francisco Mendes Lima; Lisboa, Off. Miguel Rodrigues.
- Longino, D. (1771). *Tratado do Sublime*, trad. Custódio J. Oliveira, Lisboa, Regia Officina Typografica.
- Lucrece (1993). *De la Nature. De rerum natura*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Aubier.
- Macedo, José Agostinho de (1811). *Gama. Poema Narrativo*, Lisboa, Impressão Regia.

- Macedo, José Agostinho de (1811b). *Motim Literario...*, vols. 4 , Lisboa, Impres-
são Regia.
- Macedo, José Agostinho de (1815). *Cartas a Attico*, Lisboa, Impressão Regia.
- Macedo, José Agostinho de (1854). *Newton*, 4.^a ed., Typ. Francisco Pereira de
Azevedo.
- Magnani, Sergio (1971). *História do Melodrama Italiano*, Lisboa, Fund. Nac. para
a Alegria no Trabalho.
- Mammi, Lorenzo (2004). “O mito da música grega no Renascimento e no Bar-
roco”, in *A Constituição da Tradição Clássica*, org. Luís Marques, S. Paulo,
Hedra, 223-229
- Marchese, Angelo/ Forradellas, Joaquín (1986). *Diccionario de Retorica, Critica y
Terminologia literaria*, Barcelona, Ariel.
- Mello, Francisco de Pina de Sá e de (1765). *Arte Poetica*, Lisboa, Off. Francisco
Borges de Sousa.
- Metastasio, P. (1944). *Melodrammi*, introd. C. Bernardi, Torino, Unione Tipográ-
fica-Editrice Torinese.
- Minturno, A. (1725). *L'Arte Poética*, Napoli, Stamperia di Gennaro Muzio.
- Mongrédien, Jean (1998). “Le livret d'opéra” in *Précis de Littérature Européenne*,
Paris, P.U.F.
- Palma-Ferreira, João (1982). *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Lis-
boa, BNL..
- Quintilien (1980). *Institution Oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin,
Paris, Les Belles Lettres.
- Ribeiro, José Silvestre (1880). *Ensaio de Estudos Práticos de Literatura*, Lisboa,
s.n.
- Said, Edward W. (2007). *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*,
London, Bloomsbury.
- Saint Girons, Baldine (1990). « Avant-Propos » de *Recherche Philosophique sur
l'origine de nos idées du sublime et du beau*, de E. Burke, Paris, Libr. Philo-
sophique J. Vrin.
- Saint Girons, Baldine (2005). *Le Sublime : de l'Antiquité à nos jours*, Paris,
Desjonquères.
- Schiller, F. [1997]. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, ed. Teresa R. Cadete,
Lisboa, IN-CM
- Silva, V. M. Aguiar e (1975). “Sublime”, in VELBC, Lisboa, Verbo, XVII, col. 724
- Várzeas, Marta/ ed. (2015). *Do Sublime*, Coimbra, Imprensa da Universidade de
Coimbra/ Annablume.