

Fernando Venâncio

Estilo e Preconceito. A língua Literária em Portugal no tempo de Castilho

Lisboa, Edições Cosmos, 1998

[segunda parte]

Capítulo 6

Os modelos

6.

A mais corrente definição de «clássico» dá-o como «mestre prático da língua». É uma definição pragmática, que ladeia a controversa assunção de uma época literariamente modelar. Ganha gradualmente terreno a convicção de serem os clássicos «de todos os tempos», e portanto também do presente. Neste particular, são, em finais do período, particularmente desabridos os pontos de vista de Castilho e de Antero.

O papel educativo dos clássicos supõe a acessibilidade dos textos. As tentativas feitas nesse sentido não satisfazem, todavia, a todos.

Um inicial privilegiamento de Quinhentos cede lugar a concepções matizadas e mesmo ao repúdio. Em contrapartida, Seiscentos vê-se objecto de reabilitação. Quanto à Arcádia, o seu contributo goza de quase universal aceitação. Particularmente Filinto é tido como precursor e ponto de referência.

A ponderação dos modelos «clássico» e «romântico» e a decisão por um deles ocupa todo o início do período. A partir de meados deste, pode considerar-se adquirida a valoração do romantismo como veiculador de progresso literário.

6.1. A noção de clássico

No folhetim «Grammaticus Lusitanus, o folhetinista pedante», de 1849, um dos textos estilisticamente mais inventivos da primeira metade do período que consideramos (e patente antecessor das *Farpas* de Eça de Queirós), Latino Coelho ridiculariza as preocupações de vernaculidade.¹ Os que as alimentam, diz, fixam-se na «poeira secular dos clássicos e caturras», na «contemplanção extática dos velhos monumentos da língua.» Para eles, «desviar

uma linha do vocabulário consagrado nos sermões de Vieira, ou nos períodos de Jacinto Freire, significaria a corrupção das letras». A intolerância em gramática e a severidade em pureza de dicção poderiam, mesmo, conduzir — assevera Latino — ao exigir de uma reforma da «Carta Constitucional», «porque há ali vírgulas mal colocadas e períodos que não são talhados pela prosa cadente de Frei Luís de Sousa ou de João de Barros». Com tais desaforidos, «ai dos que, desgarrados nas ninharias do presente, não citarem o trecho clássico com que autorizar *asinha*, *primórdio* ou *abastança!*». Latino Coelho, vê-lo-emos adiante (Cap. 7.5.), será um, dia ele próprio, objecto de facécias, por razões próximas das que aqui expõe. Mas deixou já claro que o prestígio dos clássicos abriga um ou outro aspecto duvidoso. Mas o que era um «clássico»? Numerosos ensaístas tentaram uma definição. Entre eles, avultam Cunha Rivara e Silvestre Pinheiro Ferreira.

É aos «autores mais insignes na pureza da linguagem, na propriedade da frase e na elegância do estilo» que, segundo Rivara, cabe a designação.² O crítico é taxativo na recusa de delimitações periódicas. «Seja lá qual for a época em que o autor tenha escrito, seja ele de ontem ou seja dos séculos passados, será com justiça reportado por *clássico*, isto é, *mestre prático* da língua todo aquele que souber servir-se dos dotes próprios da perfeição dela com as condições apontadas da pureza, da propriedade e da elegância». Houve, reconhece, uma época ilustre: «Os últimos três quartéis do século de Quinhentos e o primeiro do de Seiscentos foi a época em que a língua portuguesa ostentou em grau eminente os dotes da verdadeira linguagem». Mas a pertença a tal período, como já se viu, não é indispensável.

Os Castilhos adoptam a definição de Rivara (sem aliás se lhe referirem). Num estudo sobre Bocage, perguntam-se: «Que coisa é clássico? Quais os caracteres por onde esta honrosa designação se possa adquirir?» [1]. E respondem:

Para nós, são clássicos os mestres práticos da língua: aqueles que, embora nem sempre apresentem inteira correcção ou absoluta perfeição da frase, embora por vezes afraquem em estilo e linguagem, tal garbo e louçania, tal vigor e audácia semeiam por todo o seu dizer, que o cobrem de um resplendente verniz, desafiando a imitação (pág. 82).

Silvestre Pinheiro Ferreira, em artigo em que já nos detivemos (Cap. 3.3.), propõe uma concepção gradativa. Assim, quanto mais um escritor influenciar beneficentemente a língua, tanto mais a qualificação de clássico lhe caberá.³ O benefício, esse, está condicionado à observância, por parte do clássico, de regras gramaticais e retóricas, quer já objecto de explicitação quer ainda tácitas («mas que existem na mente de todos os escritores»). De reduzido dinamismo, esta concepção tudo aposta na *felicidade* das soluções, e está ela própria manietada por um código de actuação — para mais, parcialmente implícito.

Contudo, há aí já certo avanço ao nível da elaboração, sobretudo se em confronto com a visão, de um estatismo a toda a prova, expressa nas «Noções Preliminares» de uma das selectas, o *Bosquejo histórico da literatura clássica grega, latina e portuguesa*, do prestigiado António Cardoso Borges de Figueiredo. Segundo este, a literatura «toma o nome de *clássica* se se limita aos monumentos dos escritores duma nação culta; entre os quais se dizem *clássicos* os que sobrepõem aos demais, por um consenso unânime gozam de legítima autoridade» (Coimbra, 1844, pág. 9). A definição mantém-se na 5ª edição do *Bosquejo* («mais correcta») de 1862. Um compêndio paralelo, com 4ª edição em 1868⁴, transcreve a definição, acrescentando: «Enquanto à língua, havemos por *clássicos*, em primeiro lugar, os escritores que a fixaram, poliram e aperfeiçoaram; e, depois destes, os que se têm abalizado e os que ainda hoje se distinguem na pureza da linguagem, na propriedade dos termos, na excelência do estilo e no bom-gosto» (pág. 9).

Não é todavia raro um tomar de distâncias quanto à vigência de *modelos* de outras épocas. Particularmente claro a esse respeito é Mendes Leal, que, num ensaio de 1848,

escreve: «As autoridades são boas, mas não são aplicáveis sempre». O «verbo artístico» modifica-se, sendo absurdo «esmagar as tentativas novas com o peso de nomes de outro século.»⁵ Leal afirma não crer em «eternos modelos», na realidade servidores da «tirania da mediocridade», acrescentando: «E não têm culpa nenhuma os pobres modelos: é mais uma injúria que fazem à sua memória, porque lhes cingem aos túmulos os emblemas dum absolutismo que eles, artistas inspirados, repeliriam.»

Para João de Deus, só quando *legíveis* os autores serão modelares. «Clássico» e «claro» são, deste modo, sinónimos. Assim o declara ele, na carta a Germano Meireles publicada em *O Século XIX*: «Se o escritor é clássico, é clássico porque falava claro. Tirar dele aquilo que já se não entende é não compreender o espírito das leis da crítica.»⁶ Mas não convence Meireles, que declara estar-se perante a «negativa categórica de escritor clássico.» E explica: «Falar claro e ser entendido por todos nunca o logrou ninguém, ao menos cá.»⁷

Em Junho de 1865, Júlio César Machado veria ainda razão para se expandir em denúncias de uma escola «clássica», que vigoraria, e manietaria a criatividade, mesmo entre autores jovens. Escreve Machado: «O maior número de escritores da nova geração, seduzidos por alguns livros nacionais, justamente considerados modelos de mestres, não têm outro empenho senão fazer obra talhada pelo mesmo género, e quebram a originalidade [...], chamam saber ao plágio grave, e constituem ponto de honra em não darem um passo para a frente; é uma escola chamada clássica. [...] A mocidade portuguesa que se dá às letras entende que não se pode ser grande escritor sem se parecer com outros grandes escritores» [2]. É um ponto de vista esclarecido.

6.2. O papel dos clássicos

Para Agostinho Mendonça de Falcão, os bons autores do passado apresentam um valor que podemos denominar de *utilitário*. Neles, com efeito, pode o leitor actual «frutuamente recolher abundante colheita de linguagem pura», adquirir «assaz de conhecimento de primores e gentilezas da língua» e formar-se «no estilo e na maneira de bem dizer».⁸ O anónimo a que já fizemos referência di-lo de forma incisiva: «Ninguém ignora que em muitos dos nossos velhos escritores se encontra finíssimo ouro de elegância, propriedade de locução, frases propriíssimas, modos de expressar deliciosamente enérgicos» («Dos clássicos», loc. cit.). Mas há, nesta matéria, um problema logístico: é difícil o acesso a tais fontes, dada a escassez de edições dos clássicos. Essa a razão por que Falcão fornece um elenco de autores cuja importância se lhe afigura indiscutível. Por aí se orientará o leitor interessado.

Tal apreciação dos clássicos pelo lado da utilidade (também já assinalada em Castilho, ver Cap. 2.3.) recebe expressão acabada em algumas observações de Caetano Teixeira Coelho. Após interrogar-se: «Quem leria grande parte de Bernardes hoje e Frei Luís de Sousa e Jacinto Freire e outros, se não fora a linguagem?...», afirma o jovem autor: «O que nos leva de após os clássicos é acharmos palavras que ao justo nos servem à ideia, frase expressiva e curta, que nos evita meandros explicativos e, enfim, muita mais coisa boa. E não ajudará só o que se destinar a escrever, servirá também para o trato da vida. Que mais de melhor para evitar tartameleios, bordões e impropriedades?»⁹ E ainda em 1864 Silva Túlio insistirá na vantagem de tais leituras. «Não há guia seguro para escrever limpamente em português senão a leitura dos clássicos, porque não temos dicionário que aponte os neologismos adoptáveis nem sequer um bom vocabulário de galicismos.»¹⁰

Este, o princípio. Porque nem tudo o que os clássicos escreveram é igualmente recomendável. «Devo notar — escreve Bulhão Pato em carta a Guiomar Torresão — que no estudo dos clássicos é precisa muita cautela; isto é, aproveitar da língua o que ela tem de bom, conservando o estilo hodierno, sem abusar dos classicismos, que são uma afectação de mau

gosto, e incompatível com o dizer dos nossos dias.»¹¹ «O ótimo e o péssimo» acham-se, nos clássicos, avisa outro autor, em perigosa mistura.¹² Nem de um reconhecido «mestre da língua» como João de Barros se deve, sustenta Agostinho Falcão, tudo indiscriminadamente aceitar. Se ele foi quem «criou e nutriu a fertilidade e a riqueza dos autores da seguinte época e ainda hoje é consultado pelos homens que têm gosto são, como um dos melhores oráculos da língua», não faltam nele «construções viciosas, muitos termos antiquados e não poucas metáforas atrevidas». Ainda assim, autores há que nenhuma reserva mereceriam. Com transporte se exprime Falcão sobre Luís de Sousa: «Que variedade de elocução, que riqueza de expressões, que novidade e força nas metáforas, que viveza no descrever, que alma, que energia, que fogo se vê brilhar em tudo o que sai da sua esclarecida pena!». Idêntica a segurança que António Vieira oferece: «As graças e encantos todos da frase mais formosa, tersa e castigada fazem que a sua seja um original digníssimo de se propor sem restrição aos que melhor querem falar o idioma português» («Considerações», pág. 375).

Facto curioso: do mesmo passo que confere a tais autores genuinidade e estímulo, Falcão recusa-lhes um estatuto de autoridade. A lição clássica, vimo-lo já (Caps. 2.6. e 3.2.), subordina-a o articulista da *Crónica Literária* à gramática e, em particular, ao «uso», que chama «legislador natural, necessário e exclusivo».

Oposto é o caso de José Feliciano de Castilho. Os grandes escritores são, segundo ele, autênticos «legisladores», sendo seu papel decidir da correcção de uma linguagem em perene transformação. «Mudando diariamente o nosso falar, [...] qual o modo empregado para se reconhecer a aceitação ou repulsão da frase? O uso dos doutos, dos clássicos.»¹³ E insiste: «Os grandes escritores são os que, por direito de senhorio, legislam sobre a gramática da nossa língua.» Em 1859, afirmando que «no Brasil e no Portugal de hoje em dia há manifestamente, e em cópia não escassa, verdadeiros e admiráveis clássicos», congratulava-se por «o último dicionário clássico da língua portuguesa», da mão de Ramalho e Sousa, que Silva Túlio estava ultimando para publicação, abundantemente citar autores coevos.¹⁴

O irmão António dera já, na *magna charta* que é o artigo «Língua portuguesa» da *Revista Universal* de 1842, um passo em frente, ao conferir aos clássicos a tarefa de *agentes de inovação*. Desassombrado, classifica como «clássicos» os hodiernos inovadores.¹⁵ Única — porém decisiva — restrição é que se acomodem à vernaculidade. E esta, por sua vez, é nos clássicos que se deixa captar... É uma singular circularidade de raciocínio. Mas, sublinha António Feliciano, não foi sem verdadeiro esforço que esse *corpus* de autenticidade se criou, o que exemplifica com Luís de Sousa, que «muitas vezes de uma página escrita, riscada e reescrita só vinha a apurar uma linha, ou uma frase.» E essa lição mantém actualidade.

Rebello da Silva fará demonstração de visões redutoras. Afirma o crítico que, «com Vieira, Fr. Luís de Sousa, Manuel Bernardes e D. Francisco Manuel, tudo o que a linguagem portuguesa sabe e pode se patenteia.» Os quatro, insiste, «representam o conjunto de todas as qualidades eminentes e o tesouro de todas as prendas necessárias para se falar e escrever a língua.»¹⁶ Vai mais longe Camilo Castelo Branco, ao ter por seguro que «a mais pulcra e cristalina linguagem portuguesa, basta frei Luís de Sousa para exemplificá-la.»¹⁷ Joaquim da Natividade opina, por sua vez, que, «se a língua portuguesa se perdesse, se acharia toda quanto à prosa em Vieira, assim como quanto ao verso em Camões», e a linguagem de Vieira coincidiria, até, com a mais pura e elegante da actualidade.¹⁸ Um círculo de total imobilidade encontrava, assim, maneira de perfazer-se.

Posições mais ousadas surgem das penas de Castilho e de Antero de Quental. O primeiro, em carta a Camilo, a quem chama «mestre e cem vezes mestre», afirmava: «De todos os nossos clássicos nenhum há que eu leia com tamanho gosto e aproveitamento.»¹⁹ A grande oportunidade de demonstrar a sua tese de serem os clássicos «de todos os tempos» surge em 1862, quando demoradamente apresenta o poema *D. Jaime* de Tomás Ribeiro, que chama «obra clássica e mais clássica do que outras muitas amentadas com louvor nos

catálogos de dicionaristas e gramáticos», colocando o poeta «entre os nossos clássicos mais seguros» [3]. Vai longe o tempo em que aplaudia a quantos «em seus escritos ressuscitam, e enriquecem, e vingam a língua de Camões e Ferreira, Sousa e Mendes Pinto, Vieira e Manuel Bernardes.»²⁰

Esse distanciamento de Castilho frente aos clássicos de outrora radicaliza-se em 1865. Na «Carta ao Editor» que acompanha o *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, refere agora «os chamados clássicos portugueses». Não os reconhece já como remédio duma «poesia enferma», pois «se não podem trasladar à língua de hoje, e só a língua de hoje pode ser a língua para hoje» (Lisboa, 1865, pág. 197). E, concretizando, afirma: «Com o estudo dos nossos poetas quinhentistas [...], o mais que se lograria fora substituir a uma doença outra doença.» É, pois, de viseira aberta que o doutrinador enfrenta uma opinião que, até aí, reunira uma quase unanimidade: a da exemplaridade da literatura de Quinhentos. Se, como vimos, um ou outro pensador aduzia factores relativantes, a convicção geral era que o século XVI vivera um clímax, porventura para sempre irrepetível, da experiência literária nacional. Com isto, Castilho acabava de dar à nossa doutrina estética uma inflexão sem semelhante no período [4].

Opera-se, aqui, uma clara confluência de pontos de vista entre Castilho e Antero de Quental. Também para o jovem pensador não é do passado que devem esperar-se lições. As «novas fórmulas» donde procederá a «humanidade viva, sã, crente e formosa» que se tem em vista, não as darão «os que decoram as frases rabugentas dos livros bolorentos que chamam clássicos.»²¹ No número deles inclui, de resto, o antigo mestre, cujas obras em prosa («todas as obras em prosa», sublinha) são — a caracterização ficaria célebre — «imitadas das algarvias místicas de frades estonteados».

A acção — desconcertada, mas objectivamente conjunta — de Castilho e de Antero [5] avaliza uma viragem de rumo na apreciação de estádios anteriores do idioma, até aí tidos por modelares. Vimos (Cap. 1.5.) a evolução que se deu, neste particular, em Latino Coelho. É ele quem, em 1870, como relator de uma comissão da Academia (onde tinham assento, entre outros, Silva Túlio, Inocêncio e Viale, não propriamente os espíritos mais desafrontados), renega uma «linguagem clássica única, exclusiva, imperatória» e sustenta que «cada época tem a língua que lhe convém.»²² E acrescentava: «Há na mesma nação tantas linguagens clássicas quantas são as épocas distintas da sua literatura. [...] Fernão Lopes é um clássico da Meia Idade [...]. João de Barros é um clássico do Renascimento. Vieira e Bernardes são os padrões do Classicismo na sua idade. Garrett (para não falar dos autores contemporâneos ainda vivos) é um clássico da língua portuguesa no período que vai agora decorrendo». Castilho tê-lo-ia aprovado.

Pela mesma altura, um menos prestigioso testemunho reflecte ponto de vista próximo, em obra, importa sublinhá-lo, de feição pedagógica.

Cremos que, supondo os clássicos sem defeitos, tomam a nuvem por Juno os que não admitem neles um erro qualquer. Escreveram bem; mas também erraram. Sabido é que modernamente valiosos serviços se tem prestado à gramática e vernaculidade da nossa língua, e que esses trabalhos têm expurgado dela muitos defeitos cometidos pelos clássicos. Julgar que eles se não podiam enganar é desconhecer a significação do vocábulo, e conceder a esses ditos antigos mais perfeição do que a nós outros que depois chegámos. *Clássico* é o que melhor e mais primorosamente escreve numa certa época [6].

A expressão é algo descuidada. Mas aí convergem importantes elementos de recente aquisição. No final do período, as novas concepções estão suficientemente assentes para se verem divulgadas.²³

Uma apreciação, patentemente desiludida, e talvez de intenção polémica, é a de Augusto Soromenho, que, na sua «conferência do Casino», afirmou: «Temos muitos clássicos, e não temos um clássico, nenhum modelo, nenhuma obra grande pela forma e pela ideia. Os nossos clássicos servem só para o estudo do vocabulário; substituem-se por um bom dicionário.»²⁴

Numa carta de 1875 a António Azevedo Castelo Branco, que enviara um conto para publicação à *Revista Ocidental*, tece Antero apreciações que aqui nos interessam (e em parte já citadas, Cap. 5.4.). Diz ele:

Enquanto ao estilo, é certo [...] haver nele algum ressaibo clássico à Camilo, mas não julgo isso defeito, porque bem se vê que não é buscada e rebuscada aquela maneira de dizer, mas sim espontânea, e que nunca a ideia é sacrificada a um efeito de frase. Quanto a mim, o clássico não é defeito, mas sim a afectação do *clássico*, e só por isso, por ser afectação.²⁵

Em seguida, o autor opõe o «estilo pessoal e característico», que se observaria em obras geniais, ao «estilo clássico», suficientemente bom em «géneros secundários». E explicita: «É justamente para estes que (quanto a mim) se criou o estilo clássico, que substitui a originalidade pela correcção, fluência e naturalidade» (pág. 294).

Quando, neste fim do período, o estatuto de «clássico» parece tornado pacífico, vêm testemunhar estes dois comentários, o de Soromenho e o de Antero, o despontar de uma dúvida radical sobre a própria relevância de tal estatuto.

6.3. As edições dos clássicos

Alexandre Herculano dizia compreender a pouca popularidade dos clássicos, embora não deixasse de lamentá-la. Escreveu ele, em 1839, com alguma ironia: «Assustam os livros pesados e volumosos do tempo passado as almas débeis da geração presente: a aspereza e severidade do estilo e linguagem de nossos velhos escritores ofende o paladar mimoso dos afeitos ao polido e suave dos livros franceses.»²⁶ Mas, ajunta Herculano, com isso não estava tudo dito. Porque o facto era que as edições dos clássicos escasseavam. Não faltavam os bons exemplos estrangeiros, na Alemanha, na Inglaterra, na França, que entre nós, todavia, estavam longe de ser seguidos. «E nós? Reimprimimos os nossos cronistas? Publicamos os nossos numerosos inéditos? [...] Não, vamos todos os dias às lojas dos livreiros saber se chegou alguma nova sensaboria de Paul de Kock [...]. E depois, se vos perguntarem: de que nação sois? responderéis: Portugueses! Calai-vos, que mentis desfaçadamente.»

Para José da Fonseca, o editor do *Parnaso Lusitano* de 1826, as vantagens práticas do acesso aos textos exemplares são evidentes. Eles incitam «a mocidade a tomá-los por norte no estudo do pátrio idioma, que tão urgente é aos que exercem empregos na vida civil, ou devem exercê-los um dia.»²⁷ Mais manifestas se lhe afiguram ainda as vantagens de uma Antologia que transmita «o bom que se acha em muitos volumes, por preço módico, e [evite] o enojo de ler não poucos deles, que, além de raríssimos, não oferecem grande deleite ou interesse» (pág. 7). Expressas em 1837, estas motivações das edições dos clássicos hão-de nortear o nosso período.

É quando se passa aos critérios de selecção que os problemas surgem. A reinante indefinição sobre *quem conta* na literatura portuguesa leva, particularmente nesses anos 30, a obsessivas listagens, onde é perceptível o temor de ser-se incompleto.²⁸ José Augusto Salgado receia que, à sua *Biblioteca lusitana escolhida*, a taxem «uns de demasiado ampla, de deficiente outros.»²⁹ E Borges de Figueiredo dirá do seu *Bosquejo histórico* que «a uns parecerá escassa a colecção, a outros não sei se redundante» (Coimbra, 1844, pág. 7). Salgado

desce à minúcia de fornecer um elenco «mais reduzido» dos autores antologados, onde ainda assim figuram 112 nomes. Daí estão excluídos ainda a Arcádia, Bocage e Filinto.

Também os «modernos» de Fonseca são já todos falecidos. É esse, com efeito, um cuidado a todos comum: não alistar autores *vivos*. Desabridamente Salgado o diz: «Escusei o falar de alguns autores que no presente século estão escrevendo, porque, posto que os julgue digníssimos, temo que, omitindo algum, vá ofender o seu melindre e reputação literária; além de que a posteridade lhes fará a justiça que merecerem» (op. cit., pág. VII). Também Borges de Figueiredo assim opina. Na primeira edição do *Bosquejo*, de 1844, escreve: «Foi desígnio nosso o não falar dos que vivem. Os ilustres nomes desses ornamentos da literatura pátria são bem conhecidos» (op. cit., pág. 196). Mas já na segunda edição, dois anos mais tarde, alude a «os senhores Castilho, Garrett, Herculano e outros.» Contudo, o prosador mais recente na *Pequena crestomatia portuguesa* de Inocêncio da Silva, de 1850, é Manuel Bernardes, falecido em 1710. O desenvolvido, e célebre, *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, de José Maria da Costa e Silva, de 1850-1855 («uma obra tão difícil como curiosa, e nunca tentada em Portugal», diz o próprio), fica-se pelo século XVIII, havendo só uma fugaz referência a Bocage. Não obstante ser o último volume do *Ensaio*, o X, já póstumo, não parece ter sido jamais intenção do autor — depreende-se da Introdução geral — ultrapassar aquele limite. De escrúpulo semelhante se revestirá, ainda em 1859, uma selecção de autores portugueses e brasileiros pelos dois Castilhos, apelando-se a razões de brevidade «e outras óbvias considerações».³⁰ Também o compilador Henrique Midosi excluirá, em 1860, autores vivos das suas *Poesias selectas nos géneros de composições poéticas*. A oitava edição, de 1871, já admitirá Herculano, Castilho, João de Lemos e Tomás Ribeiro, estado de coisas que, de resto, ainda passados dezassete anos se apresenta inalterado.

São os Castilhos a lançar-se, por meados dos anos 40, num ambicioso programa: o de uma colecção de clássicos, que desejam bem impressa e de preço acessível. Será a «Livreria Clássica Portuguesa». Um «anúncio importante» da *Revista Universal* especifica: «Tomámos dos melhores mestres da nossa língua os melhores trechos, que para recreação e estudo pudessem servir ao mesmo tempo. [...] Aos excertos de cada autor juntaremos no fim a notícia da sua vida e o juízo crítico de suas obras e estilo» [7]. Eram os dois ensaístas, efectivamente, quem melhor, na altura, garantia qualidade ao empreendimento: a selecção de trechos clássicos e a introdução à sua leitura. Sólidas críticas (de «belezas» e «defeitos») acompanham, desde essa primeira edição, a recolha de trechos. Quatro autores serão contemplados, entre 1845 e 1847: Bernardes, Garcia de Resende, Fernão Mendes Pinto e Bocage num total de 25 tomos [8]. Mesmo assim, ainda em 1849 um redactor anónimo da *Revista Popular* lamentará a pouca acessibilidade das edições clássicas antigas e o pouco crédito merecido pelas recentes [9].

A partir de 1852, surgem os quinze volumes de uma «Biblioteca Portuguesa», a cargo de José da Silva Mendes Leal, com obras de, entre outros, Bernardim (este com a recém-descoberta edição original de *Menina e moça*), Gil Vicente e Camões. São edições acessíveis a classes mais pobres, como alguém anota.³¹ Em 1853, faz-se uma publicação em seis volumes das *Poesias* de Bocage, «o nosso mais popular poeta moderno», segundo Rivara, que assina uma recensão no *Panorama* (11, 1854, pág. 216). O primeiro destes volumes comporta dois desenvolvidos ensaios de Rebelo da Silva, anteriormente aparecidos no *Panorama* e posteriormente nas *Memórias* da Academia. De 1868 a 1875, e já com o concurso crítico de Júlio de Castilho, a «Livreria Clássica» viria a reaparecer, acrescentada de Lucena e de António Ferreira. Por esta ocasião, António Feliciano volta a encarecer o labor dos responsáveis da edição e vinca a vantagem da mesma, dada a «raridade e carestia dos livros clássicos portugueses; falta de tempo, de gosto, e até de paciência para os ler.»³² Acentuará,

ainda, a qualidade gráfica (inegável, a impressão é feita em Paris) e a modicidade do preço, terminando pela enumeração dos doze autores que se pretendia integrar na colecção.³³

6.4. *Quinhentismo e Seiscentismo*

Por 1866 ou 1867, Pinheiro Chagas não sabe que pensar dos autores quinhentistas, que, manifestamente, não o convencem. Num folhetim ‘de viagem’, no *Jornal do Comércio*, diz, referindo-se-lhes:

À falta de fidelidade, vinham as pompas da linguagem, os esplendores do estilo. [...] Era necessário arredondar o período, modular harmoniosamente a frase, e portanto [frei Luís de Sousa] gastou as tintas mais esplêndidas da sua palheta [*sic*] da [na?] descrição retumbante duma latada. [...] Há uma escola em Portugal que nos alcunha a nós, membros de novas gerações, de estouvados e de ignorantes, e que entende que na imitação a torto e a direito do estilo quinhentista consiste a suprema glória literária dos modernos escritores.³⁴

Mas, em ensaio contemporâneo, não hesita Chagas em abraçar a tese tão energicamente denunciada, privilegiando agora a produção quinhentista. «São ainda hoje os clássicos quinhentistas as fontes puras da boa linguagem portuguesa» [10], escreve ele.

Também Camilo Castelo Branco defendeu, sucessivamente, ambas as apreciações. Em 1855, acha que «a ideia do século XIX frisa na linguagem do XVI.» São os versejadores quem se crê dispensados de saber «como é que os Camões e os Ferreiras punham em vernáculo o idioma dos deuses.»³⁵ Mas já em 1865, há-de, através de Calisto Elói, invectivar os «quinhentistas à la moda», que «tresandam nos seus dizeres a bafio que os bons seiscentistas rejeitaram. [...] O mau português principia a sê-lo, desde que mareia a pureza de sua língua.»³⁶

São efectivamente instáveis, neste final do período, as opiniões acerca do Quinhentismo. É, notoriamente, uma questão sensível. Uma explícita desautorização de Camões por parte de António Feliciano, em 1862, contida na «Conversação Preliminar» ao *D. Jaime* («A linguagem dos Lusíadas foi a melhor que se podia para o seu tempo; mas o seu tempo já lá ficou para trás há três séculos», lia-se na 2ª ed., Lisboa, 1863, pág. CII), haveria de inspirar vários protestos, onde avulta, pelo desenvolvimento do tema, um de João de Deus.³⁷

Observe-se a cuidadosa expressão de que se serve, em 1873, António Cardoso Borges de Figueiredo numa obra didáctica de edição «muito melhorada»:

Respeitemos, sim, a ancianidade madura de nossos avós e mestres, os *quinhentistas*; os quais, bebendo na pura fonte latina ou imitando os latinos exemplares, fixaram, poliram e aperfeiçoaram o pátrio idioma. Mas veneremos também e, de mais perto ainda, sigamos os vestígios dos escritores que, em épocas posteriores e na presente, têm, com a devida liberdade, tomado pela rota daqueles primeiros clássicos.³⁸

Os cuidados estendem-se, mesmo, a um garantir de *atemporalidade* à escolha feita. Assim, na antologia de Figueiredo, «rara palavra ou frase se achará que, ou por obsoleta desdiga muito do estilo e gosto moderno, ou por menos natural discrepe muito do gosto antigo».

Mais desabrido, Luciano Cordeiro denunciava sem apelação os «modelos de estilo do *quinhentismo* [...] onde têm ido os nossos escritores vazando o pensamento, que ou se amarrota nele ou pelas condições rasteirinhas ali fica à larga.»³⁹

Bem maior unanimidade reinava em inícios do período. «Em geral todos os autores do século XVI são modelos de linguagem», escrevia José Augusto Salgado no Prólogo da sua *Biblioteca lusitana escolhida*, em 1841, editada no Porto. Considera-se geralmente que essa é a idade da linguagem elegante, flexível, natural e madura.⁴⁰ Em trabalho de 1847, Costa e Silva expunha, com rara circunstância, em que consistiam as excelências da língua de Quinhentos. Aí via ele «uma língua rica em cabedal de vocábulos harmoniosos, de frases enérgicas e de locuções figuradas, atrevidas e pitorescas», ao serviço dos que «não se contentam de explicar simplesmente o que pensam, mas que precisam de dar corpo às suas ideias e pintá-las aos olhos dos leitores.» Essa língua permitia, «sem perigo de obscuridade, empregar ou deixar de empregar os artigos e os pronomes companheiros eternos e fastidiosos do inglês e do francês», acomodando-se ela própria com as transposições, «que, habilmente manejadas, lhe davam mais graça e mais força.»⁴¹ Em finais de Setecentos, já poucas dessas qualidades restavam. ‘Reformadores’ haviam ido «dando baixa de serviço da língua a todo o vocábulo que teve a desgraça de parecer malsoante aos seus ouvidos, graduando-os de góticos e de obsoletos.» Assim se obtivera uma «língua nova, mas uma língua pobre.»

Mas Latino Coelho, em «notas» ao *Elogio histórico de D. Frei Francisco de S. Luís*, já abundantemente citadas (sobretudo Cap. 1.5.) e que podem datar-se de 1856 (ver Cap. 1 nota 33), mostra-se longe desta concepção conspirativa, lembrando que o idioma de cada período se revelou, sistematicamente, impraticável para o pensamento da época seguinte. E recusa um constrangimento dos «nossos movimentos intelectuais» numa «linguagem sacramental e imobilizada».⁴² Semelhantemente opina Adolfo Coelho, para quem o século XVI trouxe, decerto, uma standardização («regularização») do idioma, sendo contudo em vão que se tentou transpô-la intacta para épocas seguintes.⁴³

A opinião generalizada é a de um sensível declínio, em Seiscentos, do estatuto da produção literária como *modelar*. Exemplifiquemos com Salgado, que à já citada afirmação: «Em geral, todos os autores do século XVI são modelos de linguagem», acrescenta: «não assim os do seguinte» (*Biblioteca*, ed. cit., pág. VII). Neste se teria iniciado o que Rivara caracteriza como uma «epidemia devastadora do bom gosto do estilo», o que, surpreendentemente, pôde acompanhar-se duma pureza da linguagem (cf. *Reflexões*, ed. cit., pág. VII). «Seiscentismo» transformou-se, assim (tal como, mais esporadicamente, sucedia com «quinhentismo»), em sinónimo de afectação e de monotonia de recursos estilísticos. Evaristo Leoni espraia-se em exemplos de quiasmo em Jacinto Freire de Andrade, autor que considera sobrestimado.⁴⁴ E Lopes de Mendonça chamava «seiscentista» à tumidez da linguagem que assacava a Agostinho de Macedo.⁴⁵ Mesmo quando a linguagem é, em Seiscentos, irrepreensível, desmerece pela vacuidade. Na expressão incisiva de Rebelo da Silva, as personagens da época «disputam, gemem e deliram em frase académica, suspirando com rigorosa afinação.»⁴⁶ A gravidade do caso é bem expressa por Freire de Carvalho, que, na sua história da literatura (o *Primeiro ensaio*, a que várias vezes nos temos referido), preferiria — afirma — passar em silêncio o período «desastroso» que vai de fins de Quinhentos a princípios de Setecentos.

Mas não faltam os partidários da moderação. Segundo José Maria da Costa e Silva, a «proscrição geral» que, desde a Arcádia, atingiu Seiscentos, demonstra alguma leviandade. E o poeta e crítico lembra o bom número de autores que, zelando um «meio-termo», se mantiveram apartados de «extravagâncias engenhosas». E propõe se investigue, sem preconceito, o motivo por que os Seiscentistas procuraram um «novo estilo poético, tão afastado do dos seus antecessores.»⁴⁷ Essa investigação não foi, quanto pudemos averiguar, levada a cabo. Mas os estudiosos são unânimes em destacar naquele período (como vimos no § 2) a obra de Luís de Sousa, de Vieira, de Manuel Bernardes e de Francisco Manuel de Melo.

Naquele que é o melhor estudo sobre Seiscentos — no *Curso de literatura portuguesa* (Lisboa, 1876), que continua e completa o de José Maria de Andrade Ferreira —, Camilo Castelo Branco não só nega um qualquer declínio abrupto no final de Quinhentos, como contesta a adequação dessa própria concepção, que tem por «preconceito inveterado», fruto quer de uma ilimitada admiração pelo século anterior quer do aferimento por padrões contemporâneos. Na realidade, em alguns domínios, como o vocabulário e a fraseologia quotidianos, os seiscentistas «enriqueceram mais o idioma que os quinhentistas».

Os maiores louvores vão, também aqui, para Luís de Sousa («a mais pulcra e cristalina linguagem portuguesa»), para Vieira («o seu modo de adjectivar é irrepreensível»), para Bernardes (os vocábulos que introduziu, todos «correm hoje incontestadamente portugueses»), para Rodrigues Lobo (uniformemente correcto, «chegamos a desejar-lhe mais desleixo», «menos conspicuidade»).

6.5. A Arcádia, Bocage e Filinto

Da *Arcádia de Lisboa* datam a «ressurreição da poesia» e uma «emancipação do gongorismo». «Ressuscitando o clássico, a imitação da antiguidade grega e latina», a Arcádia «não se esqueceu de aperfeiçoar e polir a língua e de lhe restituir parte da sua amenidade e singeleza nativas.» Esta apreciação de Lopes de Mendonça⁴⁸, nem entusiástica nem depreciadora, pode considerar-se juízo corrente do papel dessa instituição que, de 1757 a 1776, dominou o panorama literário no País.

Luciano Cordeiro chama a esse período uma «primeira época de restauração» (a segunda seria iniciada por Garrett), logo acrescentando que o que aqui se restaura é o Quinhentismo, «agora refundido na alquimia horaciana de Boileau e da arte aristocrática e clássica de França.»⁴⁹ E Delfim Maia, chamando à Arcádia um «renascimento literário», caracteriza-a em termos que em nada a distinguem de Quinhentos.⁵⁰

As primeiras apreciações da Arcádia que encontramos no nosso período, da mão de Herculano, não são as mais lisonjeiras. Para ele, a sujeição à autoridade dos antigos teria acarretado uma «decadência», personalizada em Filinto.⁵¹ «Se destruiu os desvarios gongorísticos», a Arcádia «matou também a nacionalidade e a vida íntima da poesia», ao optar pela severidade da metrificacão, pelas «peloticas de língua», pelo estilo pomposo e estudado.⁵² Cumprida a missão de derrube da «poesia seiscentista», a Arcádia «dogmatizou e morreu. Foi de inanição». E é com a Arcádia que hoje, opina Herculano, importa nos confrontemos, tal como ela fizera com Seiscentos.⁵³

Estas sérias reservas de Herculano não obstam ao aparecimento, no próprio *Panorama*, de elogios como o de M. J. M. Torres, que sublinha os «úteis trabalhos» da Arcádia na reforma da poesia e da «eloquência e linguagem» portuguesas.⁵⁴ Mas será sobretudo Almeida Garrett quem, mais do que qualquer outro, terçará armas pelos árcades, não perdendo ocasião de vincar os benefícios da sua actividade.⁵⁵ Tem, sim, o cuidado de distinguir neles uma «segunda camada» e de lembrar que a literatura actual é «mais natural e mais nacional» do que a destes, mesmo concedendo que as produções poéticas e dramáticas dos «rapazes» de hoje possam conter mais «erros de linguagem» e «faltas de estilo».⁵⁶ Já anteriormente afirmara, num vezo oral muito seu:

A nossa poesia, a nossa literatura, precisavam retemperadas nos princípios do século passado; que estavam uma coisa informe e laxa [...]. Veio o Garção, o Dinis, e o Filinto, e depois o Bocage, com todos os satélites destes quatro grandes planetas, e restauraram a língua e a poesia (a prosa não) mas nos antigos modos clássicos, agora deduzidos pela reflexão francesa

[...]. Falou português e falou bem, cantou alto e sublime a nossa poesia; mas ainda não era portuguesa.⁵⁷

O benefício operado pelos árcades era, pois, de primeira ordem, mas limitado. O passo seguinte, a *nacionalização*, só viria no século em curso. Evidentemente por obra dele mesmo, Garrett (no que nem todos concordam, como adiante veremos).

O grande estudioso da Arcádia é, no período, Rebelo da Silva. A esse movimento dedica ele, entre 1852 e 1857, longos estudos no *Panorama*, na *Época* e nos *Anais de Ciências e Letras* da Academia. A sua posição é, por vezes, crítica para uma arte que, no seu dizer, quase se reduzia «ao trabalho mecânico de alinhar as rimas, disciplinar os períodos e arredondar a frase.»⁵⁸ Isso não obsta a que reconheça um duradouro «influxo no futuro» ao programa de «restituir aos diversos gêneros de poesia a severidade de formas, a correção clássica e a perfeição imitativa» das melhores obras antigas e nacionais.⁵⁹ «Na esfera das ideias do tempo», os árcades (a que algures chama Rebelo os «severos reformadores» do século de Pombal) levaram a restauração até onde era possível. Em Garção, por exemplo, afirma, «a língua, opulenta e dócil, presta-se com propriedade a todas as exigências do pensamento». Mas trata-se de uma restauração «intolerante», hajam vista os «acanhados âmbitos» em que Francisco José Freire quis encerrar a língua. Todavia, mesmo esse e outros excessos se compreendem, à luz dos vícios que se haviam acumulado.⁶⁰ Não resta, porém, dúvida: em vez de se progredir, retrocedeu-se. «Sem forças inventivas, a regeneração dos árcades nunca pôde passar da consagração do anacronismo». Mas — e a exposição de Rebelo é um prolongado jogo de adversativas — o que se perdeu em espontaneidade resgatou-se em «pureza e correção de formas» e nas «graças castigadas do estilo».

No derradeiro, e mais longo, estudo dedicado à Arcádia, nos *Anais* da Academia, em 1857, toda esta temática será retomada. E Rebelo da Silva terminará augurando aos árcades a admiração das gerações futuras — «Enquanto a língua portuguesa se falar, e as galas do estilo e da imaginação forem estimadas.»⁶¹

Digno de sublinhar-se é, ainda, o ponto de vista de Camilo, no *Curso de literatura*. Segundo ele, após a «evolução refundidora» ocorrida no século em que escreve, tornou-se impossível aquilatar a obra da Arcádia. «Nós perdemos o sentido correspondente a esses primores puramente convencionais, não nos enlevam as pompas da linguagem.»⁶² Tudo junto, sobram uns «melhoramentos consentâneos à índole da nossa linguagem», o que (bem longe do que concebia Rebelo) «não basta para uma forte e justa admiração» desses poetas, sendo mesmo uma «aparatosa inutilidade estudá-los».

Três autores — Manuel Maria Barbosa du Bocage, Filinto Elísio (nome arcádico de Francisco Manuel do Nascimento) e José Agostinho de Macedo — se destacam em finais de Setecentos. No dizer de Rebelo da Silva em 1853, «a história e a fisionomia do último século literário ficariam ininteligíveis faltando a grande figura de qualquer dos três poetas, Filinto, Bocage e Macedo, que o dominaram!»⁶³ E Lopes de Mendonça recorda, em 1856, serem eles «os precursores» da renovação poética de Oitocentos⁶⁴, opinião de resto comum no período. Dos três, é Filinto de longe o mais prestigiado. Ele e Bocage haviam-se tornado, nos princípios do século, patronos do que Castilho chamou «duas seitas de escrever». Ocupar-nos-emos brevemente dos dois [11].

Bocage possui, segundo o mesmo Castilho, linguagem «limpa e sã», o que não se quer rasgado elogio, pois a coloca «ao meio entre o usual e o sublime, entre a penúria e a prodigalidade.»⁶⁵ Não vê razão, porém, para se lhe citar a obra em dicionários. Esta avaliação não se manterá. Dez anos depois, em 1847, verá em Bocage um *clássico*, de quem exalta a «altissonante e portuguesa dicção», e louvará os lexicógrafos que lhe dão «um lugar de honra».⁶⁶ Veremos adiante que, muitos anos depois, será esta também a apreciação de José Feliciano.

Rebello da Silva põe reservas à admiração do vate, lembrando o seu «abuso da transposição, as repetições hiperbólicas, o túmido verso.»⁶⁷ Concede, todavia, que a sua «poesia plebeia» o pôs a um passo da «libertação literária», por aqui se entendendo o Romantismo. A «audácia venturosa» na vulgarização da poesia é, mesmo, o utilíssimo (embora único) serviço que se lhe deve.⁶⁸ Mas é o próprio Rebello quem escreve o extenso estudo que acompanha a edição das *Poesias* de Bocage de 1853, a que já fizemos referência (ver atrás, § 3).

Os elogios menos condicionados virão de José Feliciano, que aponta em Bocage a «admirável estrutura musical e harmoniosíssimo arranjo de vocábulos», e ainda «a riqueza da palavra, a pompa da frase, a majestade do verso.»⁶⁹ E reserva-lhe duas sínteses incisivas: «*A linguagem deste poeta é um idioma de príncipe*» e «*O poeta que assim compõe goza do glorioso segredo de tornar poeta, com ele e como ele, o ouvinte que o admira*» (cursivos nossos). Mas o crítico reconhece que a grandiloquência do estilo é, aqui e ali, inadequada. A escrita de Bocage transforma-se assim num «entusiasmo em sessão permanente». Ao mesmo tempo, Bocage nada significou em enriquecimento do idioma, opina José Feliciano, Pelo contrário, dele se poderia dizer — a exemplo de Boileau acerca de Malherbe: «*Pour ce sage écrivain la langue réparée / N’offrit plus rien de rude à l’oreille épurée*» — que ele acabou por actuar como um «intendente da polícia do idioma», assim restringindo o vocabulário nacional.

Na afirmação de Herculano, Francisco Manuel completou a acção de Bocage. Este levava a arte ao povo, uma arte todavia ainda inspirada na Antiguidade. Filinto nacionalizou-a.⁷⁰ Assim pensa também Rebello da Silva.⁷¹ Como vimos, Garrett reivindicava tal mérito para si.

É fácil, opina Castilho, censurar a Filinto os seus excessos vernaculares. Eles apenas provêm duma «generosa temeridade», compreensível dado o ponto de corrupção em que encontrara o idioma. Castilho advoga um «meio termo»⁷² na ambição de vernaculidade (aproveitando, mesmo, para rogar compreensão para os seus próprios excessos). Considera assombroso o esforço de Filinto pelo enriquecimento léxico, quer por recuperação, quer por criação. «Quanto do português já feito se podia entesourar, ou se lhe podia acrescentar por derivação, por composição, por analogia, por translação ou por qualquer outra licença poética, sem embargo de desenvolta e extrema, tudo ousou com ardimento verdadeiramente admirável» (Notas de *A Primavera*, ed. cit., pág. 147). O ganho vocabular não é o único proveitoso para hoje: «Por toda a parte lhe estão pululando lusitanismos em vocábulos, frases, colocação, inversões, jeito e feição de períodos, que [...] farão muito bom sustento para poetas e prosadores» (pág. 151). Em suma: «Nenhum escritor de nossa língua fez por ela tão momentosos serviços» [12].

É também essa a opinião de Lopes de Mendonça. Os elogios que reserva a Filinto coincidem com os que mais geralmente se lhe fazia. Mas o publicista (e só ele, aliás, o fará) sublinha um «sabor de novidade» no tipo de linguagem que vai inspirar-se em Francisco Manuel.

Nós acreditamos que Filinto foi um grande inovador de estilo, sobretudo nos *Mártires* e no *Oberon*, e temos os seus serviços feitos à língua como os que melhor a salvaram de estrangeirismos desnecessários e absurdos. Muitos que se prezam de a escrever bem, estudaram-na sobretudo nos seus escritos; e muitas elocuições que apresentam um grande sabor de novidade foram bebidas nas obras de Filinto.⁷³

Existem, efectivamente, os incondicionais de Filinto. Assim, Garrett chama-lhe «o maior génio que Portugal produziu depois de Camões», atido a «polir e opulentar a língua portuguesa, que ninguém conheceu tanto a fundo nem manejou com tanto primor.»⁷⁴ Garrett

é, ele próprio, frequentemente apelidado de «aluno» de Filinto. Outros assim a si mesmos se intitulam. Num texto justificativo, de 1843, José Maria da Costa e Silva pormenoriza o que devera entender-se por lição filintiana: «Aluno da escola de Francisco Manuel, não receei, seguindo o seu exemplo, de fazer uso de vocábulos e frases antigas, nem de introduzir novas vozes derivadas do latim e do grego, nem de empregar palavras compostas, que forram circunlóquios e tornam o estilo mais imaginoso.»⁷⁵ A Filinto, os próprios exageros lhe são, como já vimos fazer Castilho, perdoados. A sua porfia pela língua — diz sucintamente Caetano Teixeira Coelho — foi, «se um nada exagerada, digníssima».⁷⁶

Mas as reservas não são menores. Assim, Rebelo da Silva, chamando a Filinto «louco pela graça castigada da língua vernácula» e aos seus defeitos «excessos de virtude»⁷⁷, não compartilha todavia o castiliano entusiasmo quanto à validade actual desse esforço. Segundo Rebelo, teve-se aí uma «restauração retrospectiva», feita por alguém que «condenou o presente em nome do passado, mas não previu o futuro» [13]. Também Moura Coutinho fala, a esse propósito, em «reacção puritanista».⁷⁸ E Luciano Cordeiro entende que Filinto respondeu ao exagero galicista com «outro exagero não menos desarrazoado, o *arcaico-latinismo*».⁷⁹

Mais desapiedado ainda é Camilo Castelo Branco, quando diz que Filinto «formulava frases de palavras obsoletas, alatinava as construções, despintava a graça nativa do estilo para lhe dar o lustre puído dos arrebiques quinhentistas». O seu juízo final é quase cruel: «Nós não aprendemos mais nada [senão prosódia] nos seus livros, e isso mesmo é mister que o esmiucemos com muito discernimento e cautela.»⁸⁰

6.6. *Classicismo e Romantismo*

Francisco de São Luís, escrevendo em Fevereiro de 1839 a um autor que lhe fizera oferta de um livro, afirma detectar nele um «*toque*», que tem por «*romântico*» (o cursivo é original). Referindo-se a essa designação, diz: «Devo confessar que ouvi e li muitas vezes esta palavra, sem poder conhecer bem o que ela significava, e tendo vergonha de o perguntar.» Como, consultados os dicionários, ficara sabendo que por esse termo se indicava quanto lembrasse novelas medievais, São Luís conclui: «Logo o estilo romântico não é o que se *esvaece* em elevações místicas *ininteligíveis*.» Ainda assim, conta, andou inquirindo. E, assim, um disse-lhe que «romântico» era «actualmente *a moda da linguagem*», outro que era «*o desprezo das regras estabelecidas pelos clássicos*.» Como, porém, se dava o caso de ele próprio apreciar e «entender» Madame de Staël e Chateaubriand, tornava-se-lhe claro que o que lhe desagradava era «o excesso, a falta de discrição» em obras ditas românticas.

Mesmo assim, São Luís receia. Do *Génio do Cristianismo*, dissera já a amigos: «Este estilo é encantador, mas há-de vir a corromper a língua francesa.» Do que não duvida é que, quanto na nossa língua se escreva, se o faça «em português inteligível, casto, fluido, lúcido» — e lembra Camões, Sousa, Lucena, Fernão Mendes Pinto. «Não quereria, nem por sombras, reprimir os esforços, os arrojados, os felizes atrevimentos de uma imaginação viva, ardente, às vezes impetuosa. O que só quero, ou desejo, é que em tudo isto haja *modo e regra e temperança*.» Porque os maus pressentimentos sobre o «*romanticismo*» não o largam: «Parece-me que ele fará estragos sensíveis na nossa literatura e na nossa bela linguagem.»

Se tão circunstanciadamente apreciámos esta carta particular, é porque ela iria ser dada a conhecer ainda no período que consideramos, nos *Lugares selectos dos clássicos portugueses* de Borges de Figueiredo, em 1873, onde é proposta como exemplo de estilo epistolar.⁸¹

A perplexidade a que o decidir-se pelo modelo clássico ou pelo romântico conduziu está bem ilustrada por Latino Coelho num texto de 1852: «Nós estamos exactamente numa destas quadras de inanição e de esterilidade poética. Até aqui mantivemos o fogo sagrado, alimentando-o com o que o passado nos legou. Fomos clássicos, isto é, fomos latinos, gregos, *renascença*, fomos tudo, excepto portugueses. Veio depois o sopro do Norte, e norteámos para as exagerações românticas. Fomos escandinavos e germânicos.»⁸²

Almeida Garrett foi dos que nunca apreciaram a designação de «romântico». Em 1839, no prefácio à terceira edição do *Catão*, dizia-se «nem clássico nem romântico» (no que repetia afirmação de 1825, quando proclamara, no prefácio do *Camões*: «Não sou clássico nem romântico»). Ainda por 1851, ao movimento literário iniciado um quarto de século antes, o dá como Romantismo «por falta de melhor palavra».⁸³ Inculcava, sim, uma síntese: «a união da arte antiga com a arte moderna, da plástica com o espiritualismo» («Nota bene», de 1839, no *Catão*). E dizia-se chefe de «uma escola verdadeiramente nacional», *romântica* nas ideias, *clássica* na linguagem [14].

Ambivalência semelhante atingia Castilho, muito cedo cioso (como acentuámos no Cap. 1.1.) da sua ‘neutralidade’. Mais tarde, já mais positivamente, reconhecer-se-á devedor a uns e a outros. Nos seus Apontamentos Autobiográficos dirá que, após se ter formado na literatura antiga, se viu procurando na moderna o que nela houvesse «de diferente e preferível».⁸⁴ Achou-se assim em face do idioma francês, que se revelaria «mais polido, mais saboroso, mais ligado, mais aconchegado como o nosso actual ser». E um processo inesperado se iniciou: «Mole-mole, fui-me desmamando da Musa romana, com a ama-seca da Musa francesa». De ambas ficaria «amigo para toda a vida». Considerava isso, até, uma vantagem sobre a generalidade dos poetas coevos. «Sou ambidestro, e eles não». E explicava: «Eles lêem Vítor Hugo e Lamartine; eu tempero Vítor Hugo com Virgílio, e Lamartine com Horácio. Eles têm uma linguagem só feita (segundo se vê) do francês; eu fiz a minha do latim, do português castiço, e lixei-a e bruni-a com o francês» (p. 74). Este testemunho maduro, transparente, era, não o esqueçamos, destinado à publicidade [15].

Em 1859, Andrade Ferreira já não admitirá reservas: «A literatura moderna é inquestionavelmente a renovação romântica», manifestada em Portugal com Garrett. É, esse, «um grande movimento de reacção do génio poético das nações, que repele as formas literárias dos antigos que repugnam à sua índole popular.»⁸⁵ Doze anos mais tarde, em 1871, no folhetim «Tendências novas da poesia portuguesa»⁸⁶, Antero declarará o período romântico encerrado, ao afirmar:

Depois do aparecimento do Romantismo, a sua queda é o maior facto literário do século. [...] O Romantismo foi justamente condenado. O século, com um sentimento lúcido da sua verdadeira missão, afastou-se daqueles que lhe falavam uma linguagem cujo brilho, cuja eloquência, cuja sinceridade, por maiores que fossem, não podiam encobrir o falso do princípio que a inspirava. Essa missão é essencialmente positiva, social e racional, e o romantismo era essencialmente apaixonado, individual e subjectivo.

A ruptura havia-se desenhado com Herculano, o primeiro a assumir-se romântico. Escrevia ele em 1834: «Pretendendo destruir o sistema da escola clássica, não somos nós românticos?» O corte não implicava, todavia, uma recusa: «Somos românticos, querendo que os portugueses voltem a uma literatura *sua*, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e romana.»⁸⁷ Até esse momento, mal se poderia falar em termos de conflito. Segundo Rebelo da Silva, as relações terão começado, até, da melhor maneira, quando Filinto, esse «clássico severo», «louco pela graça castigada da língua vernácula», «não condenou sem a ouvir a Musa moderna; pelo contrário acolheu-a com fervor.»⁸⁸ Mas a ruptura deu-se, e o confronto entre Classicismo e Romantismo iria ocupar numerosos pensadores.

Ninguém mais detidamente do que Francisco Freire de Carvalho tomou o peso ao Classicismo e ao Romantismo. Fê-lo num capítulo das *Lições elementares de poética*, «Observações sobre as duas escolas de poesia, clássica e romântica.»⁸⁹ Aí percorre as opiniões com que deparou acerca do Romantismo (entre elas, a de ele se esforçar na reprodução do pensamento «sem prender-se com escrúpulo demasiado à sua expressão») e constata, numa «sensata» síntese, ater-se a poesia romântica à expressão das «precisões e dos gostos» da sociedade actual (cf. págs. 142-143). Ora, aqui se encerra a seu ver um contrasenso. A poesia, sendo «toda individual», por si mesma se apartará da social vulgaridade. E adverte:

Os diferentes sistemas poéticos que constituem o género *clássico* oferecem, no espírito com que foram ditados, uma ordem e uma clareza que muito dificultosamente se encontram no género denominado *romântico*. E esta razão per si só deveria ser bastante para mover os jovens autores a seguirem antes os princípios já conhecidos e provados, do que a lançarem-se no vago e incerto que acompanham sempre o desejo de inovações destituídas do apoio da experiência. [...] O poeta marchará seguro de agradar ao seu século, se imitar dos *clássicos* antigos o seu sistema desafogado, simples e nobre (págs. 144-145 e 147).

Freire de Carvalho acaba, algo inesperadamente, por propor «um caminho médio e chão», entre o «género apoucado dos clássicos rigoristas» e a «soltura desenfreada dos românticos exagerados».

Em 1864, Teófilo Braga definirá a *arte clássica* como aquela em que «a forma e o sentimento se harmonizam de modo que não aparece uma característica que faça melhor sentir a sua extensão.» Na *poesia romântica*, pelo contrário, há «um vago indefinível de que a arte se serve para deixar adivinhar a extensão do pensamento.»⁹⁰ Em suma: enquanto que ‘forma’ e ‘pensamento’ na poesia clássica coincidiam, na romântica «a forma não pode conter o sentimento».

Um muito particular interesse oferece, neste terreno, o longo estudo⁹¹ que, em 1866, Álvaro Rodrigues de Azevedo expende numa crítica do *Bosquejo* de Borges de Figueiredo, manual liceal então em quinta edição. Segundo o crítico, é ele responsável pelo «incrível atraso» no ensino da literatura. Este garante um conhecimento «empírico» das regras, de Aristóteles a Quintiliano, mas em nada estimula a «espontânea regeneração literária». Para Azevedo, «não se trata de sacrificar o *clássico* ao *romântico*, mas sim de estudá-los ambos, buscando naquele, como subsídio, a regularidade e beleza da forma antiga, para com ela revestir a verdade e vigor das ideias e sentimentos modernos» (pág. XXV). Ora, se a existência, no Curso Superior de Letras, de duas cadeiras, a antiga e a moderna, era já «um começo de reforma», não menos era nos liceus, no estudo *elementar* da literatura, que se inoculava «o vírus do *empirismo clássico*». Esta, a acção nefasta do compêndio de Figueiredo. «Não há em todo o *Bosquejo*, em nenhuma das edições dele, uma única vez a palavra *romântico*, nem quando se fala em Garrett!» (pág. 49). A crítica de Azevedo concentra-se no ignorar, por parte de Figueiredo, de estudos recentes de, entre outros, Francisco Freire de Carvalho, José Silvestre Ribeiro e Lopes de Mendonça. Nisso assiste ao crítico razão. Em 1844, quando do aparecimento do *Bosquejo*, este fora visto como o trilhar de «uma senda inteiramente nova» (recensão de M. J. M. Torres, in *O Panorama*), afirmação então justificada. Mas já no ano seguinte Carvalho publicava o seu *Primeiro ensaio sobre a história literária de Portugal*.

No presente contexto, pode recordar-se a sátira que Camilo Castelo Branco faz, em 1851, aos estilos clássico e romântico, num folhetim assinado com um dos seus bizarros pseudónimos, Anacleto dos Coentros, autor de tendências «românticas».⁹² Anacleto assiste aos últimos momentos de Anastácio das Lombrigas, autor «clássico». O episódio desse

falecimento, conta-o Anacleto também «em clássico», tomado como está do espírito do defunto. Tendo apresentado aos leitores «esse desafortunado que tão asinha se há partido daqui», lembra como foi ele próprio «citado à beira das palhas onde o bom do triste se estorcia na sua [sic] fim». E prossegue:

Era numa pequena aldeia de Sabóia. Linda, a filha estremecida de carinhosos pais, dourava-lhes a sua pobreza. Formosa como os anjos do céu, era amada pelo visconde de Serval, como só os anjos o podem ser por Deus!

Assi e de tal guisa as suas derradeiras palavras me hão ferido no íntimo, que eu vo-las ponho em escritura para bem louvardes e avaliardes o como elas eram agoureiras do que depois e por má sina minha veio a assuocer.

— Anacleto dos Coentros! (me observou ele [...]) Testemunha és de quão mal-ferido me saí destas cavalarias de escritura, em que lidadores refeces e de ruins manhas [...] me hão ferido de soslaio e à má-fé de tredores, como soem ser sempre os perros da vilanagem.

— Anastácio! (lhe retorqui eu) fala-me em linguagem comezinha que mister hei saber de clássicos para ir na pista de tuas antigalhas [sic]!

— Anacleto! (me tornou ele com grande dor e tardança de vozes) Mal-avindo estás com o saber dos velhos, se, à similhaça do que eu escrevi por mau sestro meu, te deres a arrebiques e francesias de linguagem, com menosprezo desta nossa que tão maneira e suave se afeiçoa em correcta e portuguesa dicção. [...] Lê com afinco os nossos prestantes clássicos Bernardo de Brito e frei Heitor Pinto. Que outra cousa não há aí que mais abra o espirito no trato da sã virtude, mormente se, como bons e gratos filhos deste nosso Portugal, tratamos estes e outros assuntos com castiça e arredondada frase.

Falecido o amigo, Anacleto chora-o. Mas eis que, de repente, conta ele, «o espirito de Anastácio se meteu em mim e falou, não *em clássico*, mas *em romântico*» (cursivos nossos). E redige uma curta novela gótica, com muitas exclamações e curtas frases, que assim principia:

Era um amor incomensurável, infinito, furioso, desenfreado, perdido nas regiões duma paixão ilimitada.

[...]

O visconde precisava descer, para depois subir ao fastígio do seu amor... Há destas paixões!...

O amor é um mistério!...

Este divertimento do jovem Camilo ilustra, pelas artes do pastiche, a imagem mental que, ao tempo, se fazia das duas linguagens. Através da caricatura, obtemos uma visão das características lexicais e sintáticas então atribuídas a uma e outra. Assim, o estilo «clássico» (na realidade, pré-renascentista) é tido como de largo fôlego sintático, de vocabulário e construções arcaizantes ou já arcaicos, de anotações realistas (as «palhas») mas tornadas lugares-comuns. O estilo romântico, esse, preza a frase curta, por vezes em grau extremo, a metáfora artificiosa («dourava-lhes a sua pobreza»), as exclamações, as reticências, evocadoras do inefável. O intuito de Camilo era, obviamente, mostrar quanto ambas as linguagens, nas suas versões *puras*, eram insustentáveis.

[1] «Notícia da vida e obras de M. M. Barbosa du Bocage», *Livraria Clássica Portuguesa*, t. XXV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1847, p. 80.

Em 1849, a *Revista Popular* (1, 22) promete uma série de artigos subordinados ao título «Dos clássicos». Não verão a luz mais de dois. Aí se pretendia (a série é anónima) definir a noção, apontar os autores considerados mais recomendáveis e as edições mais acuradas (cf. p. 23). Deste programa, só o primeiro ponto se realiza, adoptando o autor o ponto de vista de Rivara, que transcreve, e chamando à sua definição a melhor que viu.

[2] «Da novela», in *A Revolução de Setembro*, 6-VI-1865. Diante deste e de outros pontos de vista já expostos, parecem-nos redutoras observações, como a de Vítor Manuel de Aguiar e Silva em 1962, sugerindo ser «muito difundida» em Portugal a concepção do ‘clássico’ como «o autor que se impõe como uma autoridade em questões de linguagem, como mestre da vernaculidade». Dizia o ensaísta: «Quando se aconselha a leitura dos ‘nossos clássicos’, tem-se em mente os autores quinhentistas e seiscentistas — os ‘mestres da língua’. Quero crer que esta concepção de classicismo é própria de literaturas pobres...» («Para uma interpretação do classicismo», in *Revista de História Literária de Portugal*, vol.1, 1962, 6). Cremos defensável que, ao menos neste domínio, não é grande a indignação.

[3] «Conversação preambular», Tomás Ribeiro, *D. Jaime* (1862), 2ª ed., Lisboa, 1863, pp. XCIV-XCV. Um menos entusiástico A. A. Teixeira de Vasconcelos escreve na altura: «Tomás Ribeiro tem conhecimento dos nossos clássicos, e fala e escreve bem a língua portuguesa, sem arcaísmos que eu detesto e sem estrangeirismos de que eu tanto desejava poder limpar os meus escritos» («Cartas profanas. XVII», in *A Revolução de Setembro*, 6-IX-1862).

[4] O à-vontade de Castilho frente a Camões é visível nos comentários que faz aos Sonetos, durante a preparação de uma projectada edição dos mesmos, em 1866, na *Livraria Clássica*. De um deles anota: «Se eu te entendesse... talvez gostasse». De outro diz: «Que argúcias tão escusadas! e que mal empregado o tempo e as diligências que se gastam para as entender». De outro ainda: «Se o entendo, não gosto. Se o não entendo, gosto ainda menos» (ver Agostinho de Campos, «Camões anotado por Castilho», in *Lusitânia*, 2, 1924, resp. 190, 193 e 196. Os três sonetos aqui comentados continuam ainda hoje atribuídos a Camões).

[5] António Coimbra Martins chama a atenção para a convergência, ademais, dos pontos de vista de Teófilo e de Castilho neste particular (ver «A Questão nua e crua», in *O Comércio do Porto*, 11 e 25-I-1966).

[6] Mesmo assim, ainda em 1875 pode escrever-se: «Se a leitura dos escritores mais correctos fora mais vulgar, não veríamos tantos mancebos de talento transviados da boa e pura linguagem portuguesa, e entregues a um novo gongorismo tão ridículo como o seiscentista. Pensam eles que nos livros velhos só há estilo velho, que não se acomoda à literatura actual» (António Francisco Barata, *Estudos de língua portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, 1872, p. 24. Esta passagem não figurava na primeira edição, de 1870).

[7] «Livraria Clássica Portuguesa», in *R.U.L.*, 4, 1845, 570. Um volume introdutório, já o referimos (Cap. 5.2.), deveria ocupar-se da «arte de escrever em português, segundo nossos estudos e observações no-la hão feito conhecer». Como sabemos, jamais viria a lume.

[8] A apreciação pelo trabalho pioneiro dos Castilhos está documentada no ensaio, já do nosso conhecimento, de Caetano Teixeira Coelho de 1861, que já conhecemos: «Após ventilados e propostos vários alvites de desbravar a várzea tão formosa, e prevenir que dentro em pouco a afogassem de novo urzais, um apareceu fácil e prestimosíssimo. Foi o dos srs. Castilhos. Consistia em ir sequestrando com uma mimosa eleição de abelha tractos de clássicos dos que mais primaram, e naquilo em que melhor se houveram. E não parando só nisto, além da biografia do autor excertado,

trazia sempre um juízo sobre a linguagem, em que se advertiam os noviços de alguns erros que o autor cometia» («Um lance de olhos pela língua», in *Tira-Teimas*, 1, 1861, 132).

[9] «Dos clássicos», in *Revista Popular*, 4, 1850, 570. Num estudo de B. J. de Sena Freitas («Necessidade de uma selecta portuguesa para uso das escolas primárias», in *A Semana*, 1, 1850, partic. 274-276, 281-283), sublinha-se, com profusão de testemunhos, as vantagens pedagógicas do conhecimento dos clássicos, ao mesmo tempo que se comentam as selectas de Fonseca e de Figueiredo (a obra deste em apreço são *Lugares selectos dos clássicos portugueses*, de 1845), consideradas dignas de adopção no ensino. As várias «Selectas» publicadas são recomendadas por Silva Túlio (in *Arquivo Pitoresco*, 7, 1864, 272) a quantos «querem escrever com pureza e correcção».

[10] *Novos ensaios críticos*, Porto, Viúva Moré Editora, 1867, p. 187. Nesse artigo, sobre João de Barros, afirma também: «Miranda, Ferreira, Camões, frei Luís de Sousa, Vieira hão-de polir, desbastar e opulentar a língua, mas o idioma português, tal como saiu das mãos de Barros, é já a língua que se molda a todas as inspirações» (p. 184).

[11] São raras as referências ao papel de Macedo na evolução literária. Para Herculano, Macedo limitou-se a «resumir e exprimir claramente por teoria e prática o espírito da Arcádia, que a própria Arcádia ou nunca em si entendera, ou nunca ousara declarar» («Obras de J. B. de Almeida Garrett», in *O Panorama*, 3, 1939, 199). Lopes de Mendonça atribui-lhe uma «parte de influência no desenvolvimento literário dos nossos tempos», mas logo o relativiza, dizendo a «escola» de Macedo a reprodução dos «principais escândalos do seu estilo», não do «talento incontestável» do escritor (*Memórias de literatura contemporânea*, Lisboa, 1855, pp. 65-66). Rebelo da Silva, como o comum dos comentadores, tem-no por «copioso na linguagem» e autor de «estilo agradável e picante» («‘Memórias de literatura contemporânea’ por A. P. Lopes de Mendonça», in *Revista Peninsular*, 1, 1855, 136).

Ler-se-á com proveito o estudo de Odette Penha Coelho «As ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo», in *Revista de História Literária de Portugal*, 4, 1972-1975, 123-347.

Sobre os grupos ‘elmanistas’ e ‘filintistas’, leia-se Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett*, I, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 158 ss.

[12] «O seu a seu dono», *Escavações poéticas*, Lisboa, 1844, p. 118. De interesse é, a este propósito, a afirmação de Teófilo: «O recordar-se do passado, por uma natural revivescência das impressões da mocidade, revela-lhe a beleza dos modismos e locuções da linguagem popular, que se tornam a parte viva da novação arcaica do seu estilo» (*Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*, Porto, Chardron, 1901, p. 89).

[13] Não é esta, aliás, a opinião definitiva de Rebelo da Silva sobre Filinto. Em 1855, reconhecerá a este um mérito decisivo: «Austero censor das nódoas que deturpavam a língua vernácula, inoculou sem o cuidar os princípios da reforma no seio da geração que de longe escutava atenta os seus oráculos; e sem o supor serviu de instrumento activo para a ruína da escola clássica, objecto do seu culto desvelado» («‘Memórias de literatura contemporânea’ por A. P. Lopes de Mendonça», in *Revista Peninsular*, 1, 1855, 137).

[14] Cf. «Prospecto para a edição das Obras Completas», in *Revista Literária* (Porto), 2, 1839, 381.

As complexas relações de Garrett com o Romantismo são estudadas por Jacinto do Prado Coelho em «Garrett perante o Romantismo», in *Estrada Larga*, I, Porto, [1958], pp. 299-308 (onde se chama à afirmação de independência de Garrett «uma pose»); por R. A. Lawton em «O conceito garrettiano de Romantismo», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, pp. 95-104; e por José-Augusto França na «Introdução» a *Camões*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973 (onde se atribui a certa «coquetterie cultural» aquela negação de romantismo).

[15] A propósito das posições, neste domínio, de Garrett e de Castilho, escreve Jacinto do Prado Coelho: «O facto de a palavra ‘ultra-romantismo’ aparecer muito cedo, e na pena dos introdutores do Romantismo, demonstra a atitude de moderação que distinguia um Garrett ou um Castilho (como

depois o próprio Camilo), e daí as críticas que faziam ao romantismo descabelado, de ingredientes fortes, melodramáticos, terríficos» (*Poetas do Romantismo*, 1º vol., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1965, p. 26). Prado Coelho indica (pp. 26-27) o exacto local dessas tomadas de posição.

Capítulo 7

Os contemporâneos

7.

O desafecto pela produção literária coeva é uma constante. Ela atinge particularmente a poesia, que se vê acusada de banalidade, de monotonia, de grandiloquência, de vacuidade. Por fins do período, é palpável a convicção de viver-se em decadência literária.

Todavia, a apreciação que é feita de destacados contemporâneos — Garrett, Herculano, Camilo, Mendonça, Antero, alguns mais (a figura de Castilho será estudada no Cap. 10) — apresenta matização considerável. Neles se reconhecem méritos, neles se apontam fragilidades.

Esta mesma visão moderada (em certos casos, mais exactamente ambivalente) estende-se à produção pela imprensa veiculada, com destaque para o folhetim. A par de congratulações, destinadas sobretudo aos grandes periódicos das décadas de 30 e 40, vê-se expresso um severo juízo à acção ‘corruptora’ da imprensa.

7.1. O julgamento da actualidade

Quando António Feliciano inicia a sua actividade crítica, não encontra no panorama literário — confessa — razões para entusiasmo. «Triste cousa, e muito miserável de ver, é certamente o profundo e geral desprezo a que entre nós são chegadas as boas artes, mormente a da poesia», escreve em 1835.¹ Os tempos, de guerra civil, não favoreciam decerto as artes, e Castilho é o primeiro a acreditar que, «nesta noite tempestuosa de Portugal», a sua poesia vale o ser-lhe um meio de distração, mas que é duvidoso que outros venham algum dia a conhecê-la.² Em 1851, a uma distância de dezassete anos, a avaliação do ambiente literário coevo mantém-se. Se é certo que 1834 — o ano da vitória do liberalismo — marcou, socialmente, uma restauração, com «uma geração nova, ardente, ambiciosa, entusiasmada pelos progressos que presenciava da civilização estrangeira», não é menos daí que data, também, «o nosso trabalho inglório da imitação romanesca, da inspiração-cópia, da banalidade sentimental, da literatura-reflexo.»³ O resultado é viver-se hoje a ameaça de «uma literatura piegas e choramingas», e reinar, sobretudo na poesia, «completa e lastimosa anarquia». E o ensaísta assinala «uma vertigem de mau gosto, de banalidades, de lugares-comuns, de pensamentos fósseis, de imagens cediças e vadias, de apóstrofes ridículas, de declamações prosaicas». Esta agreste avaliação tinha (vê-lo-emos no Cap. 10.3.) um objectivo imediato — atingir Lopes de Mendonça —, mas isso não lhe retira relevância.

É, também nesses começos de 50, a opinião do crítico e historiador de poesia José Maria da Costa e Silva. Os poetas da actualidade teriam feito retrogradar a arte da poesia à «rudeza» de Sá de Miranda.⁴ «Não quero fazer o processo aos vivos, mas se isso entrasse nos meus princípios, bem poucos, nenhum talvez, de quantos têm escrito nestes últimos vinte anos apareceriam isentos de culpa perante o tribunal mesmo da crítica mais indulgente», escreve Costa e Silva com alguma negligência na expressão.

É um facto: quando levados a apreciações globais, a generalidade dos autores mostra não acreditar na literatura contemporânea, e particularmente na poesia.

«A época não vai poética», admite António de Serpa, em 1851, num Epílogo às suas *Poesias*. É uma magnífica reflexão sobre a coeva produção poética. Tem em humilde conta a própria obra; mas não é menor o «desdém» que destina à recente poesia de autores, alguns, «ilustres e respeitados» (Lisboa, 1851, pág. 226). Esquecidos os conseguimentos de vinte anos atrás («dos nossos primeiros autores modernos»), a poesia que hoje se pratica é «em geral incorrecta, descorada, monótona e sobretudo pouco original», atendo-se «mais à harmonia dos sons, à parte por assim dizer externa da língua, do que à sua estrutura e à índole do nosso idioma».

Um outro ‘ponto da situação’ é fornecido, na mesma altura, por Latino Coelho. «Há muitos anos que a imprensa dá a consagração da publicidade a centenas de poetas; mas a poesia essa é que raro aparece, afogada nas pompas da metrificacão e do estilo. [...] É porque a forma hoje domina o assunto. É porque hoje, nas artes, não se procura o belo, mas o elegante. [...] Para o mundo elegante escrevem hoje poetas e prosadores.»⁵ E Latino considera que os autenticamente grandes poetas — entre nós, Castilho e Garrett — são sobreviventes duma época que, diferentemente da actual, era poética.

Quão abalados se achavam os critérios, mostram-no Lopes de Mendonça e Bulhão Pato, ao apadrinharem, num folhetim da *Revolução de Setembro* (5-XII-1853), um poema nascido de «esperançoso talento» (Mendonça) e denunciador de um «engenho superior» (Pato). São de uma clamorosa debilidade essas «primícias literárias» de Tomás José de Melo, jovem nobre de dezassete anos a quem Mendonça, por «fraternidade», «cede o lugar» no rodapé do prestigioso periódico. Mesmo tendo em conta o propósito polémico da publicação [1], resta o facto de gente responsável, como são Mendonça e Pato, poder permitir-se, em 1853, o acolhimento e destaque de produções poéticas qualquer que seja o seu nível.

O desencanto prosseguirá, variando apenas o diagnóstico. Bulhão afirmará, alguns anos depois, que a poesia no nosso país se acha «moribunda», exausta de cepticismo, materialismo e dissolução moral.⁶ Rebelo da Silva opina que o «defeito» da nossa poesia «tem sido o culto exclusivo da harmonia, a escravidão da ideia à forma.»⁷ Apocalíptico, Moura Coutinho desferiu: «Vivemos num tempo de gosto depravado em que muitos procuram palavras mais sonoras que próprias e puras, frases mais túrgidas que correctas e verdadeiras.»⁸ E Camilo Castelo Branco, patético, diz dever suspirar-se pelo tempo «em que grassava o bom costume de se escrever português em Portugal.»⁹

Em finais da década de 50, José Maria de Andrade Ferreira, num estudo de fôlego¹⁰, faz coincidir uma época de grandeza com o período de publicação de quatro grandes periódicos culturais e literários: o *Gil Vicente*, *O Panorama*, a *Revista Universal Lisbonense* e *O Trovador*. Os tempos que se lhe seguem são «estéreis para a literatura». E, numa apreciação semelhante à de Pato, vê «a quadra dos espontâneos e ingénitos arrebatamentos» dar lugar à «da análise e da reflexão». Os estudos severos acarretam, tudo leva a crer, o desfalecimento da poesia. «A verdadeira poesia despediu-se de nós. A época não a inspira nem a aclimata». De igual, ou pior, decadência se vêem atingidos o romance e o teatro (a linguagem deste último receberá atenção no Cap. 9.3.).

Em 1866 ainda Ramalho Ortigão lembrará a má relação que a sisudez mantém com a poesia.

No livro quero achar a verdade e a elegância, o coração humano debaixo de uma casaca à moda. Quero acreditar e quero divertir-me.

Com a maior parte dos espécimens de poesia pessoal que por aí me aparecem, não logro uma nem outra coisa. Não acredito, porque o colorido é falso, a perspectiva errada e a figura contrafeita. Não me divirto, porque a linguagem é arrastada, estafada e ramerraneira.

[...] [A] invasão dos poetas tristes corrompeu o lirismo da poesia pessoal contemporânea, reduzindo-a à mais surrada das sensaborias.¹¹

Nas primeiras produções de Guerra Junqueiro e de Guilherme de Azevedo, em fins da década de 60, descobre Pinheiro Chagas «uma certa melodia mórbida da palavra, que nos acaricia o ouvido, que nos embala docemente, mas que por fim de contas bastantes vezes nada exprime.»¹² Em apreciação mais genérica, Eça de Queirós sublinha em 1867 quanto «entre nós é profunda a decadência literária», sendo dela sintomas «as literaturas oficiais, as letras sem dignidade, os géneros de imitação, os sentimentos convencionais, a ciência da forma sem espontaneidade.»¹³ É, essa, uma literatura de medíocres, dos que «seguem o *mestre*, estudam formas consagradas, vestem as túnicas clássicas, decoram fórmulas, ritmos e medições.» O povo não lhes compreende a língua, e repele-os. Assim, pode Alberto Pimentel considerar, em 1872, que a *História da literatura portuguesa*, de que Teófilo então se ocupa, constitui «o epitáfio das letras pátrias, cuja nova história só uma outra renascença, próxima ou remota, poderá reatar.» Vive-se hoje uma «crise literária», e a actual geração jovem, apática, pressente que uma «revolução» lhe virá renegar quanto houver escrito.¹⁴

O entusiasmo pela globalidade da produção literária contemporânea é esporádico, tardio e de proveniência particularmente pouco prestigiada [2]. Notória excepção é Lopes de Mendonça. Já num dos seus primeiros escritos podia ler-se: «Há homens que se apresentam como admiradores exclusivos do passado. Desdenhosos perante as tentativas da geração presente, desprezam os esforços daqueles que se sentem com vocação literária; condenam os progressos da arte; desejam para as ideias novas, para as maravilhosas inovações do pensamento, uma expressão literária que lhes não cumpre» [3].

Trata-se, em todos estes casos, de apreciações genéricas. Nos próximos parágrafos (§§ 2 a 7), observaremos de perto os juízos que a época produziu sobre as suas figuras mais destacadas [4]. Do juízo sobre António Feliciano de Castilho nos ocuparemos largamente no Cap. 10.

7.2. Almeida Garrett

Introduzindo o novo periódico *A Esmeralda. Semanário Universal*, o seu «redactor», J. Marcelino Matos, celebra a expansão das «letras» à burguesia. O fenómeno dataria, em Portugal, de 1834, início do «reinado da burguesia como potência», e significaria um «grande progresso no mundo intelectual».¹⁵ Ajunta o jornalista: «Apenas são passados dezasseis anos e já a nossa história literária está enriquecida de grandiosos monumentos.» E cita «o profundo Herculano, o inimitável Garrett, o mimoso Castilho.» Eis o trio que, na mente dos contemporâneos, domina um longo período das letras nacionais. Rebelo da Silva há-de caracterizá-los, chamando a Garrett «o poeta da tradição nacional», a Castilho «o poeta da reminiscência clássica», a Herculano «o poeta da aspiração filosófica» [5].

O primeiro testemunho sobre a língua em Almeida Garrett (1799-1854), encontramos num «Prospecto para a edição das Obras Completas», de 1839, redigido, como é sabido, pelo próprio. Aí se recorda como ele se colocou «à testa de uma escola verdadeiramente nacional e independente; romântica nas ideias, sem os desvarios grotescos de Vítor Hugo, clássica na linguagem, sem o servilismo académico de affectados puritanos» [6]. Se em algum espelho se revê, é em Goethe. Assim o reconhece no apontamento que, igualmente a respeito de si mesmo, fez publicar em 1844 no *Universo Pitoresco*. «O gosto que tomou» por Goethe, diz, influiria «nas suas opiniões literárias, no seu estilo, em tudo o que se pode chamar ‘o género e modo de escrever de um autor’», As suas composições posteriores a 1834 — ano em que inicia o estudo da língua e da literatura alemãs — patenteariam «um carácter de maior transcendência e profundidade, pensamento mais vigoroso, estilo mais próprio e feito, mais verdadeiramente original.»¹⁶

Esta filiação alemã é concepção cara, também, a Herculano. Com o «Prospecto» de 1839 de Garrett na mão, redige uma local no *Panorama*, onde lembra que a «filosofia literária alemã» trouxe à Europa «uma poesia livre e robusta [que] fazia curvar diante do pensamento a forma, diante do ideal o material, diante do nacional o estrangeiro, diante do poeta a poética» (3, 1839, pág. 199). Garrett, com *D. Branca* e *Camões* (Herculano adopta sempre esta ordem), terá feito «estremecer de horror os homens das regras, os homens das poéticas e retóricas. [...] Os críticos agarraram-se à linguagem, ao estilo, à metrificação, enfim, àquilo de que sabiam - as formas.» O estudo da influência de Garrett na literatura actual, afirma Herculano, «equivalera à história literária dos últimos quinze anos».

O primeiro alargado exame da obra de Garrett seria feito, em 1849, por Rebelo da Silva. Afirma ele que o poeta «se alistou nas fileiras de Filinto e, se não copiou as exagerações puritanas do mestre, aproveitou-se com gosto do imenso cabedal com que ele aditara a língua.»¹⁷ De *D. Branca* diz ser «invenção juvenil, mas já castigada». O autor «é livre sem ser incorrecto, é elevado sem ser túmido». Em *Camões* existe «beleza singela no estilo, mavioso na frase». No teatro, possui «o segredo de achar a verdade da ideia e de gravar o belo da expressão na frase singela».

Para a adequada apreciação de *Viagens na minha terra*, Rebelo produz uma curta *história da língua*. Recorda como esta, «entrevada tanto tempo nas clausuras e nas palestras» e paralisada nos exercícios da eloquência clássica», tinha romanizado a frase, alatinado o período. O enriquecimento do vocabulário não chegara para «infundir na língua a animação e a veia original». Assim se estava com Vieira. Vem o declínio: «a poesia faz-se presumida e ribombante, e a prosa aparece pueril, incorrecta e bárbara quase sempre.» Filinto, depois, haveria de exagerar: «por ódio aos rebocadores de frases galicanas, meteu-se no beatério dos puristas romanos.» Seria Garrett quem, ancorado na «castidade da língua», partiria contra «os adutores do passado». Nesta empresa, assistira-o Castilho, que, na poesia, veio «alargar ainda os domínios da língua e provar como ela é fácil em se prestar a tudo.» Na prosa, porém, António Feliciano, inspirando-se em Bernardes e Luís de Sousa, aplicara-se a restaurar uma linguagem clássica. Vão esforço, diz Rebelo. O trabalhamento da prosa seria, então, obra de Herculano. No *Panorama*, ele revelar-se-ia «um dos homens que mais aditou a língua e melhor a soube dobrar às exigências dos géneros modernos», enquanto nas «crónicas-romances» obrigava «a prosa a elevar-se ao estilo poético e a frase a gravar a imagem pitoresca que lhe esculpia».

É então que surgem, que podem surgir as *Viagens*. Mas não sem que Garrett tenha que vencer as últimas resistências da língua. E agora ela «doma-se, curva-se, faz-se flexível e transparente para corar os mais delicados sentimentos, para traduzir os ditos mais finos e apropriados.» Rebelo crê que só a quem reina sobre a prosa e o metro isso seria dado, e não hesita em supor aqui atingido um estado de perfeição. «A língua não se possui assim e a imaginação não se dirige com uma liberdade tão desafogada e serena, senão quando se tocou na vida da arte o período da perfeição, e no da crítica o da reflexão e do gosto».

Este ponderado ensaio de Rebelo da Silva e a monografia *Garrett e os dramas românticos*, de 1871, de Teófilo Braga (de que citamos amiúde), constituem as mais desenvolvidas investigações de que um autor do nosso período tenha sido objecto.¹⁸ A biografia de Camilo por Vieira de Castro (abaixo referida, § 4), sem ser inadequada, revela-se por demais hagiográfica para emparceirar com os estudos de Rebelo e Teófilo.

Pode dizer-se que a admiração pelo contributo de Garrett é universal. Latino Coelho nomeia-o quando procura um «clássico» do período presente, Cunha Belém di-lo «o divino Garrett», Castilho tem-no na conta de «grande mestre» [7].

Invariável é, também, a admiração quer pela «elegância» quer pela «singeleza» da sua escrita. Fala-se na sua «sinceridade nativa e graciosa singeleza» (Castilho), na «espontaneidade e candura peculiar à [sua] prosa» (Silva Leal), dele se diz que «policiou com

gentileza e claro raciocínio o português hodierno» (Teixeira de Vasconcelos). Cunha Belém rima: «O singelo sem pieguice, / o suave, o natural, / sem estilo restorcido, / nem guindado em garridice». Lopes de Mendonça afirma: «Há o quer que seja de casto e provocador no desleixo estudado da sua frase». E um outro versejador, J. Ramos Coelho, caracteriza a fala portuguesa em Garrett, dizendo: «Aqui risonha, ali compadecida, / desalinhada às vezes, ora langue, / ora arrojada em concisão nervosa.»

Não faltam, também, as observações mais concretas. Osório de Vasconcelos diz: «O grande homem nunca foi obscuro, antes primou sempre na clareza. Não empregava arcaísmos e neologismos.»¹⁹ Camilo Castelo Branco escreve: «Eram admiráveis os recursos do vocabulário de Garrett. Sabia dizer tudo em língua puríssima dos que melhor a escreveram nesta terra. Se, porém, a ideia nova cincava na impropriedade do termo usual», Garrett enxertava a palavra estranha, e o mesmo era dar-lhe foro de portuguesa. Se nestas liberdades se demasiava alguma vez, era preciso aceitar-lhe o capricho, porque não havia audácia que lhe pedisse contas, vista a imaculada dicção das suas obras mais reflectidas»²⁰ Borges de Figueiredo expõe: «Encanta-nos a sua frase pura e simultaneamente livre e ingénua; encanta-nos a propriedade dos termos e dos epítetos.»²¹ Ainda Lopes de Mendonça: «Almeida Garrett, e é este o condão dos talentos superiores, apesar de todas as tentações que o convidavam, foi fiel sempre ao bom gosto, à tradição, ao respeito dos grandes modelos da antiguidade [...], que davam porventura à sua frase aquele aticismo, aquele tom castigado e concreto que admiramos todos.»²²

De resto, Garrett sabe-se dotado. «Orador consumado», a si mesmo se chama. E pormenoriza: «Na força do estilo; na viveza das imagens; na facilidade com que habilmente passa do grave ao sublime, da argumentação lógica e pausada à ironia sarcástica, e às mais animadas prosopeias [*sic*]; na riqueza da linguagem; na propriedade verdadeiramente admirável dos termos; e, sobretudo, na difícil qualidade de ser sempre claro sem descer à vulgaridade; sempre elevado sem afectação; o sr. Garrett não tem rival entre os nossos oradores» [8].

Nenhuma obra de Almeida Garrett concitou tantos enlevados testemunhos como as *Viagens na minha terra*. Segundo Mendonça, elas demonstraram uma «extrema flexibilidade de estilo». (É, anote-se, quase literalmente o que, atribuindo o louvor aos «Editores», de si próprio dissera Garrett, no prefácio à primeira edição em livro, ao salientar na obra a «flexibilidade de estilo espantosa» [9]). E continuava o crítico: «Subordinar uma língua, quase sempre dedicada a assuntos graves, à ligeireza de frase, ao rápido e conceituoso de elocução, que se admiram na língua francesa, foi para o distinto poeta uma tarefa fácil.»²³ Rebelo da Silva, mais uma vez, considera que com essa obra ficou «resolvido» o problema da «falta de cabedais suficientes para sujeitar a língua, como um instrumento fácil, para traduzir os cambiantes mais delicados do pensamento.»²⁴ E acrescentará ser esse um livro que nunca se acaba senão para repetir, e que, lido todos os dias, sempre parece novo. Pinheiro Chagas imaginava um Garrett pegando «por desfastio» num lápis para esboçar «em dois traços» as *Viagens*.²⁵ E Luciano Cordeiro, num momento em que já exímios folhetinistas se haviam revelado, diria que ninguém como o autor das *Viagens* praticara melhor entre nós o folhetim [10].

7.3. Alexandre Herculano

Castilho proclamava ser o primeiro a chamar a atenção para as qualidades literárias de Alexandre Herculano (1810-1877). Nova ocasião de fazê-lo se lhe oferecia, em 1845, com o aparecimento do primeiro tomo do «Monasticon», *Eurico o Presbítero*.

Como «obra literária», o romance deixou-lhe duas impressões opostas, que assim expõe: «Considerado em si mesmo, e sem relação à sua possível influência literária, pareceu-nos admiravelmente belo; tomado, porém, como norma ou exemplar, perigoso e altamente perigoso.»²⁶ Reconhece o crítico que a obra pedia esse «estilo perpetuamente elevado, enérgico, solene» em que Herculano a concebeu. Elogia-lhe a capacidade de, ao empregar durante o livro inteiro «uma só cor de estilo», evitar os escolhos da «exageração» e da «ênfase». Porém, vê uma real ameaça no fascínio que «o brilho desta amostra» irá exercer em autores menos dotados.

Os manuais de Retórica avisavam, tradicionalmente, para semelhante perigo. Freire de Carvalho fizera esta advertência: afora casos excepcionais, como Platão ou Demóstenes, «nenhum autor é *sublime* por um modo constante». Para mais, «o estilo a que muitas vezes se dá o nome de *sublime* é antes um estilo muito defeituoso e sem relação alguma com o *sublime* verdadeiro; pois há pessoas que entendem que palavras pomposas, epítetos acumulados e uma certa inchação da frase, a qual se eleve acima da linguagem vulgar, contribuem para o *sublime*.» E acrescentava: «O *sublime* está nos pensamentos e não nas palavras» [11].

A castiliana reserva ao *Eurico* é partilhada pelo crítico Teixeira de Vasconcelos. Se na *História de Portugal* aprecia «o estilo natural e apropriado, a linguagem desafectadamente pura», já no *Eurico* o estilo é «realmente um pouco carregado.»²⁷ Considera que o romance «é pouco lido» e «não agradou muito ao geral dos leitores». A quem se dispusesse a imitar Herculano, avisa: «Evitai o escolho, já que o conheceis; escolhei uma época menos bárbara, fazei o estilo mais ligeiro.» Numa palavra: «Não imiteis o *Eurico*». Era uma linguagem directa, longe da expressão cautelosa, eufemística, de Castilho ao julgar o romancista.

Na apreciação geral, porém, não se recusa aplauso à escrita de Herculano. Poderá ela ser agreste. Lopes de Mendonça recorre, para caracterizá-la, ao termo «cinzelar», explicando: «Não possui os toques maviosos, o colorido vaporoso e ligeiro, o traço elegante e fugitivo do pincel; grava-se e recorta-se na pedra.»²⁸ E Camilo dirá colocar o escritor «na mais elevada cadeira do magistério, quanto a elegâncias da língua e a execução prima no estilo descritivo.»²⁹ O *Eurico* manter-se-á obra de eleição, «monumento de glória para a nossa literatura, [...] uma das mais elevadas e enérgicas concepções deste século, tanto pelo vigor da linguagem como pelo grandioso da imagem», diz Ernesto Biester³⁰; obra de um «fluente, claro, diáfano e brilhante estilo», escreve Rui de Porto-Carrero³¹; «a melhor prosa que conheço naquele género, nas modernas letras», declara Domingos Manuel Fernandes.³²

Mas há excepções. Há reservas e mesmo recusas frontais. Ramalho Ortigão limita a censura a *A voz do Profeta*, então reeditada, que diz serem «cem páginas sibilinas, em estilo enfático, alegórico, confuso, tremendo.»³³ Mais radical, Alberto Osório de Vasconcelos, num contributo para a Questão Coimbrã³⁴, crê descobrir em Herculano os antecedentes do que se chamará «estilo coimbrão». Diz o autor: «Para buscar a filiação da escola de Coimbra, abramos o *Eurico*.» Este «acervo de monstruosidades» constitui, a seu ver, «o prólogo já denso e caliginoso da filosofia que ora escurece o belo firmamento do nosso Portugal. [...] No *Eurico*, e em partes do *Monge de Cister*, deparam-se-nos os primeiros alvares da moderna filosofia». (Aqui voltaremos no Cap. 8.3.). Em 1872, Adolfo Coelho dará o *Eurico* como exemplo de «estilo profético e declamatório, banalidades no fundo».³⁵

Não menos directo é Teófilo, que em 1873 diz observar no autor um «esforço para escrever», patente no estilo, assim o pormenorizando: «Os períodos são cheios dos mais desencontrados incidentes, como quem não feriu a ideia que quer exprimir; derramados, precisam ser animados de calculados adjectivos, e estes vêm dois a dois, tautologicamente, ora comparando uma fraca imagem poética, ora dando realce à banalidade de uma sentença moral.» E remata: «É assim o estilo do *Eurico* e do *Monge de Cister*», tal como o dos *Opúsculos*. E depois de alguma exemplificação: «Era este o estilo ultra-romântico dos bons

tempos do *Panorama*; hoje só se admite nos rapazes de escola, nos temas dos exames mensais de retórica.»³⁶

Aqui, resta lembrar o alto conceito em que Lopes de Mendonça e Rebelo da Silva — dois, no conceito geral, «discípulos» do escritor — tiveram a actuação de Herculano, director e depois mentor do *Panorama*, no estímulo do idioma (ver Cap. 5.1.).

7.4. *Camilo Castelo Branco*

Um testemunho, por certo dos primeiros, sobre a língua de Camilo (1825-1890) é-nos dado por um anónimo na *Miscelânea Literária* em 1860. Aí se refere o romancista como quem «imediatamente ao sr. Castilho sabe mais português em nossa terra.»³⁷ O ano seguinte, 1861, vê a publicação de *Camilo Castelo Branco. Notícia da sua vida e obras* de José Cardoso Vieira de Castro (Porto, 1861). É um longo estudo e a primeira monografia, em Portugal, sobre um autor ainda vivo. A abordagem é, já o referimos, hagiográfica. Mas será sobretudo a sua expressão, predominantemente enfática e transbordante de lugares-comuns, que inspirará numerosas reservas à crítica. Uma segunda edição, já de 1862, traz alguma acalmia. (Estudaremos a recepção desta obra no Cap. 8.3., no contexto da Questão Coimbrã, de que é importante antecedente.)

«É uma magia, um encanto, uma sedução, o passear a gente com a fantasia ao longo dos ameníssimos vergéis daquele bonito, elegante, peregrino e formosíssimo estilo.» Assim enceta Vieira de Castro a apreciação da escrita camiliana. E prossegue: «Que luxos de estilo! que milagres de locução! que pompa de frases! que opulentíssimo dizer!». A recuperação vocabular efectuada por Camilo, e que (vê-lo-emos adiante) está longe de convencer a todos, é decantada pelo biógrafo nos seguintes termos:

Camilo foi escavar nas áureas furnas das mais excelentes crónicas da sua pátria as luxuosas riquezas de todas as suas obras. Mina opulenta e fecunda! Mãe inexaurível, em cujas entranhas renascem e pululam de contínuo as artérias de ouro, quando é preciso fartar a musa pródiga dos filhos queridos! (pág. 79).

Na segunda edição, insistirá no louvor do critério e ponderação com que o escritor de Seide procede — ao contrário de Filinto, diz, em cujas «reboleiras de linguagem» há «urzes e acendalhas que podem ferir-nos ou queimar-nos». Um livro de Camilo, esse, é «nuvem que chove as purezas da linguagem clássica, mas polidas, talhadas e facetadas ao primor moderno.»³⁸

Idêntico ponto de vista, o que apreciamos em Castilho. Segundo ele (e repara-se no aproveitamento para alguns remoques, nem todos aqui igualmente felizes, a Filinto), Camilo Castelo Branco «vai levantando com o seu admirável engenho um dique, não sei se tardio se não (oxalá que o não seja) à torrente invasora e fatal do estrangeirismo no falar; é o Filinto dos nossos dias, mas um Filinto expurgado de arcaísmos bárbaros, de latinismos descabidos, de hipérbatos obscuros e repugnantes; um Filinto de gosto apurado; um Filinto de todo o ponto aceitável para modelo.»³⁹ É constante a admiração que António Feliciano dedica aos conseguimentos da escrita de Camilo. Em carta a este, fará referência às «jóias sempre a mais de estilo, de graça e de vernaculidade sobretudo», e vai a ponto de confessar: «De todos os clássicos nenhum há que eu leia com tamanho gosto e aproveitamento.»⁴⁰ E na conta de ‘clássico’ o tem também Ramalho Ortigão, quando lembra poder a sua linguagem «sem questão alguma apostar singeleza, afinação e genuidade [*sic*] com a dos primeiros prosadores clássicos da nossa língua.»⁴¹ Um anónimo diz-se admirador da galhardia com que Camilo «brinca» com a língua portuguesa.⁴²

Camilo Castelo Branco gozou, efectivamente, do aplauso incondicional de numerosos. Refiramos a visão de Leonel de Sampaio, que opinava, em folhetim da «sua» *Revolução*, ter-se em Camilo concretizado um sonho de Garrett. «Quando o visconde de Almeida Garrett propunha à geração nova dos escritores portugueses o ideal da língua moderna e repetia que o ‘desiderandum’ era associar ao primor da dicção nacional a correcção e o luxo do pensamento moderno, decerto que tinha na sua imaginação um tipo agora realizado», e por Camilo.⁴³ Noutra ocasião, diria o mesmo Sampaio: «Não há uma incorrecção, e o sr. Camilo em pontos de linguagem nunca dormita; o seu estilo não tem destes esvaimentos que todos os estilos ordinariamente padecem, ainda os melhores» (ib., 21-VI-1863).

Na recensão que Pinheiro Chagas faz a *Vinte horas de liteira*, encontramos a noção, até esse momento só rudimentarmente enunciada, de evolução na escrita de um autor. Considera Chagas que o actual estilo de Camilo Castelo Branco — «pomposo sem afectação, epigramático sem brutalidade» — evidencia um melhoramento, quando se lhe compara a indiscriminada violência anterior dos epigramas. A sua linguagem, também ela se libertou de «fezes arcaicas», constituindo hoje «modelo a todos os que desejarem conhecer a fundo o idioma pátrio» [12]. Chagas acaba dizendo que as «formosas e vernáculas páginas» de Camilo se vão tornando fenómeno raro num país onde imperam as imitações do «*realismo* francês» (cursivo original).

Camilo Castelo Branco está consciente do seu domínio da expressão e sabe, mesmo, que esta lhe pode tomar feições de duvidoso gosto. Nas citadas *Vinte horas de liteira* e, sobretudo, em *A queda dum anjo*, tem ocasião de exorcizar alguns demónios. A ambas as obras ainda nos referiremos. Mas o seu interesse por temáticas expressionais vem-no já de mais longe acompanhando, e ele dá-lhe voz tanto na ficção como no folhetim. Exemplifiquese com «O programa da crónica», de 1858, onde se diverte a emparelhar a substantivos os adjectivos que com eles concorrem para um lugar-comum. Segundo ele, cronista que se preze afirmará sempre de um prelado que é «virtuoso», de um jovem escritor que é «esperançoso», de um negociante «honrado», de um folhetinista «espirituoso», de meninos recém-nascidos «robustos», de viúvas «inconsoláveis», e semelhantes. «Nenhum homem rico terá *amigos* que não sejam *numerosos*. [...] Todo o *casamento* será *próspero*».⁴⁴

Tivemos oportunidade de ver a que excessos a recuperação sintáctica podia inspirar Castilho (Cap. 3.4.). Também a ânsia, por vezes avassaladora, em Camilo de recuperar vocabulário arcaizante, ou simplesmente desusado, pôde levar a diminuir, aqui e ali, o sentido das proporções. E os contemporâneos estavam atentos.

Esclarecedor exemplo, no-lo fornece de novo Chagas, em comentário, no *Panorama*, em 1868, a um recente romance de Camilo. Louva ele no prosador o portuguesismo da frase, mas não menos lamenta o exagero do «pintor» ao pretender «os cambiantes mais suaves e o colorido mais fino», vezo que «prejudica o efeito do pensamento do autor e soa mal a ouvidos costumados a linguagem menos clássica talvez, mas decerto mais expressiva.»⁴⁵ E transcreve um passo da novela, comentando, algo folhetinescamente, que a compreensão total obrigaria o leitor a rodear-se «pelo menos de meia dúzia de dicionários». Não sofre dúvida: quando, dois anos antes, o ensaísta declarara definitivamente modelar a escrita de Camilo, fora vítima de certa precipitação.

Vamos assistir, neste final da década de 60 e começos da seguinte, a um multiplicar de críticas às audácias lexicais de Camilo [13]. No periódico *A Folha*, o jovem crítico José Simões Dias exprimia claros receios. A propósito de um recente livro, e concedendo que «o estilo cada vez é mais valente, o estudo social mais profundo», confessa: «Se houvésemos de fazer algum reparo, era a respeito do excesso de classicismo. Receamos, e com bons fundamentos, que o sr. Camilo Castelo Branco, impellido pelo amor da vernaculidade, venha a cair no arcaísmo bisonho e naquela desafinada melopeia dos gongoristas.»⁴⁶ Pela mesma

altura, Luciano Cordeiro admite que as coisas, efectivamente, se têm vindo a agravar. Lemos no *Livro de crítica*: «O estilo de Camilo, geralmente fluente, agradável e humoristicamente conceituoso, apresenta nos últimos tempos entrovismamentos amiudados pela imiçção do arcaísmo.»⁴⁷ E no *Segundo livro de crítica* insiste: «Na última *maneira* do escritor portuense desapareceram decerto muitas das incorrecções das anteriores, mas surge aqui ou ali o arcaísmo a impor-se com pretensões de purismo severo.»⁴⁸ Outro coevo, Ricardo Guimarães, o «Visconde de Benalcanfor», amigo do romancista, opina que, não obstante «a riqueza imensa de locuções e de frases vernáculas e pitorescas» do novelista, o preferiria «muito mais sóbrio», acrescentando: «As frases são tão esmeradamente brunidas, tão laboriosamente torneadas, e os termos tão desusados, que o romance chega a esquecer-nos por momentos para só nos lembrarmos dos arcaísmos e da affectação de palavras antiquadas.»⁴⁹ Mais uma vez é feito o paralelo com Filinto, agora em sentido desfavorável a ambos. Segundo o crítico, as palavras antiquadas, hoje «embutidas no estilo moderno», contrastam com «a linguagem corrente, desprentensiva e fácil da vida quotidiana». Não é claro se Guimarães observa esse contraste no interior da obra de Camilo, ou se é esta, como um todo, a contrastar com um «estilo moderno». Julgamos a segunda alternativa presumível.

Não é por acaso que as observações às experiências vocabulares do mestre de Seide se concentram nesta época. O autor atravessa, com efeito, de 1865 a 1867, o seu período de novela histórica, enquanto compulsa com afinco sermonários e crónicas seiscentistas [14].

Ainda em 1876 o de resto obscuro autor de uns *Esboços críticos*, António Falcão Rodrigues, poderá dizer de Camilo, como Chagas dez anos atrás: «Modernamente vai-se resgatando de certos arcaísmos de que estão réus muitos romances dele» (Coimbra, 1876, pág. 104). É de admirar-se o elogio que segue, pela novidade do teor: «O que me espanta e maravilha sobremaneira é o poder da sua eloquência, são as molas do deslumbrante mecanismo a que imprime movimento, a que dá vida. É um mestre da língua. Tem o estilo vernáculo, fluente, humoristicamente conceituoso». Há, aqui, um elemento judicativo novo, e é essa percepção de uma *dinâmica* («molas», «movimento») nos conseguimentos linguísticos de um autor.

E Camilo Castelo Branco, ele próprio? Não reste dúvida que, mais do que ninguém, ele assiste consciente a este seu entusiasmo, algo desconcertante, por um léxico pretérito. *A queda dum anjo*, de inícios de 1866, se é uma sátira ao «quinhentista» António Aires de Gouveia, não é menos um exercício de esconjuro, ou, mais chãmente avaliado, de auto-ironia. Calisto Elói — e ele permite situar o seu criador — aborrece tanto «os gregos como os troianos», os arcaizantes e os modernações. Assim se exprime no parlamento, após disputa com o «Doutor do Porto»:

Não sei, por ora, de qual dos lados da Câmara se fala pior a língua pátria. Tenho ouvido os quinhentistas à la moda, e os galiparlas. Todos ressabem a ervilhaca; uns estão gafados de francesias, outros tresandam nos seus dizeres a bafio que os bons seiscentistas rejeitaram. Carecem de cunho nacional estes homens. O mau português principia a sê-lo desde que mareia a pureza da sua língua [15].

Se era propósito de Camilo manter-se equidistante de duas aberrações, os fogosos elogios de que António Feliciano o cobre não lhe vêm facilitar a empresa. Tendo lido «sofregamente dum jacto» *A queda dum anjo*, escreve Castilho ao romancista:

O que não acabo de entender é como V. Ex.^a se avém para lançar de contínuo e às mãos-cheias, em tudo quanto improvisa, jóias sempre a mais de estilo, de graça e de vernaculidade sobretudo.

Que língua não é esta nossa, que se não exaure, e quanto mais se lhe pede, mais tem para dar. [...]

Sim senhor! é mestre e cem vezes mestre, e de todos os nossos clássicos nenhum há que eu leia com tamanho gosto e aproveitamento.

Quando V. Ex.^a por aqui aparecer verá a sementeira que tenho feito e continuarei a fazer de vocábulos e frases dos seus escritos no meu exemplar da 6ª edição do Dicionário de Moraes.⁵⁰

Dias depois, insistirá, afirmando ver na *Queda* «um excelente exemplo do que eu apeteço», isto é (como também referimos no Cap. 5.1.), uma obra didáctica que explique «os princípios fundamentais da arte de escrever» (carta de 10-I-1866, *ib.*, pág. 42). Aí estava ela, agora, contida numa novela «onde tantas doutrinas são e boníssimas vêm artificialmente disseminadas acerca da linguagem, da eloquência, do como se hão-de ler e imitar os clássicos, etc.» É possível que Camilo se tenha sentido vagamente incomodado pelos transportes de António Feliciano, que, se se mostrava sensível a um desempenho linguístico, o parecia já bem menos aos requintes da ironia. Facto é que, nesse extasiado leitor, Camilo encontrava uma caixa de ressonância como de muitas talvez não tenha disposto.⁵¹

Parece igualmente crível que semelhantes reacções acabassem por lisonjear, e mesmo confortar, um homem incansavelmente exigente, e que sabe quanto arrisca em sê-lo. Numa carta de 1871 (publicada em *Correspondência epistolar*) a José Cardoso Vieira de Castro, seu biógrafo então já encarcerado, faz-lhe observações sobre a impropriedade de certos vocábulos, para acrescentar: «Olha que estes reparos são caturrices que já ninguém faz senão eu, por amor a uma pieguice chamada vernaculidade, que ainda há-de fazer que ninguém me leia» [16].

7.5. *Lopes de Mendonça, Latino Coelho e Pinheiro Chagas*

As primeiras referências a António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) trazem a marca da controvérsia. Entre ele, cronista da *Revolução de Setembro*, e dois outros folhetinistas, Latino Coelho, redactor de *O Farol*, e Silva Túlio, colaborador assíduo de *A Época*, desenvolve-se um despique, com traços já agressivos já amigáveis. Durante meses, trocam, nas suas crónicas, acusações variadas, cada um incriminando os outros de solecismos, obscuridades, exotismos de linguagem — quando não de purismos... — e até de imitação, pelo outro, do próprio estilo.

A contenda seria, a dado momento, ‘encenada’ por Túlio, numa crónica, onde se simula uma reunião de colaboradores de vários periódicos.⁵² Um «grémio folhetinário», lhe chamará depois. O cenário e os dizeres, que balançam entre o grotesco e o ordinário, visam de preferência Lopes de Mendonça, de quem se apregoam no país — sabemo-lo — a petulância, o snobismo cultural e a deficiência linguística. O Barão de Alfenim (habitual pseudónimo de Túlio) assevera na ‘reunião’, com geral assentimento: «Uma coisa porém custa a tolerar no nosso colega *Literato*, que é ele meter-se a malsim para tomar sempre como contrabando as expressões e frases vernáculas de que uso». E ainda: «Será acaso este moço competente para censurar a *vernaculidade* de que é tão ignorante?». Esse contencioso, desabrido como era, destinava-se aos olhos do mundo. Ele escondia mal uma forte admiração mútua, particularmente visível em Latino e Túlio pelo destemido Mendonça [17].

Em 1855, e tirando pretexto de uma recente recolha de ensaios do publicista, *Memórias de literatura contemporânea*, Rebelo da Silva assina um longo estudo sobre o ensaísta. Para o nosso propósito, saliente-se o vincar da «viveza de colorido, formosura de estilo, frase opulenta, embora nem sempre correcta, e vigor na crítica» [18] em Mendonça. Conseguira este «dobrar a língua (séria por índole, e pelo tom em que a afinaram os livros monacais) a todos os caprichos e excentricidades de uma imaginação despreocupada, amiga da inquietação e o movimento». Mas, volta a conceder, o preço é, por vezes, o sacrificar da

correção e propriedade do idioma. O hábito de aporuguesar vocábulos estranhos, admissível no folhetim, fere em textos de mais grave estatuto. De censurar é, também, a expressão viciosa, aí onde o idioma tem recursos genuínos, cultos e apropriados. E Rebelo formula votos de que se aliem «a correção e opulência da frase às belezas e arrojados do estilo», atingindo-se, assim, uma «elegância castigada».

Pinheiro Chagas dedica a Mendonça dois ensaios, quando o celebrado autor já está inválido. Escreve Chagas, por 1862, naquele que informa ser o seu baptismo de publicista:

Morreu para a literatura o espirituoso folhetinista, que possuía como ninguém o segredo da melodia na prosa e que, com o colorido de frase, com o arredondado do período, com a elegante *nonchalance* do estilo obrigava o leitor a ler pelo menos as suas produções, a primeira para se deleitar com aquela música de palavras, a segunda para apreciar a ideia.⁵³

No segundo trabalho, de Março de 1865 (a meses do falecimento do folhetinista), insistirá no que era observação correntia ao falar-se de Mendonça: a das imperfeições na sua escrita. «Haverá escritores de linguagem mais correcta do que a de Lopes de Mendonça, pouco haverá que tenham mais correção de estilo.»⁵⁴ E propõe-se avaliar as novas produções como «obras de arte»: quer como factos históricos, quer como expressão duma civilização. Na sua melhor obra, *Recordações da Itália* — diz ainda Chagas —, o autor «conserva [num] aparente desleixo a imaculada pureza do estilo, a luminosa transparência da frase». E, tal como Rebelo, lembrará a distância que separa essa escrita da «empolada correção» do passado: «Entre a empertigada pompa dos períodos académicos e a elegante opulência da prosa de Lopes de Mendonça há um mundo.» E, passados anos, ainda reconhecerá a Mendonça «uma indisputável primazia como estilista harmonioso que arredonda o período, doira a frase e tem o segredo da melodiosa cadência da prosa.»⁵⁵ O crítico Andrade Ferreira, a propósito de *Memórias de literatura*, considera que, na escrita desse «espírito vertiginoso», «há o que quer que é de inebriante que se transmite ao estilo, que nos embriaga a imaginação, desvaira os sentidos e nos faz correr, sem respirar, atrás desses atrevidos e paradoxais raptos do brilhante escritor.»⁵⁶

Ao autor são dedicados alguns invejáveis superlativos: «O mais elegante, o mais suave estilista português», escreve Júlio César Machado, seu sucessor no folhetim⁵⁷; «O melhor folhetinista contemporâneo de Garrett», afirma um biógrafo do Visconde⁵⁸; «O primeiro revolucionário e reformador literário», diz, já ao findar o período aqui considerado, António Falcão Rodrigues [19].

José Maria Latino Coelho (1825-1891) deu imediatamente nas vistas quando, em 1848, se encarregou de *O Farol*. Lopes de Mendonça, logo no fim desse ano, augura-lhe, com generosidade, um lugar «dos mais invejáveis na literatura portuguesa». Condição é que «seja mais económico de arabescos ambiciosos e de um certo luxo de ornatos» e que «modere a sua imaginação, demasiadamente retinta de *nuances*».⁵⁹ (Importa recordemos a juventude dos dois folhetinistas: Latino tem então 23 anos, Mendonça 22). Anos mais tarde, em 1855, António Pedro insistirá nos elogios, recordando quão cedo Latino se revelara «um escritor eminente, tão notável pela finura da observação, pelo estro e pelo espírito, como pela delicadeza e elegância do estilo.» Chama à sua frase «abundante e correcta, cintilante e imaginosa, florida e fantástica», enquanto que no seu estilo, diz, se sente «uma irritação nervosa, que o eleva, que o aviva de colorido, que o enriquece de imagens, que o matiza de epítetos expressivos e de frases bem sentidas.»⁶⁰ Latino teria mesmo introduzido alterações na língua, assim exercendo sobre ela «influência notável». Sem alterar a sintaxe do idioma, inserira nele «muitas expressões novas, umas renovadas do passado, outras apropriadas de línguas estranhas». O articulista, infelizmente, não aduziria nenhuma exemplificação.

Esta acumulação de louvores pode não impressionar numa época em que o elogio fluía incontido. Mas Lopes de Mendonça é autenticamente sensível ao virtuosismo e capacidades de ironia de Latino, patenteados nessas crónicas que, em finais da década de 40, publica no *Farol*. Verdade é que Lopes de Mendonça — quando, como já vimos, alvo, ele próprio, da troça de Latino — se mostrava, em texto de 1849, capaz de apreços de bem mais ferino teor: «O *Farol* abriu há muito, como todos sabem, loja de maledicência. Vende por grosso e miúdo epigramas e sarcasmos». E acusava o colega de «arremeter em períodos gongóricos contra as reputações alheias.»⁶¹

Todavia, para lá desse complicado, mas ainda assim meritório, elogio dum rival admirado, percebe-se um António Pedro que se detém a traçar um auto-retrato, ou, quando menos, a vincar aquelas qualidades de escrita que sempre trouxera particularmente a peito, e que, como vimos, os coevos assiduamente apontaram quer em Latino quer nele próprio.

Com o decorrer do tempo, se não diminui nuns o alto conceito em que se tem Latino, surgem noutros reservas perante essa indomável versatilidade. Latino, ele mesmo o documenta, em carta à *Revista Contemporânea*: «Tenho sido acusado de não ter feito senão flores. [...] Um político, cujos chistes e donaires andam em prolóquio, já disse de mim que eu era *um estilo à procura de um assunto*.»⁶² Esse chiste, ele próprio o recuperaria, lembrando: «Mas um estilo é a coisa mais preciosa e rara nas letras.»⁶³ O facto é que tal censura o acompanhará a vida inteira e não fará senão avolumar-se. Em 1872, Adolfo Coelho dirá que «o que por convenção se chama literatura portuguesa contemporânea» é uma «literatura de cérebros doentes, banal, servil, que gira entre a oca retórica académica e a graçola do palhaço», sendo encarnação da primeira Latino Coelho.⁶⁴ E Silva Pinto, em 1876, menoscabando aquele a quem «a maioria deste desgraçado país, cega, fanatizada» tem por sumidade literária, escreverá:

As argúcias palavrosas, a redundância do estilo, a erudição tautologista e bolorenta, a afectação de indolência literária podem às vezes simular, aos olhos dos néscios, o estudo, o trabalho, a perseverança, o esforço, a enérgica vontade; mas se observarmos a questão, veremos que é apenas charlatanismo e vaidosa mediocridade o que a outros se afigura esforço de ilustrado entendimento [20].

Também as primícias poéticas de Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) se acompanham de algum júbilo. O seu *Poema da Mocidade* revela, segundo Bulhão Pato, um estilo «fácil e gracioso», «elevado e brilhante» quando uma ou outra coisa for desejada.⁶⁵ Conhecem-se os extremos a que a admiração pelo poema levou Castilho (que lhe chama «donoso trechozinho clássico») e Ramalho (que o dá como «alegre, desartificial, sincero e elegante», «verdadeira expressão da arte moderna»). Em 1867, cabe mesmo a Pinheiro Chagas a honra do primeiro de uma série de voluminhos sobre *Contemporâneos*. Cunha Belém faz-lhe o «Esboço biográfico», pondo-o em destaque como o homem certo do momento certo. Assim, quando, após o afastamento de Lopes de Mendonça, «o folhetim jazia quase abandonado», é Chagas quem vem reanimá-lo. Fá-lo com «estilo ameno, pomposo, rico de galas e louçanias.»⁶⁶ «Jazia descurada a crítica», também ela, e é Chagas quem a ela se lança, sabendo «casar com a urbanidade [...] a severidade imparcial».

Mas as ressalvas far-se-ão cada vez mais audíveis. O anónimo de *O Aristarco* acusa-o de «servilismo literário», de sujeição a estilos alheios.⁶⁷ Luciano Cordeiro concede que Chagas «tem em geral um estilo fluente, colorido», mas ele não contém menos um «afectado imaginoso» e uma «oca verbosidade». Como folhetinista, há nele a contínua preocupação de «*belles phrases*». O cômputo final é inclemente: «Além de medíocre romancista, não melhor poeta e detestável crítico, Chagas parece não ter atinado com a sua especialidade artística.»⁶⁸ E Adolfo Coelho não o tem em melhor conta: «Um autor de facécias de folhetim para fazer rir

o leitor, uma nulidade perfeita, enfim» (op. cit., pág. 13). Eram apreciações decerto injustas. Pinheiro Chagas haveria de conservar-se, pelo menos, um folhetinista de mérito.

7.6. Antero de Quental e Teófilo Braga

Os juízos da época sobre os dois — Antero e Teófilo — avançam, em alguma medida, paralelos. Ora se os dá a ambos como excelente exemplo do «estilo coimbrão», ora cuidadosamente se aparta deste o Antero prosador e o Teófilo poeta. Voltaremos mais demoradamente ao assunto, ao inscrevê-lo na Questão Coimbrã (ver Cap. 8).

Teófilo Braga é um dos primeiros a assinalar o «estilista» em Antero de Quental (1841-1891). Augurando para a carta *Bom senso e bom gosto* que ela se torne «um capítulo da história literária contemporânea», crê detectar nela as qualidades «que fazem admirável um estilista». ⁶⁹ Em 1871, pouco antes da definitiva desinteligência de ambos, ainda dirá ser Antero «o homem que melhor escreve a língua portuguesa» [21].

Sobre Antero de Quental, produz Ramalho Ortigão um juízo implacável, ao declará-lo mau poeta e mau filósofo: «É mau filósofo porque derriba em vez de edificar. É mau poeta porque discorre em vez de comover.» ⁷⁰ Como única, e portanto absoluta, apreciação da escrita de Antero, esta é, deve dizer-se, estranha em Ramalho. Poderíamos supô-lo sensível ao equilíbrio e à naturalidade que, pelo menos na Carta do *Bom senso*, outros contemporâneos assinalaram — e eram qualidades, para mais, que Ramalho preconizava. Assim, Teixeira de Vasconcelos vê na Carta «páginas eloquentes, estilo natural, dicção apurada» ⁷¹, enquanto Pinheiro Chagas afirma que, a Antero, aí «a palavra lhe brotou espontaneamente dos lábios», ao que acrescenta, não sem intenção: «Apanhámo-lo em flagrante delito de naturalidade». ⁷²

Para a «dureza da forma» que nas *Odes Modernas* se apontava, tem Germano Meireles, amigo e colaborador do poeta, uma explicação engenhosa. Ela nasce, diz ele, não só do «assunto», como igualmente do «carácter sensivelmente concreto da nossa língua. O idioma para representar fielmente certas noções e ideias do mundo intelectual e moral falece-nos quase.» A língua seria, assim, deficiente para «exprimir rápida e fielmente coisas que apenas respondem a factos incipientes» [22].

Teófilo Braga (1843-1924) é, em 1865, um poeta querido e quase amimado nos meios que, dentro em pouco, irá desafiar. Na *Revista Contemporânea*, Chagas refere-o nestes termos: «Que esplêndida, que opulenta primavera não é a deste poeta! [...] que exuberância de vida, e de imaginação, e de erudição! que desabrochar de poesia! que esplendor de aurora!» ⁷³ Tomás Ribeiro chama-lhe «a varonil criança, [...] de que há-de sair astro fulgente para os espaços infinitos.» ⁷⁴ Bulhão Pato tem-no como na mais subida conta: «Está ali um grande poeta, mas um grande poeta.» ⁷⁵ Camilo Castelo Branco, admirando em Teófilo a juventude do poeta, tem uma observação para o prosador: «A sua prosa é menos esmerada e polida do que seria se ele atentasse mais à forma, sem com isso delapidar o pensamento.» Concede que nos falta um «vocabulário estético» como os tempos pedem, mas espera que os «entendidos» em breve disso se ocupem. E então verá Teófilo quanto «o idioma português se molda e frisa a tudo que está na área do espírito.» A língua portuguesa é, com efeito, um produto «da mais rica inventiva» [23]. E propõe-se avaliar as novas produções como «obras de arte»: quer como factos históricos, quer como expressão duma civilização.

Sobrevindas as hostilidades, as expressões far-se-ão mais desabridas. Camilo dirá que, a partir da segunda página da *Teocracias literárias*, o leitor se pergunta onde estarão «o verbo e o agente da oração», e que Teófilo só uma arma se esqueceu de vestir: a da sintaxe. ⁷⁶ Incisivo, também, Eduardo Salgado lembrará a impertinente saída de Teófilo, nas *Teocracias*,

onde este afirmara servir-se Castilho dum estilo «à Frei Luís de Sousa, em que se relê depois de ler, e se torna a ler.» Para Salgado, Teófilo evidencia nunca ter lido nem esse nem outros escritores exemplares, com quem teria aprendido «gramática e pureza de linguagem», que o autor «escouceia desapiedadamente em cada página dos seus livros». ⁷⁷ Teófilo considerara aí, também, a prosa castiliana «dissonante para quem conhece a verdadeira euritmia da língua.» Salgado crê dever, agora, confrontar o autor da afirmação com o seu próprio déficit gramatical. Em 1869, Oliveira Martins, comentando um estudo de Teófilo, felicita-se pelo «verdadeiro progresso no que diz respeito à forma», prosseguindo: «Oxalá que breve abandone de todo essa verdadeira *aravia* com que andam redigidos os seus estudos, por uma linguagem inteligível e um sistema razoável.» ⁷⁸ Mais duro, agressivo mesmo, Camilo dirá do prosador Teófilo inicial que «traduzia as suas coisas originais em vasconço azado para nos capacitarmos da sua ignorância dos idiomas neolatinos», imputando-lhe ainda «uma construção que cheirava ao grego, mas falava moiro.» ⁷⁹

7.7. João de Deus, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós

João de Deus (1830-1896) era para Antero, já em 1861, a encarnação do ‘poeta’ que ideava: «É mais que tudo um poeta pelo coração; a forma, que tem primorosa, é-lhe quase sempre fiel na reprodução do sentimento que o anima.» ⁸⁰ Ele exprime-se «na linguagem puríssima, na linguagem sagrada do lirismo.» E «*ser natural*» é o seu supremo preceito.

Já vimos como João de Deus, em carta aberta a Germano Meireles ⁸¹, fazia da «clareza» o principal mérito do «clássico» (Cap. 6.1.), e para clássico soberano elegia o «povo» (Cap. 4.3.). É uma opção que não convence a toda a gente. Mais do que uma vez João de Deus é apontado como expoente quer de «vulgaridade» quer de «materialismo». Numa revisão a poemas de Cândido de Figueiredo, lemos que lhe terá servido de modelo, e «ruim modelo», João de Deus. «Rasteja muitas vezes João de Deus, empregando palavras e servindo-se de ideias em extremo vulgares», escreve José Frederico Laranjo. ⁸² Chagas imputar-lhe-á a paternidade de um vício diferente: «Foi ele quem principiou a introduzir na poesia amorosa um sensualismo pagão que a afrouxa, foi querendo segui-lo por esse caminho em que deliciara a tantos que principiam a aparecer aqui os *seios de veludo*, e os *seios jaspeados*, e além as *pernas torneadas*, enfim, esse materialismo que invade por toda a parte a poesia moderna.» ⁸³ E prosseguindo: «Foi ainda o sr. João de Deus quem inspirou aos modernos poetas esta predilecção pelo vago».

Mas o poeta tem em Luciano Cordeiro quem lhe louve um «apropriar a locução popular à expressão dos sentimentos elementares e calmos da alma humana» e o «estilo franco, natural e espontâneo», a distância da «logomaquia ornamentada, arrebicada e vazia tão geralmente aceita e correnteia.» ⁸⁴ Germano Meireles (em artigo contemporâneo da sua «Resposta a João de Deus») chamara à «forma» do poeta «límpida, vernácula e castigada como a dos que mais sobreluzem nesta terra.» ⁸⁵ E admira-se que ele «jogue e floreie com tamanha gentileza esta nossa pesada e concreta língua» e seja «um subtil e completo *virtuose* da palavra». Esse árduo idioma, «herdeiro da construção latina, desperta sob a magia de seu dedo prestigado [sic] na mais espontânea e natural melodia», desse a quem são familiares «até as mais recônditas *intenções* dum artigo, conjunção ou advérbio» [24].

De Ramalho Ortigão (1836-1915) falámos demoradamente quando discorremos sobre a norma gramatical, por que ele tão convictamente se bateu a propósito do *D. Jaime* (ver Cap. 3.3.). Não encontramos referências à escrita de Ramalho como tal, o que se pode estranhar, mesmo da parte dos seus contraditores, que não chamaram a atenção (e é óbvio que não lhes conviesse fazê-lo) para as qualidades dela. Só José Feliciano de Castilho, e de passagem,

talvez mesmo que por esforçada ironia, fala de um trecho de Ramalho como «admirável de graça e de sal ático».⁸⁶

Atento, Ricardo Guimarães dirá, em 1866, do opúsculo *Literatura de hoje* conter este «frases felizes, sólida trama de estilo» e serem as suas páginas «cunhadas com o selo profundo da vernaculidade, repassadas de sabor portuguesíssimo.»⁸⁷ Revelam elas, ajunta Guimarães, um conhecimento profundo da língua e um estilista elegante e imaginoso [25].

Diferentemente de Ramalho, calhou a José Maria Eça de Queirós (1845-1900) ser ainda em fase inicial, e mais exactamente por ocasião de um dos primeiros produtos da sua pena, objecto de comentário. É Urbano Loureiro quem, no seu semanário *Bocage. Piparotes literários*, em inícios de 1867, se debruça sobre o folhetim «Sinfonia de Abertura», que Eça publicara em Outubro do ano anterior na *Gazeta de Portugal*. Sem profundidade mas não raro certo, faz Loureiro comentários a produções literárias de modesto nível, onde, deve dizer-se, ninguém é poupado. Razão lhe assistia ao afirmar: «O *Bocage* na arena literária não reconhece compadrios. Tomara ele de parte a parte a discussão franca, livre e comedida.»⁸⁸

Do que chama ‘estreia’ de Eça (e é efectivamente uma quase estreia), diz Urbano Loureiro: «O sr. bacharel tem um estilo, não de cavalo de carruagem, como se diz em frase voltairiana, mas de macho de liteira; um estilo coimbrão, cheio de manhas, com que a gente se não dá, que nos força a paradelas e nos traz em bolandas. Com estilos assim todo o cuidado é pouco.»⁸⁹ Durante cinco números consecutivos — e não obstante Eça de Queirós ter, nos meses intermédios, modificado radicalmente a sua linguagem — o crítico não há-de largar o exame dum texto que, visivelmente, o estimula.

O feitio ‘coimbrão’ do escrito parece-lhe coisa assente. É, pois, irónico que o dá por transparente: «O sr. Eça prima, como os seus colegas coimbrãos, na transparência das figuras». A terminologia é igualmente reconhecível: diz-se perante um «rosário de transcendências de estilo», uma «amontoação apocalíptica de estranhas vitalidades interiores». O cômputo final não é brando: «O folhetim do sr. Eça pertence ao número daqueles escritos pesados, indigestos, insulsos e eruditamente parvoões que fatigam o espírito sem lhe valerem de nada». É um «tropel de inqualificáveis tolices», uma «amontoação de palavras ocas, de frases descosidas, de pensamentos sem nexos» [26].

São exactamente estas as deficiências que, por sua vez, Eça de Queirós assinalará na arte que, segundo ele, o realismo vem denunciar. Na sua conferência do Casino, determinando o papel do realismo, dirá, e antes de qualquer outra coisa, que ele «é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. *É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos.*»⁹⁰ Em comentário à conferência, Pinheiro Chagas («Eu tenho em altíssima conta o talento do sr. Eça de Queirós, e estou convencido que há-de vir ainda a ser um dos vultos mais notáveis da nossa literatura») afirma detectar em Eça «as qualidades literárias mais incompatíveis com os defeitos do *realismo*. Ele é um poeta e um pensador.»⁹¹ Dirigindo-se aos realistas, explicitará esses ‘defeitos’: «Forçais o estilo para encontrardes uns sons cintilantes que ofuscam, e acumulais as palavras sonoras e os neologismos ociosos.»

Não muito depois, terá lugar uma polémica com António Enes, que da *Gazeta do Povo* increpa aos autores das *Farpas* um «estilo saltitante, que tanto gesticula e redemoinha, que não deixa ver as próprias belezas», e «roupagens, às vezes recamadas de lantejoulas, verdadeira bagagem de ciganaria literária.»⁹² Ramalho Ortigão responderá, acusando Enes, em termos particularmente agressivos, de desconhecimento das potencialidades do idioma e de indigência estilística:

A ignorância crassa dos minúsculos, o seu inteiro desconhecimento das regras mais triviais da ciência da linguagem, dá à prosa dos pequenos jornais que eles enegrecem um ar tão bordalengo de forma, tão mesquinamente saloio de construção, tão rafadamente sovina de vocábulos, que permite duvidar se os autores em sua vida aprenderam mais alguma palavra além das que lhes ensinaram em pequenos as amas vilosas que os amamentaram.⁹³

São esporádicas as referências à escrita de Eça, por esse tempo. Cândido de Figueiredo di-lo, a propósito do *Mistério da Estrada de Sintra*, menos «correcto» que Ramalho, mas «talvez mais fantasioso, e as suas imagens são quase sempre emolduradas com uma garridice que prende.»⁹⁴ E Camilo, escrevendo a António Feliciano, destaca este tique estilístico do Eça inicial: «Olhe que isto aqui está frio. O quintal está plantado de couve, fava e ervilha. *O sol tem umas frialdades moles*, como diz um Eça de Queirós no folhetim da Gazeta do Porto [sic].»⁹⁵

Em 1874, Ramalho tem ocasião de expor a sua opinião sobre o amigo e ex-colaborador. Fá-lo assim: «Como escritor Eça de Queirós encheu a sua paleta das tintas mais variadas. Criou a fonte dos efeitos mais encontrados, dos tons mais novos, mais originais, mais imprevistos.» O seu estilo é «de uma clareza e de uma concisão perfeita».⁹⁶ Diferentemente do habitual em «homens de espírito», Eça alimenta «o mais completo desprezo da galeria». Em termos de idioma, isto significa a ausência de qualquer comprometimento com a gramática e o desafio das convenções linguísticas. Ou, como Ramalho escreve, entusiasmado:

Tendes aí algum verbo que esteja de quarentena nos léxicos por ser de origem espúria? tendes meia dúzia de neologismos? dois ou três adjectivos que vos não sirvam? um advérbio que queirais deitar fora? Tendes, para virgular, três dois pontos e dois riscos?... Não é preciso mais nada! Dai-lhe isso a ele. Vereis essa pitada de lixo desprezado dourar-se como uma abelha, criar asas, bulir-se, erguer-se no espaço, zumbir, morder, resplandecer, cantar ao sol! (págs. 30-31).⁹⁷

Um motivo para a ausência de comentário à contribuição eciana nas *Farpas* — em qualidade literária nitidamente superior à do Ramalho de então — pode ser a dificuldade dos coetâneos em identificá-la com segurança. Ambos os autores tiveram o cuidado de, no período da sua redacção a dois, evitarem a atribuição inequívoca de qualquer dos textos a um ou a outro [27].

Um último testemunho⁹⁸ vem do já várias vezes citado António Falcão Rodrigues, o autor de uns *Esboços críticos*, de 1876, espécie de balanço ingénuo e desprezioso. Diz ele, de Eça, a propósito de *O crime do Padre Amaro*, que leu «com prazer, com ansiedade» (presume-se que na segunda edição, já que o dá como «livro»): «O estilo é elegante e muitas vezes incompreensível, indecifrável; tão alto o quer elevar que se perde em nebulosidades». Eça de Queirós «escreve com humorismo, e é sátiro pungente; castiga rindo.»⁹⁹ A coerência não é total. Mas isso dá, decerto, a medida duma perplexidade.

7.8. A imprensa e o folhetim-crónica

Lopes de Mendonça dedicou um artigo de 1846, intitulado «O jornalismo literário», ao exame dos periódicos culturais que, desde *O Panorama*, vieram aparecendo. Segundo ele, assiste-lhes uma missão, onde «a primeira tarefa é acostumar o povo à leitura, é corrigi-lo dos seus defeitos sem que o pressinta, é finalmente criar-lhe o gosto de ler e de pensar.»¹⁰⁰ Em 1857, também Andrade Ferreira se debruçará sobre o «jornalismo literário», passando em revista as publicações periódicas que vinham, a seu ver, reflectindo o nível de «ilustração» (entenda-se,

cultura) do país.¹⁰¹ Anos mais tarde, noutra trabalho, já o vimos, Ferreira destacará, de um conjunto amplo, quatro publicações — o *Gil Vicente*, *O Panorama*, a *Revista Universal Lisbonense* e *O Trovador* —, cada uma das quais, diz, «resume um grande período literário» [28].

O cultivo do idioma era um dos terrenos em que a imprensa acumulava merecimentos. Já atrás (Cap. 5.1.) pudemos apreciar como Castilho, deixando a *Revista Universal*, memorava os cuidados aí postos na expressão, e como Rebelo da Silva, ao tomar a direcção do *Panorama*, prometia perseverar no portuguesismo da linguagem. Diria Rebelo mais tarde que esse periódico — «o mais admirável instrumento de iniciação intelectual» — tinha tido, entre outros benéficos efeitos, o de «aperfeiçoar a língua» [29].

Quanto a António Feliciano, podemos acrescentar este seu apontamento ‘realista’, feito ao encarregar-se, em 1841, do *Panorama*: «A linguagem portuguesa continuará a ser emprego de nossos constantes desvelos; e quanto seja compatível com a velocidade de escrever, que uma tal obra requer, sairá sempre limpa e castiça.»¹⁰² A disponibilidade do ramo para a escrita cuidada não era a ideal, sabe-o ele. «Os jornalistas não têm, nem podem ter, para acurar frases, tempo e remanso.»¹⁰³ Vão agora longe os tempos em que acusava a «chuva miúda de periódicos» de «assolar» a língua.¹⁰⁴ Ainda assim, voltará, em 1849, a opinar que a imprensa tem sido, para a vernaculidade, «uma verdadeira máquina infernal» [30].

Nessa censura, Castilho não estaria só, para mais. Um outro mentor de opinião, Inácio Roquete, avisava os leitores do seu *Código do bom tom*: «Não vos fieis, pelo que pertence à linguagem (e ainda no mais) nos periódicos, revistas e novelas; são um manancial de corrupção do gosto» (Paris, 1845, pág. 227). Particularmente funestos, diz ele, são os autores de renome que, ao travarem-se de razões através da imprensa, conferem prestígio a uma linguagem indecorosa: «Não vos fieis sempre num autor bem conceituado, mas que desce à arena para esgrimir a pena com os noveleiros e foliculários; este é o mais perigoso, porque sua autoridade nos faz muitas vezes olhar como de bom tom expressões que só correm entre arrieiros e gentalha». Mas Roquete concederá que tem aqui em mente, em particular, a José Agostinho de Macedo, o que retira premência à catilinária.

As declarações programáticas de uma publicação podiam incluir, já o ilustrámos (Cap. 5.1.), observações sobre a linguagem que pretendia cultivar-se. Curiosa é, neste domínio, a seguinte passagem da «Introdução» a um semanário em 1850: «A *Esmeralda* há-de ocupar-se de todos os assuntos literários, científicos e industriais. Nas suas lucubrações, porém, não mirará somente à glória literária. Seria um erro, seria uma puerilidade criminosa. [...] Sacrificar o fundo à forma é contrariar loucamente as tendências da época.» J. Marcelino Matos, director e autor da peça, diz mesmo condenar um jornalismo que «se gasta em disputas insípidas, em polémicas frívolas, sobre a legitimidade mais ou menos autorizada das fórmulas» [31].

Num estudo importante, «A imprensa política e a imprensa literária», o pedagogo Luís Filipe Leite (1828-1898) detém-se, diz, a «fotografar» o «perfil da nossa imprensa.»¹⁰⁵ Parece-lhe fenómeno digno de nota a debandada, rumo à imprensa «política», de escritores que haviam colaborado na imprensa «literária». Inspirou-os, afirma Leite, o «demónio da ambição». Os resultados não se lhe afiguram famosos. «Aquele que nascera para medir versos, esmerilhar rimas, polir a linguagem e entesostrar novas opulências para o comum património das letras pátrias, contou eleitores, azedou frases, retorceu o pensamento em caprichos ou partos de que a própria linguagem fica assombrada, e conseguiu amontoar volumes de escritura efémera.» Na melhor das hipóteses, a primitiva vocação não se deixa renegar. Ao ocuparem-se de assuntos civis, revelam-se, sem o quererem, literatos, a sua expressão trabalhada destoa nesse novo ambiente, que pede vigor e concisão. Ou nas palavras de Leite: «Os tropos e louçainhas, que essas penas atrozmente desviadas da sua primeira

destinação difundem pelo discurso todos os dias, estão brigando muitas vezes com a natureza do assunto, achando-se condenados por uma fatalidade inexplicável a suprir a veemência, a concisão, o apropriado dos termos e o técnico da frase». Deste modo - e para de entre as trocistas formulações do crítico tomarmos uma - «a clâmide trágica duma figura de retórica vem descaindo pretensiosamente sobre uma teoria administrativa.»

Teixeira de Vasconcelos mostra-se neste domínio, como em outros também, bastante menos polémico. Jornalista de profissão, sempre a reflexão sobre a linguagem o ocupou. Foi na «nova e importante classe dos jornalistas», lembra ele, que entraram, e até se formaram, poetas, historiadores, críticos, etc. «Os escritores que são hoje o ornamento das letras nacionais, todos receberam o baptismo na pia jornalística e foram os gloriosos ascendentes da novíssima geração dos redactores portugueses.»¹⁰⁶ Os jornais, esses, «contribuem diariamente para a propagação da leitura, instruem e recreiam as pessoas que não se consagram à vida das letras, e excitam a mocidade ao exercício das funções literárias». E, se reconhece que «a língua portuguesa perdeu, por intervenção [dos jornais] uma parte da sua pureza vernácula», não menos se mostra Vasconcelos convencido de que ela ganhou nisso «maior elasticidade»: «A ginástica diária do jornalismo aumentou-lhe a facilidade dos movimentos» [32].

Lopes de Mendonça é, por mais de um autor, dado como o introdutor em Portugal do folhetim-crónica, género «exótico», levado à exemplaridade em França, e que ele acomodara a um novo meio. Em 1849, quando Mendonça conta 23 anos, alguém o denomina já «patriarca dos folhetinistas».¹⁰⁷ Júlio César Machado dirá, num *in memoriam* ao jornalista, que ele fizera do folhetim «um poder literário». E exporá as virtudes que permitiram ao género «vulgarizar as coisas ou os factos conforme o modo de sentir e pensar desta época»: a desenvoltura na apreciação, a abundância no dizer, a amplitão de pensamento [33].

Mas o «folhetim» divide as opiniões. Folhetinista ele próprio, Latino Coelho proclama que nesse género se acha a «tribuna literária do século» e que ele espelha a feição transitória, instável (ele diz «revolucionária») da literatura contemporânea.¹⁰⁸ Rebelo da Silva dizia compreender o vasto espaço de manobra que o folhetim para si reclamava. Visando Lopes de Mendonça, reconhecia que os «*nadas elegantes*» do folhetim pediam não só certas «maiores liberdades», como a própria imitação de «toques» estrangeiros, sob pena de o gracejo se converter em «pulhas saloias» a lembrar Agostinho de Macedo.¹⁰⁹ Ou como Chagas diria, com donaire, em 1872: «O folhetim é caprichoso e vadio, magro e ágil como um árabe, deixa correr à doida os seus períodos cintilantes, e a sua frase descuidada arrepiava Quintiliano e Boileau.»¹¹⁰

Já para Castilho as coisas são menos festivas. Jamais, de resto, António Feliciano mostraria apreço pela «escola *folhetinística*», que tinha na conta de «seita deplorável», atida ao brunir de frases e ao trabalhar de filigranas e pedraria multicolor, «esplêndida, mas sem valor intrínseco», e que estava transformando a época literária numa «das mais vaidosas e vãs».¹¹¹ Moura Coutinho, também ele, considera o estilo dos folhetins «ridiculamente pretensioso e inchado», abundando «em frases estrondosas, em metáforas dum atrevimento extravagante, em conceitos ininteligíveis e ridículos.» E sublinha: «*O pior escritor é aquele que só tem em vista arredondar períodos e compor um carrilhão de palavras altissonantes.*»¹¹² Esta última reserva parece-nos normal num autor como Coutinho, defensor dum comedimento clássico. Mas já o criticar nos folhetinistas um «arredondar» de períodos se afigura menos óbvia reserva. O tratamento do período era, com efeito, para o próprio Coutinho, um dos supremos conseguimentos da escrita. Mais acertado andava Camilo ao não exigir do folhetim senão alguns «artifícios de arte e singeleza».¹¹³ Ou quando, muito folhetinescamente, ponderava: «O folhetinista é a essência da literatura do século — é a expressão mais simples, quero dizer, é a parte volátil, diáfana, palpitante, que se ergue deste cadinho onde fervem as inteligências ao lume da regeneração intelectual» [34].

Que «folhetim» constituía conceito minado, ilustra-o o facto de mesmo alguns cronistas, e entre eles o próprio Lopes de Mendonça, afectarem um distanciamento (chegando a pôr o termo em cursivo, ou entre aspas), particularmente em contextos polémicos. É sempre o *outro* quem escreve «folhetins», é ele o «folhetinista». São raros, neste domínio, os casos de autêntica boa consciência, como o de Túlio, quando defende (aduzindo o exemplo de, entre outros, Garrett) o recurso à facécia; ou o de Latino, quando garante ao folhetim a sobrevivência a todas as modas. O tom mais audível ainda é o trocista. Júlio César Machado — num folhetim que em tudo se diria ‘folhetinesco’ — sustenta ter a «*folhetinomania*» surgido como expediente que «acordasse os ânimos», adormentados por um romance de «estudos fisiológicos» e por um teatro que, diz ele, «ressona com sinceridade em se lhe oferecendo as delícias tranquilas e literárias dum drama *íntimo*.»¹¹⁴ O folhetim constituiria entretém de «toda a gente que não tem outras ocupações». Em suposto diálogo com um autor de folhetins, a quem imputa uma completa ignorância das «leis da língua», põe-lhe na boca a desassombrada pilhéria: «Temos cá uma língua que dá no goto ao público!»

Luciano Cordeiro, aconselhando um modo de vida a Chagas, que ele considerava «mediocre romancista, não melhor poeta e detestável crítico», sugeria-lhe o prosseguimento no folhetim, com que melhor lhe quadrava o estilo «fluyente, colorido, sem individualidade e por vezes — tantas vezes, infelizmente! — inflorado de afectado *imaginoso* e de oca verbosidade.»¹¹⁵ Não admira que Antero, quando quiser um dia explicar o atraso nacional, responsabilize por ele, a par de Castilho e do seu método repentino, «o moderno folhetim português».¹¹⁶

[1] O verdadeiro motivo do aplauso ao poemazinho, deixa-o Raimundo de Bulhão Pato transparecer numas «Breves observações» incluídas no mesmo folhetim. Composto em redondilha maior, o poema contrariava por isso mesmo a «forma francesa», o alexandrino, que Castilho prezava e que contemplara no *Tratado de Metrificação*, de 1851. Sabido é quanto Herculano, mentor de Bulhão Pato (e de Mendonça), abominava esse metro. Numa «Carta-prefácio a Alexandre Herculano», destinada à primeira edição de *Paqueta*, lembrava Pato quanto tal «forma francesa» repugnava à «índole ao mesmo tempo enérgica e viril, suave e harmoniosa, da nossa língua» (publicado in *Revista Peninsular*, 2, 1856, 7). Na sua «resposta», Herculano escreveria: «A *Paqueta* é um protesto contra a poesia francesa que nos invadiu». E denunciaria esse «monótono ritmo, saguão literário para onde [...] ainda os melhores poetas atiram composições belíssimas no sentir e no pensamento» (ib., p. 9). Muito seguramente, o autor alude a Castilho. (Mais tarde, Pato cederia à «forma francesa». Ele próprio o diz, num vago tom justificativo, em *Sob os ciprestes*, de 1877: «Foi Castilho quem me levou a escrever versos alexandrinos, coisas a que por muitos anos fui refractário. E fazia mal, que é um belo metro: tudo está em executá-lo com perfeição.»)

A este propósito ler-se-á com particular proveito António Coimbra Martins, «De Castilho a Pessoa. Achegas para uma poética histórica portuguesa», in *Bulletin des Études Portugaises*, t. XXX, 1969, em especial pp. 264-283.

Veja-se ainda o estudo de António Baião, «Herculano e Castilho», in *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, nova série, vol. XXII, 1950, 105-114.

[2] Em 1866, António Peixoto do Amaral prorrompe em louvores à época: «Um estilo harmonioso, pensamentos elevados e nimamente magníficos vieram diferenciar a verdadeira literatura presente da arrastada e carunchosa literatura pretérita» (*Literatura de ontem ou Reflexões sobre a questão literária*, Porto, 1866, p. 8). Em 1870, Cândido de Figueiredo exulta, na *Folha*, com os conseguimentos poéticos de uma época única: «Hoje, como nunca, se levanta, vigorosa e crescida em número, vistosa plêiade de cantores nossos. Aponte-me alguém uma era tão feraz como a que hoje, em nossas terras, se desata em tantos e tais frutos de poesia» («A Poesia», in *A Folha. Microcosmo literário*, nº 4, 1870, 25). Pela mesma época, António Francisco Barata, autor de umas *Advertências curiosas sobre a língua portuguesa*, considera que, pelo exemplo de numerosas obras recentes, se «escreve bem» na actualidade, tendo conseguido despertar-se «o adormecido gosto ao estudo da língua, por modo que muitos são hoje os que deveras se lhe devotam» (Coimbra, 1870, p. 43). A apreciação mantém-se na segunda edição (intitulada *Estudos da língua portuguesa*, Lisboa, 1872), mas igualmente na terceira, bem mais tardia (chamada agora *Estudos práticos da língua portuguesa*, Évora, 1900). A segunda edição vem enriquecida de uma «Bibliografia da língua portuguesa», onde se nomeiam obras tão recentes como as de Túlio, Soromenho, Adolfo Coelho e Leoni. É, quanto sabemos, a primeira bibliografia do género, depois da abordada em *Primeiros traços* de José Silvestre Ribeiro (*R.U.L.*, 1848-1851, editado em volume em 1853).

[3] «Ensaio crítico. Poetas modernos dramáticos de Portugal», in *A Aurora*, 1, 1845, 44. O mesmo fará nos *Ensaio de crítica*, publicados na «Revolução de Setembro» e reunidos em 1849. Em Julho de 1854, o publicista rebaterá, retomando-lhe os termos, mas sem nomeá-la, a apreciação castiliana acima exposta (nota 3). Diz Mendonça: «Não pensamos que a poesia se despenhe no abismo e que a literatura degenera em *literatura piegas e choramingas*, como por aí vimos escrever, com mais espírito do que imparcialidade crítica». E propõe-se avaliar as novas produções como «obras de arte»: quer como factos históricos, quer como expressão duma civilização (Introdução «A poesia e o século», *Memórias de literatura contemporânea*, Lisboa, 1855, p. 1, cursivo original. Retomaremos esta dissensão no Cap. 10.3.).

[4] Entre os críticos que nos ocuparão não figura Rebelo da Silva. Os testemunhos a seu respeito referem-se quase exclusivamente à produção ficcional. (Ver, entre esses, Lopes de Mendonça, *Memórias de literatura contemporânea*, pp. 130-131; Luciano Cordeiro, *Livro de crítica*, pp. 218-219). Um dos raríssimos comentários ao crítico, da autoria de Lopes de Mendonça, data, curiosamente, dos primórdios da actividade de Rebelo. Escreve o ensaísta seu amigo: «Poucos

possuem como ele os conhecimentos metafísicos da arte, e as delicadezas subtis do gosto. O sr. Rebelo mostrou já até que ponto se pode elevar na crítica, pela profundidade da investigação, pelo juízo rápido, pelo sentimento selecto das belezas, pelo nervo do estilo, pela poesia das comparações filosóficas» («Ensaio crítico. Poetas dramáticos modernos em Portugal», in *A Aurora*, 1, 1845, 42).

Sobre a obra crítica de Rebelo da Silva, leia-se Fidelino de Figueiredo, *História da crítica literária em Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1916, pp. 119-124.

[5] «Poesias de L. A. Palmeirim. I. Existe hoje a verdadeira poesia lírica?», in *R.U.L.*, 4, 1851-1852, 213. Por seu lado, Camilo Castelo Branco, em 1859, distingue-lhes as áreas em que primavam: «O visconde de Almeida Garrett, na sua província literária, não tinha émulo. Alexandre Herculano, o doutíssimo historiador, tem uma soberania distinta. Distanciavam-se pelos génios, pelas índoles literárias (...). Se não existisse Castilho, o mais remontado poeta, o mais português de todos, o mavioso Castilho, que entesoura as jóias de máximo quilate da nossa língua, Garrett seria o primeiro prosador» («Visconde de Almeida Garrett», in *O Mundo Elegante*, 1, 1859, 106).

[6] In *Revista Literária* (Porto), 2, 1839, 382. Já antes, porém, do início do período tivera Garrett oportunidade de exprimir gostos e reservas em matéria de expressão escrita. Recorde-se uma recensão de obra estrangeira, em que louva, a par da «muita novidade», a «muita clareza», para acrescentar: «Muito carecemos nós de escritos desta espécie. O maior defeito que entre nossos escritores e oradores se observa é a impropriedade, o deslocado das ideias e expressões, a desarmonia do raciocínio com o discurso, uma tendência constante às *impullas et sesquipedalia verba* (de Horácio), que são em verdade insuportáveis. Ninguém acreditara que é o mesmo português em que hoje se ora [e (?)] escreve, aquela fluida linguagem de Fr. Luís de Sousa [...]» (in *O Cronista*, 1, 1827, 67).

[7] As relações entre Castilho e Garrett, mormente as pouco translúcidas por parte do primeiro, são expostas por Gomes de Amorim nas *Memórias biográficas* e por Teófilo em *Garrett e o Romantismo*, de 1903. Pinheiro Chagas contesta as sugestões de Amorim em «Garrett e o seu tempo», XXI, na *Ilustração Portuguesa* de 1885. Júlio de Castilho, nas *Memórias do pai*, não vê anormalidade mencionável. Veja-se também Ofélia Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett*, II, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 257.

[8] «Biografia», loc. cit. Amorim, que cita também esta passagem, informa ter sido Garrett com regularidade convidado a redigir «na sua correcta e elegante linguagem» documentos oficiais e projectos de lei «de maior importância». Aos que lho solicitavam, diz Amorim, «repugnava-lhes o estilo pesado e maçudo, o chavão sedição das velhas secretarias, que arrastava dolorosamente o assunto, dilacerando-o e diluindo-o, por entre obscuras escabrosidades gramaticais» (*Memórias biográficas*, II, ed. cit., p. 258-260). Ver também nota 33.

Maria de Lourdes Lima dos Santos (em *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Editorial Presença/Instituto de Ciências Sociais, 1983, p. 97) recorda como, «por altura do setembrismo», surgiu «um estilo novo democratizante» na linguagem «corporal, oral e escrita dos intelectuais», caracterizado pela «informalidade». E ajunta, numa referência à informação de Amorim: «Garrett, então convidado para redigir muitos dos documentos oficiais, seria aquele que, na literatura, ia lançar o estilo coloquial e directo.»

[9] O prefácio foi reproduzido na *R.U.L.*, 5, 1845, 299-300. Aí fala Garrett sobre a «variedade, a riqueza e a originalidade do seu estilo inimitável.» De si mesmo diz que «possui todos os estilos e, dominando uma língua de imenso poder, a costumou a servir-lhe e obedecer-lhe.» «Redige com admirável precisão, com uma exacção ideológica que talvez ninguém mais tem entre nós, uma lei administrativa ou de instrução pública, uma constituição política, um tratado de comércio.» E particularmente sobre as *Viagens*: «De tantas obras de tão variado género com que [...] este fecundo escritor tem enriquecido a nossa língua, é esta talvez [...] a que ele mais descuidadamente escreveu.»

[10] Cf. *Livro de crítica*, Porto, 1869, p. 187. Com razão afirma Jacinto do Prado Coelho: «A prosa das *Viagens* filia-se claramente no estilo jornalístico de Garrett. Os artigos publicados em 1837 n' *O Entreacto* demonstram que já então esse estilo alcançara uma destreza, uma graça, um dinamismo

inconfundíveis» («Garrett prosador», in *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, t. XXI, 2ª série, nº 1, 1955, 23). Ofélia Paiva Monteiro detecta nos artigos já bem anteriores artigos do *Cronista* e em peças de teor cómico-satírico a emergência do estilo das *Viagens* (*A formação de Almeida Garrett*, I, pp. 474-475 e II, 353-354). Ver a este propósito também Augusto da Costa Dias na Introdução a *Viagens na minha terra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1977, p. 38, onde essa perspectiva é algo matizada.

Aliás, neste estudo, Augusto da Costa Dias sublinha, convincentemente, a herança garretteana na escrita de Eça de Queirós. Em ensaio anterior («O que cumpre fazer para nos entendermos?», in *Seara Nova*, Novembro de 1966, p. 346) afirmara: «A análise da obra de Herculano, de Camilo, demais românticos e ultra-românticos revela que todos eles ignoraram a revolução estilística, no sentido do realismo, que no seu tempo e no seu país se realizara» através da escrita de Garrett.

[11] *Breve ensaio sobre a crítica literária* (incluído em *Lições elementares de poética nacional*), Lisboa, 1840, pp. 61-62.

Comentando a crítica de Castilho ao *Eurico*, Álvaro Manuel Machado (em *Les romantismes au Portugal*, Paris, 1986, pp. 230-232) perde de vista, parece-nos, a preocupação estritamente pedagógica de António Feliciano. O essencial receio deste é que a obra, que tem todas as virtualidades para se celebrar (e desse reconhecimento nasce a premência do comentário), venha a estimular em jovens escritores igual tipo de escrita. Longe estava Castilho de supor no *Eurico* (como, com alguma precipitação, Machado sugere) «une parabole politique» (p. 231). O que faz, numa fugaz referência a determinado «projecto legislativo de Passos, é apontar em ambos os textos comum deficiência: a redundância da exposição, em que a «hipótese» encerra já «toda a tese». Como quase sempre, e só isso se lhe poderia honestamente censurar, as preocupações de Castilho são predominantemente formais.

[12] «‘Vinte horas de liteira’, por Camilo Castelo Branco», in *Jornal do Comércio*, 3-XII-1864. No conceito de Telmo Verdelho, «o assíduo questionamento metadiscursivo sugere uma verdadeira estratégia de poder simbólico que terá levado Camilo a cultivar, de modo mais ou menos intencional, uma insinuante imagem de mestre da língua. [...] De um modo geral a sua postura é indubitavelmente normativista, mesmo quando é sugerida como simples informação gramatical ou como evocação dos bons autores» («Camilo e a tradição vernacular», *Actas do Congresso internacional de estudos camilianos*, Coimbra, 1994, pp. 319-320).

[13] Limitamo-nos aqui ao domínio lexical. Não faltou quem, também, relevasse em Camilo solecismos de diversa ordem. Urbano Loureiro, jovem publicista portuense, mais de uma vez se entregou, nos sucessivos periódicos que assinou, ao apontar de falhas na escrita do novelista, como galicismos (*Bocage. Piparotes literários*, 1, 1865, 37-38) ou erros de concordância (*Os Gafanhotos*, 1, 1868, 200-204).

Já, porém, em 1862 ao atento Teixeira de Vasconcelos desagradavam «certas palavras desusadas» em *Coração, cabeça e estômago*, não lhe parecendo os romances o veículo adequado à renovação vocabular. Suplementar efeito disso, diz Vasconcelos faceiro, é obrigar os «numerosos imitadores» de Camilo ao estudo de Viterbo e de Morais «para escreverem trechos de prosa que ninguém entende». Ademais, e segundo o crítico, «a natural propensão [de Camilo] é para a dicção contemporânea mais apurada e culta» (in *Gazeta de Portugal*, cit. J. A. Vieira de Castro, *Camilo Castelo Branco*, 2ª ed., Porto, 1862, pp. 187-189. Camilo inclui a crítica de Vasconcelos na segunda edição de *Coração, cabeça e estômago*, em 1864).

[14] Ver Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao estudo da novela camiliana*, 2ª ed., II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 61-63. Camilo atravessa, diz aí o ensaísta, «uma fase de mais laborioso e amoroso estudo da língua, na busca de riquezas perdidas e na invenção de combinações novas, a exemplo da ousadia dos clássicos» (p. 61). Essa fase seria superada, quando Camilo «se afastou da estética arrebicada de Castilho e deu vazão às suas próprias energias latentes» (p. 63. O termo «arrebicada» não consta da 1ª ed., de 1946).

Pelo menos um crítico sublinhou os bons resultados do esforço camiliano. Num texto de 1877, dizia I. F. Silveira da Mota: «Censuram alguns críticos nos livros do sr. Camilo a prodigalidade de palavras antiquadas. [...] Se algumas palavras aparecem que podem ser taxadas de obsoletas, acomodam-se elas de tal modo à índole da língua que merecem e devem entrar no uso comum. Neste

uso estão já hoje muitos termos, que ainda não há um século eram antiquados. Tais são: *acinte, gasalhado, chaneza, desdita, pujante, rompenete, desmesurado* [...]» (*Horas de repouso*, Lisboa, 1880, pp. 96-97).

Uma posição teórica de Camilo Castelo Branco a este respeito encontra-se em carta a António Franco, de 7-VI-1887: «Em todas as línguas, o principal processo em adquiri-las é o estudo dos clássicos, feito com crítica, e sem o propósito de exumar arcaísmos destoantes das formas modernas» (publicada por José Leite de Vasconcelos, «Camilo e os lexicólogos», in *Revista Lusitana*, XXIII, 1920, 197).

Em *O Romantismo em Portugal*, José-Augusto França expõe este, a nosso ver, sagaz ponto de vista: «Depois da renovação trazida por Garrett, foi Camilo quem mais trabalhou a língua literária num sentido ao mesmo tempo tradicional e moderno.» Esse enriquecimento todavia «cristalizará num movimento neobarroco estranho às necessidades novas numa expressão mais subtil. [...] Esta linguagem de riqueza indiscreta e difícil constituirá uma das barreiras ideológicas que a geração dos anos 70 terá de franquear» (Lisboa, Livros Horizonte, 1974, pp. 687-688).

[15] *A queda dum anjo*, Lisboa, 1866, p. 76. A novela *Vinte horas de liteira* (1864) e a auto-ironia aí patente serão objecto de estudo no Cap. 8.4.

Para Túlio Ramires Ferro a atitude de Camilo é bastante mais linear: «A sátira do estilo de Aires de Gouveia [...] serve de pretexto a Camilo para expor as suas ideias sobre a arte de escrever e falar correctamente a língua portuguesa. Por isso, Calisto, porta-voz do seu conservantismo, é também o porta-voz do seu casticismo linguístico» (*Tradição e modernidade em Camilo*, Lisboa, A. M. Pereira, 1966, p. 84).

Esclarecedor comentário se encontra, a respeito de *A queda dum anjo*, num estudo de João Camilo dos Santos (*Os malefícios da literatura, do amor e da civilização*, Lisboa, Fim de Século, 1992), em que lemos: «Calisto não distingue, na sua crítica, os deputados da oposição dos deputados do Governo. E o seu ideal de estilo é o dos seiscentistas, o que explica que a personagem nos apareça também como usando um estilo demasiado literário. *Como noutras situações o vemos exprimir-se com mais simplicidade*, devemos concluir que, aos olhos de Camilo, se não aos de Calisto apenas, *a Câmara exigia, apesar de tudo, uma dignidade estilística particular, um certo tom de solenidade, declamatório*» (p. 68, cursivos nossos).

[16] *Correspondência epistolar*, II, Porto, 1874, p. 168. Telmo Verdelho exprime-o, sugerindo que Camilo conduziu a prosa portuguesa «a um nível de grande tensão, de insegurança e de uma certa inviabilidade produtiva.» Em particular a «especiosa memória lexical» de Camilo aproximaria o seu texto «de um limiar da funcionalidade da língua, se não mesmo da sua inexequibilidade» («Camilo e a tradição vernacular», op. cit., pp. 316 e 323).

M. Manuela Gouveia Delille, no já citado (Cap. 3 nota 45) estudo *A recepção literária de H. Heine* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), destaca, na tradução (parcial) que Camilo fez em 1871 do *Livre de Lazare*, «a grande quantidade de termos classicizantes ou eruditos, e de arcaísmos e vocábulos de sabor ultra-romântico» (p. 398).

[17] Uma única vez se deixa Mendonça aliciar a uma polémica nestes domínios. O atacante manter-se-á desconhecido, apenas se sabendo que é coimbrão. No jornal *A Pátria*, do Porto, assinando a 25 de Abril de 1849 uma crónica com «Um Académico», diz deplorar que o jovem folhetinista, em quem reconhece «talento», e mesmo um «estilo fácil e gracioso», careça de tudo o resto: o estudo, a reflexão, o conhecimento da língua. Mais carece ele «do emprego *acertado* da locução e das figuras, [...] da natural *colocação* dos termos», ficando-se por «uns palavrões cansados, umas espertezas de dicção, umas certas conversões de termos, umas graças traduzidas». António Pedro responde-lhe a 3 de Maio na *Revolução*, defensivo, apontando a inconsistência numa exposição onde se elogia um «estilo fácil e gracioso» e se alude a deficiências expressivas, que, aliás, sublinha, nunca são exemplificadas. O «Académico» regressa a 14 do mesmo mês com uma invectiva sumária: «A ignorância da língua, sr. Mendonça, não sei como quer que lha prove sem transcrever todos os seus folhetins», poupando-se, diz, à alegação de «um rosário de galicismos, assim de palavras como de contextura de orações e períodos». E, quanto ao complexo juízo produzido sobre o estilo, justifica-o, sustentando, algo especioso, que «o mesmo dizer mal, oco e sensaborão, pode coexistir com o estilo fácil e gracioso. O

dizer mal é oco todas as vezes que consiste só em palavras, e em palavras é que consiste o estilo, por isso não repugna uma coisa à outra». Lopes de Mendonça responderá, a 25, regateando ao opositor «competência de juízo», já que utilizador de um estilo «áspero, incolor e amaneirado», e terminando por aconselhar-lhe mais meditação e melhor aplicação do Quintiliano que invocara.

Acentue-se que simplificamos a discussão, observando-a do ângulo que nos interessa sobretudo, o da linguagem. Outras temáticas (culturais, morais) ocuparam aí os dois contendores.

[18] «‘Memórias de literatura contemporânea’ por A. P. Lopes de Mendonça», in *Revista Pensinsular*, 1, 1855, 17.

Sampaio Bruno escreve, em 1885, em *A Geração Nova*: «Enquanto os homens do seu tempo estancavam a espontaneidade da fantasia, peculiar à sua raça, sob a pedante obsessão do vernaculismo», Lopes de Mendonça «educava-se em todas as actualidades francesas, de onde procedeu o seu estilo moderno, irregular, crivado de galicismos, incorrecto e humano, significativo anúncio do modo de ser actual da prosa portuguesa».

As *Memórias* de Mendonça são para João Palma-Ferreira «provavelmente um dos estudos mais importantes que em Portugal se escreveram na segunda metade do século XIX» (*Literatura portuguesa. História e crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 42).

[19] *Esboços críticos*, Coimbra, 1876, p. 124. Em 1880, Antero dirá de Lopes de Mendonça que «a história literária lhe deverá algumas páginas, como o primeiro crítico de temperamento verdadeiramente moderno» e que «foi não só o precursor, mas o mestre da moderna crítica literária em Portugal» (in *O Operário*, Porto, 30-V-1880, *apud* Joel Serrão, Antero de Quental, *Prosas sócio-políticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 425-426).

Sobre Lopes de Mendonça ler-se-á com proveito Maria Manuela Tavares Ribeiro, «Teorias e teses literárias de António Pedro Lopes de Mendonça», in *Revista de História das Ideias*, II, 1978-1979, 249-354.

[20] «A estética de Latino Coelho» [1876], *Controvérsias e estudos literários. 1873-1878*, Porto, 1878, p. 56. Em 1916, Luís Feliciano Marrecas Ferreira produz este testemunho sobre Latino: «Nos escritos manteve imperturbavelmente a linha académica, tão avesso a galicismos como a plebeísmos, e até lhe chegaram a notar que esta tendência mal ia com as suas ideias republicanas, mas o insigne democrata, artista da palavra, queria nivelar a sociedade pela sala e não pela taberna» («Latino Coelho», in *Livro de homenagem*, Sintra, 1916, p. 70).

[21] *Epopeias da raça moçárabe*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871, p. 377. Antero escreverá, na carta autobiográfica a Wilhelm Storck, de 14-V-1887: «Era aplaudido [...] porque me concedeu a natureza o dom da prosa portuguesa, não da prosa de convenção, arremedando o estilo dos séculos XVI e XVII, mas de uma prosa que tem o seu tipo na língua viva e falada hoje, analítica já nos movimentos da frase, mas na língua ainda e sempre portuguesa. Isso agradou, porque era o que convinha e, em suma, acabei por ser citado como modelo da prosa moderna!» (*Obras Completas. Cartas, II*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, p. 836).

Estas confidências de Antero fornecerão, em 1892, ensejo a Teófilo para comentários de duvidoso gosto (cf. *As modernas ideias na literatura portuguesa*, II, Porto, Ernesto Chardron, pp. 209-211.)

Salomão Sáragga dirá, mais tarde, que Antero tinha «a inteligência inata do estilo». «A sua prosa [...] pertence à língua moderna que se fala hoje, conquanto revele as qualidades da antiga linguagem portuguesa» («A prosa de Antero», in *Antero de Quental. In Memoriam*, Porto, Mathieu Lugan, 1896, pp. 69-70).

[22]. «‘Odes Modernas’ por Antero de Quental», in *O Século XIX*, 30-VIII-1865. Acerca desta série de artigos, escreve Alberto Ferreira que não primavam pela limpidez da prosa, mas que «o seu conteúdo ideológico é realmente notável». E ajunta: «Germano Meireles prometia vir a ser, na verdade, um dos mais lúcidos intelectuais dessa época» (*Bom senso e bom gosto*, vol. I, Lisboa, Portugália Editora, 1966, p. 342).

Sobre a escrita de Antero, leia-se Fidelino de Figueiredo, «A prosa de um grande poeta», *Antero*, São Paulo, 1942, pp. 101-128.

[23] «Os livros do sr. Teófilo Braga», in *Jornal do Comércio*, 8-IV-1865. O estudo continuaria nos dias 11, 12 e 13. Foi publicado igualmente em *O Civilizador* e, posteriormente, recolhido em *Esboços de apreciações literárias*, Porto, Viúva Moré Editora, 1865.

Leia-se o comentário de Jacinto do Prado Coelho: «Camilo, instigado por [Castilho], iria contradizer-se atacando a petulância revolucionária dos rapazes de Coimbra [...]. Mas o seu juízo mais espontâneo e arejado estava em letra impressa, nas colunas do *Civilizador*» («As ideias e as formas», in *Ocidente*, XXXI, 1947, 23).

[24] Teófilo Braga, que considerará inaudito nunca haver António Feliciano de Castilho aplaudido João de Deus, chamará a este último «o mestre de nós todos». Com efeito, diz, ninguém como ele «levou a forma à mais alta perfeição, ninguém como ele exerceu ainda uma acção mais funda e salutar na transformação da poesia portuguesa» (*Parnaso moderno português*, Lisboa, Francisco Artur da Silva — Editor, 1877, p. XVII). Talvez não por acaso, eram esses os méritos que bastantes dos coevos achavam de atribuir a Castilho.

[25] Já citámos (no Cap. 3 nota 37) Eça de Queirós a propósito da metamorfose estilística que dizia observável em Ramalho. No mesmo estudo («Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araújo)», de 25-II-1878», in *A Renascença*, 1, 1878-1879), Eça afirma ainda: «A glória de Ramalho é o seu estilo. [...] É, sem dúvida alguma, o estilista mais poderoso de Portugal: tem uma linguagem viva, colorida, bem cunhada, duma grande elasticidade e duma grande solidez, ferindo admiravelmente, colando-se à ideia como um estofa, ao mesmo tempo prática e resplandecente» (p. 21).

[26] Os riscos que Eça, por então, toma são efectivamente notórios. José Carlos Seabra Pereira escreve a propósito das *Prosas Bárbaras*: «A prosa lança-se, como uma avidez que vai até ao desequilíbrio, em busca de recursos inéditos que podem propiciar, por si mesmos ou pela sua combinação, o ritmo, a imagem, a sinestesia e o adjectivo» (*Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 108).

[27] Em 1880, Alberto Carlos (Freire de Oliveira) operará, no opúsculo *A Escola realista e a moral*, essa distinção, quando diz: «Tirem-se ao livro do sr. Eça [*O Primo Basílio*] os tais *tics* realistas. Espanem-se das suas páginas os episódios obscenos, molde-se a sua linguagem pela que o autor escreveu nas *Farpas* e no *Mistério da estrada de Sintra*» (p. 9). De resto, os comentários às *Farpas* de Eça, reeditadas em 1890 em *Uma campanha alegre*, foram até hoje escassíssimos.

[28] «O novo Curso Superior de Letras», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1, 1859, 316. Acerca destes periódicos literários, escreve Fidelino de Figueiredo: «Registando o movimento literário contemporâneo, de que eram como que porta-estandartes, estas revistas são também peças importantes para a história da crítica, pois contêm em plena flagrância o juízo dos contemporâneos, exemplificam métodos críticos e expõem ideias literárias» («Sobre o género bibliográfico 'Revista'», in *Estudos de Literatura*, I, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1917, p. 243).

Ler também Túlio Ramires Ferro, «Os problemas da educação na literatura portuguesa do século XIX», in *Afecto às letras. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 637-646.

[29] In *Anais das Ciências e Letras*, 1, 1857, VI. A local é assinada conjuntamente com Lopes de Mendonça. Este mesmo já onze anos antes escrevera: «*O Panorama* foi no passado [...] um jornal para se estudar a língua» (in *A Revolução de Setembro*, 24-IX-1846). Aliás, até por força de estatutos o *Panorama* se deveria distinguir na pureza do estilo (cf. José Silvestre Ribeiro, *Estabelecimentos*, VIII, 1879, p. 406).

[30] Nota «Linguagem», *Camões*, Ponta Delgada, 1849, p. 189. Abel Barros Baptista anota a este respeito: «A multiplicação dos jornais tem como consequência inelutável uma gigantesca subversão da língua, que perde estabilidade e começa a transformar-se. Fenómeno compreensível, se tivermos em conta que a imprensa usa a linguagem como instrumento de uma função supostamente superior, a de comunicar e informar, que a faz necessariamente perder o sentido da gramática, isto é, resvala para segundo plano a obediência à autoridade dos clássicos e das normas. [...] O que a imprensa faz, neste capítulo, é dar um impulso enorme ao trabalho de derrube da língua única, que se estilhaça perante a variedade: o crescimento selvagem da imprensa impede o trabalho político da consolidação, normalização e homogeneização da língua» (*Camilo e a revolução camiliana*, Lisboa, Quetzal, 1988, p. 124).

[31] In *A Esmeralda*, 1, 1850, 3. Ainda assim, as deficiências da escrita jornalística forneciam ensejo para mútuas acusações. Exemplo disto é o despique em que, em finais de 1848, se envolveram os periódicos *A União* e *A Nação*, a pretexto de um galicismo que o primeiro empregara (não sendo a concorrente filiação política das redações, ademais, alheia à disputa). A 4-XII-1848, *A Nação* insere uma longa lista de erros recolhidos em «artigos de fundo» de *A União*. E anota: «Pelos artigos principais é que deve avaliar-se o mérito de todo o periódico, debaixo de qualquer aspecto; seja de linguagem, seja de princípios, seja de lógica». A lista — fornecida por um «correspondente» anónimo, e relativa a um mês, o de Outubro — expõe, comentando-as, passagens ‘pretensiosas’ ou ‘forçadas’, ou a fingir antiguidade, de propriedade insuficiente, com erros ‘rudimentares’ de gramática.

[32] Caetano Teixeira Coelho cita, no seu «Lance de olhos pela língua» (in *Tira-Teimas*, 1861), este último trecho. Comentando-o, diz-se infelizmente concorde no que toca à perda da «pureza vernácula», admitindo também o aumento da «facilidade dos movimentos», que assim comenta, na sua expressão desajeitada: «E aumentou. Aquele ânimo e ligeireza com que ele [o jornal?] se leva e rebola por cima das regras da língua, tão despejado e tão lestes, vai [*sic*] de parelhas com o do saltarelo mais garraio e de primor».

Ler-se-á com proveito sobre a imprensa cultural e literária do período, assim como sobre o tema que em seguida nos ocupará, o do folhetim-crónica, o estudo de Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na primeira metade de Oitocentos* (Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 166-185).

[33] Cf. «Morte de Lopes de Mendonça», in *A Revolução de Setembro*, 17-X-1865. Mais tarde, na segunda edição do seu romance Cláudio, Machado retomaria passagens desta crónica, com novas reflexões sobre o «folhetim», que, considera, deverá acompanhar-se sempre «dos dotes de estilo, o que significa boa ordem nas ideias, colorido na expressão, linguagem que todos entendam e, ao mesmo tempo, a concisão que convém ao discretear, a singularidade picante a que uns chamam espírito, outros graça» (Lisboa, s/d [1875], pp. 177-178).

[34] «Leiam: verão o que é» (6-I-1849), *Dispersos I*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, p. 474. Camilo acrescentava, faceto, decerto relativizando alguma grandiloquência na tirada: «Vejam se percebem, que eu não.»

Um estudo sucinto do folhetim-crónica português é feito por Maria Helena Santana na entrada «Crónica» da *Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa — Biblos*, Verbo, Lisboa, 1995.

Capítulo 8

Coimbra e a nebulosidade

8.

«Coimbra» transforma-se, por inícios dos anos 60, em sinónimo de linguagem afectada, palavrosa e ininteligível. A grande confrontação de 1865-66 ainda vem longe, mas todos os condimentos de uma controvérsia se acham desde já definidos. Não sofre dúvida de que, se a Questão Coimbrã não é só uma «questão literária», ela o é até ao cerne. Era uma práxis literária o que, de modo consistente, se censurava.

O encarecimento da «simplicidade», da «naturalidade» e da «clareza» não era novo, todavia. Sempre os pedagogos o tomaram a peito. Mais ainda: essas eram virtudes com universal aceitação, o que explica a insistência na censura sempre que se entende não vê-las respeitadas.

O ataque a «Coimbra» tomou durante anos como alvo José Cardoso Vieira de Castro. Convertido este a práticas mais acomodadas, supõe-se-lhe continuadores em Antero e Teófilo. Mas é exactamente de afectação e a vacuidade que estes mesmos acusam os adversários lisboenses.

Pelo menos tão esclarecedora como a Questão, se não mais, é a troca de pontos de vista que já em 1864 se estabelece entre João de Deus e Germano Meireles acerca da clareza e de suas limitações e relatividade.

8.1. Uma pendência estética

Pouco depois de redigida por Castilho a «Carta» ao Editor Pereira, mas ainda antes da sua aparição, Rebelo da Silva aproveita uma carta-prefácio a um romance — *Mulher funesta, homem funesto*, de um obscuro autor, Mateus de Magalhães — para dar vazão ao mesmo desagrado que inspirava Castilho: o do modo como «Coimbra» vinha a exprimir-se [1]. Neste texto, Rebelo increpa as «pomposas dissertações-labirintos, crespas de germanismos, e envoltas na atmosfera nebulosa do sublime a todo o transe», o que notoriamente visava Teófilo. Dizendo-se frente a uma «renovação miraculosa das poéticas e das sintaxes», confessava-se um mau entendedor, «no meio do alarido esperançoso, dissonante, e anárquico, às vezes, de vocábulos obsoletos e de palavras novíssimas, de frases gongóricas atropelando frases gibosas, ou entrevadas, e de períodos apoplécticos a par de períodos asmáticos, tintinantes e stupidificantes». Não se oporia o prefaciador a «ousadias formosas, que fazem lei, não violentam a língua nem defloram o gosto.» Não, o «erro capital dos exaltados no estilo deriva-se de confundir a majestade com a inchação, a abundância sóbria com a loquacidade, a afectação com a elegância.» Esta última caracterização do estilo de «Coimbra» tem claramente por objecto a escrita de José Cardoso Vieira de Castro, crítico e parlamentar. Isto é tanto mais nítido, quanto Rebelo lhe dá por exemplar contraponto a eloquência de José Estêvão, à qual eram estranhas a «frieza gélida de falsas combinações de palavras» ou «a paixão do paradoxo na artificiosa obscuridade de construções e de excrescências sem naturalização possível».

Rebello da Silva não era, nem de longe, o primeiro, nem seria o último, a vituperar o que se denominara «estilo coimbrão» [2]. Já às abertas, em folhetins do *Jornal do Comércio*, vinha Pinheiro Chagas desarvorando contra as «nebulosidades» de, particularmente, Teófilo Braga [3]. (De notar que, no caso deste último, se distinguia cuidadosamente entre o poeta e o teorizador. Assim faz Bulhão Pato, assim faz Castilho [4]). Na «Carta ao Editor», António Feliciano confessa, sem nesse passo nomear Teófilo, a sua própria perplexidade no domínio teórico. «Hoje estou como pasmado no meio do que por aí vai com este temporal desfeito de [...] estéticas, de filosofias e transcendências.» E junta: «Continuo a ter para mim por belo e bom o que, sem dissertações nem subtilezas, todos sentem ser bom e belo.» Nisto, a percepção do «povo» fornece-lhe garantia: «O povo, tão alheio ao que se chama ciência, porém mais achegado do que os sábios à natureza primitiva e genuína, tem um faro maravilhoso para aventar a poesia, donde quer que ela lhe venha» [5].

De sublinhar estes modos furtivos de exercer a crítica. Tal como Castilho acabara de fazer na «Carta» a Pereira, assim Rebello recorre a uma «carta-prefácio» destinada a um produto literário anódino. Assim se valera, também, pouco antes, a 8 de Setembro, Tomás Ribeiro de uma «carta-prefácio» à nova edição de *Um livro* de Camilo.¹ Mesmo Castilho, já depois de redigida a «Carta» a Pereira, mas ainda antes de publicada esta, dirige na *Gazeta de Portugal* de 22-X-1865 uma carta aberta a Eduardo Vidal, crítico que, a seu ver, não diagnosticara suficientemente as «enfermidades» actuais da literatura. Diz Castilho: «Quanto a mim, ei-las aqui: a tumidez ou falsa grandeza; a superabundância; e a escuridade quer esta provenha aos escritos de verdadeiro entenebrecimento do espírito, quer de um errado cálculo para embair os inexpertos.» E vinca que, de todos estes males, o pior é a «superabundância dos conceitos, das palavras e dos ornatos.»

Anos mais tarde, há-de António Feliciano divertir-se, retratando Teófilo no «Pancrácio» de *As Sabichonas* (tradução sua de Molière), fazendo-lhe dizer, sobre o suposto manuscrito de *A luz da nova era, Vade mecum do gosto, ou Guia de escritores*:

Logo na introdução, falando da clareza,
provo ser ela um vício oposto à natureza.
[...]
O mais escuro poço é o poço mais profundo.
Eis em que eu do sublime a teoria fundo.

E mais adiante:

[...] Também quanto à linguagem
mostrei que a boa boa, é toda e sempre imagem.
Dizer naturalmente as coisas como são
não é engenho culto.²

O divertimento dramaturgic de Castilho será, um ano depois, e com bem menor garra, prolongado por Ernesto Biester, na peça original *Os Sabichões*. Uma personagem, Basílio, que pode supor-se *alter ego* do autor, apresenta Gaspar (isto é, Teófilo Braga) como «um dos rapazes que pertence [*sic*] à novíssima geração, a essa geração que vinha fundar uma escola sua, afastando-se inteiramente do trilho seguido até aqui. Um dos cultores da ideia nova, da forma nova, numa palavra da literatura nova.»³

Mas existia essa «escola de Coimbra»? Teófilo dirá, em *As teocracias literárias*: «Não existe escola alguma». O que há são «insinuações pérfidas» nesse sentido. E explicando: «Existem apenas homens que sabem pensar e escrever com independência. Todavia há quem ache conveniente servir-se desta designação para comprometer esses homens, tornando-os solidários com as incoerências e futilidades de gente que se dá por honrada em ver-se

reprovada em tão boa companhia.»⁴ Era uma forma, algo insolente, de distanciar-se de Vieira de Castro, elemento a seus olhos intruso, mas na realidade decisivo para a imagem de «Coimbra» [6].

Antero de Quental, esse, aceitara a designação, subvertendo-a em seu favor. «O que se ataca na escola de Coimbra [...] não é uma opinião literária menos provada, uma concepção poética mais atrevida, um estilo ou uma ideia. Isso é pretexto, apenas. Mas a guerra faz-se à independência irreverente [...]»⁵ A discórdia não seria, pois, em primeiro lugar uma *questão literária* [7]. Não pensa assim o anónimo que, assinando «M.», afirmaria em princípios de 1966: «Que repreende o Sr. A. F. de Castilho à escola de Coimbra? A escuridade dos conceitos e da linguagem». Aí estava «o verdadeiro, o único ponto da questão».⁶ E o articulista lembrava deverem Proudhon e Michelet, mentores de Antero, a difusão das suas ideias à «perspicuidade suprema do seu estilo».

Um e outro exageravam na exclusividade do pomo da discórdia: Antero apontando a «independência irreverente», o desconhecido «M.» aduzindo a «escuridade». Para o nosso intento, parece suficiente mostrar que a Questão Coimbrã foi, em importante e decisiva medida, uma refrega de concepções de estética da língua. Uma *refrega*, não decerto uma confrontação de pontos de vista. Com efeito, os campos adversários acusar-se-ão, numa controvérsia de surdos, de vícios idênticos e idênticas insuficiências.

Nas contas finais da contenda, o campo de António Feliciano ficará como perdedor. Não admira: aí se fizeram alguns erros tácticos graves, o menor dos quais não era decerto a inabilidade, ou mesmo o oportunismo, com que Castilho canalizou a sua intervenção doutrinária. Isto, ao ponto de Tomás Ribeiro e de Pinheiro Chagas (Castilho chamou ao seu frouxo *Anjo do lar* «donoso trechozinho clássico») se sentirem mais propriamente embaraçados com a exaltação dos seus nomes, simples álibis, que eram, para a exposição de um ideário. O que não deve esconder o essencial: ter Castilho desenvolvido, com as reflexões insertas no *D. Jaime* e no *Poema da mocidade*, a expressão acabada de um pensamento independente e lúcido. No plano das opções estéticas, a ruptura é obra de António Feliciano. A personalidade controversa do autor, os pretextos infelizes que escolheu para a exposição doutrinária, tudo ajudou a condenar à irrisão e, depois, à obscuridade um posicionamento que, como nenhum outro, devera chicotear as mentes. Ninguém, ao tempo, assim o viu. Ninguém, e menos que todos aquele que, *neste* Castilho, tinha um aliado objectivo: Antero de Quental.

Antero, quando do velho mestre se ocupa, tem em mente uma práxis literária e comportamental que, porventura, ajuíza correctamente. A nível teórico, e embora as perspectivas divirjam (estética a de Castilho, social a de Antero), os dois pensadores pisam terreno comum: a rejeição dos modelos do passado. Mas Antero — tudo o leva a crer — desconhece, e desconhecerá sempre, a reflexão castilhana. Esta deficiência primária na informação do jovem crítico terá sido um dos equívocos, porventura o mais grave deles, que puseram em marcha a Questão Coimbrã.

A tal luz, o silêncio auto-imposto do velho doutrinador deixa-se apreciar como a forma que decidiu dar a uma desilusão [8]. A *Carta* de Antero (tenha o mentor lisboeta tomado, ou não, conhecimento directo dela) estava longe de estimular Castilho. Não apenas revelava um adversário mal informado sobre as passadas ousadias do mestre, como afastava as atenções daquilo em que António Feliciano possivelmente mais se revia: as suas tomadas de posição inovadoras, mesmo iconoclastas. Tivesse o jovem ensaísta debatido, e mesmo rechaçado, as posições es (recentes ou antigas) de um doutrinário, ter-se-ia transformado para Castilho no interlocutor ideal. Ao, opostamente, agredi-lo pelo vezo de uma práxis, Antero condenou-se à frustração suprema: desinteressar irremediavelmente o contendor.

8.2. «Ousar ser simples»

O encarecer-se da «simplicidade» não era procedimento novo. Vinha de longe a noção de que o «bom gosto literário» de Quinhentos se perdera quando, no século seguinte, a «naturalidade» fora substituída — como dizia Heliodoro Rivara — por «conceitos estudados, metáforas atrevidas e despropositadas antíteses, equívocos e trocadilhos.»⁷ Esse perder-se da «pureza e sóbrio uso da linguagem» correspondera, segundo Rivara, a uma degeneração da filosofia, que, «saindo do trilho da razão», se entregara a «argúcias escolásticas e subtilezas peripatéticas» (ib.). É importante esta articulação entre a complexidade mental e o emaranhamento da expressão, conexão que reencontramos, vinte anos depois, diagnosticada para Teófilo e, em grau menor, para Antero.

Com insistência, os pedagogos inculcavam o esforço pela «clareza». Citaremos três, dos primórdios do período que consideramos. Aconselhava Freire de Carvalho se evitassem a «verbosidade vã e inútil», a «brevidade demasiada», as «expressões enigmáticas e ininteligíveis, a que chamamos em português *expressões refinadas*». Deveriam, pelo contrário, prezar-se os vocábulos próprios, a ordem directa, os períodos curtos, onde se fugisse tanto à «demasiada concisão» como à «escusada abundância de palavras».⁸ Conselhos semelhantes dava Borges Carneiro no *Mentor da mocidade*, lembrando as vantagens de «bem colocar as palavras, isto é, com tal ordem e discipção, que resulte linguagem, não só clara e livre de ambiguidade, mas precisa, enérgica, elegante e bem soante» (Lisboa, 1844, pág. 85. O original, recorde-se, é de 1832). E concretizava:

Para a clareza cumpre que a oração principal tenha sempre o seu seguimento desembaraçado; que as orações incidentes ou intermédias não a interrompam por muito tempo, o que escurece o discurso e fatiga a atenção de quem ouve ou lê.

Que, portanto, os períodos sejam breves e distintos, em vez de se prolongarem ou amontoarem; que se evitem as longas parênteses, devendo deixar-se o seu objecto para um novo período; que os substantivos continuados, os adjectivos, as partículas se coloquem onde mais naturalmente pertencem (págs. 85-86).

Inácio Roquete, por fim, recomendava que toda a «composição literária» se apresentasse «clara, simples e natural», evitando-se quanto fosse «obsuro, confuso, embrulhado e enigmático», ou o «tom enfático e pedantesco», só com parcimónia se recorrendo a jogos de palavras ou a anexins.⁹

A simplicidade era, decididamente, tida como fruto de atitude exigente, de um atido esforço. Castilho lembrava que o próprio Bernardes conseguira a sua «naturalidade» graças a uma aturada reescrita. De idêntico labor resultara a «desartificial» singeleza que em Luís de Sousa se admirava.¹⁰ Cunha Belém afirmava outro tanto de Garrett e de Castilho [9]. «Ousar ser simples», eis, em suma, e nos termos de Castilho, a «grande virtude do escritor». Garantido tal, todos os estilos deveriam ter-se por bons. E António Feliciano acrescentava (em tácita citação de Boileau): «excepto o tedioso ou o ininteligível».¹¹ Segundo Lopes de Mendonça, não necessitava o escritor de outro léxico que o do trato habitual. «O principal mérito de uma língua é ser sóbria, clara e simples. Quem tiver a arte de melhor manifestar as suas ideias com o vocabulário que se usa na conversação [...] ganhará a palma como escritor» [10].

Parece, pois, universal esse prezar da sobriedade. Mas as queixas continuam. Como a de Moura Coutinho, de 1856, contra os que «se desfazem em frases estrondosas, em metáforas dum atrevimento extravagante, em conceitos ininteligíveis e ridículos.»¹² E, indignado: «O que se quer é compor palavrões que atroem os ouvidos, emitir expressões guindadas que embasbaquem os papalvos, mostrar ideias singulares que despertem a admiração, enfim, atingir um estilo bombástico e empolado, uma linguagem oracular, ou de

pitonisa, que nada se parece com o falar claro e natural dos antigos». No ano seguinte, insistirá na censura. «Vivemos num tempo de gosto depravado em que muitos procuram palavras mais sonoras que próprias e puras, frases mais túrgidas que correctas e verdadeiras.»¹³

Queixa em tudo semelhante tem Bulhão Pato em 1870, quando diz que «certo número, e grande número, de publicações se distinguem tristemente pelo empolado da frase, o abuso de antíteses, o absurdo das figuras, a falsidade das imagens, as transposições amaneiradas.»¹⁴ Perante tais «gorduras literárias», diz procurar o desenhoo na «singeleza nativa das composições populares.»

Grandes louvores à simplicidade e à naturalidade ergue Germano Meireles, ao assinalar, em *O Século XIX* de Penafiel, o volume *Cantos na solidão* de Manuel Ferreira da Portela. «A naturalidade, essa boa-fé da palavra, faz mais, para conciliar as vontades indiferentes ou alheias, com a sua despreziosa singeleza, do que todos os requebros estudados e ademanos cortesãos do estilo vistoso, essa hipocrisia da ideia que descrê de si. Vê-se um coração sincero por detrás da simplicidade da frase.»¹⁵ Mas Germano não deixará de observar que essas qualidades não dispensam, à escrita, a propriedade e a elegância. Daí que admoeste o poeta a uma atenta composição da frase, a um aprimoramento da expressão.

8.3. O papel de Vieira de Castro

Remonta a 1861 a atribuição a «Coimbra» de uma opção literária denegadora da «simplicidade» e «naturalidade». Isto valia em particular para o então aí residente José Cardoso Vieira de Castro (1838-1872). Já numa crónica de 1858 Camilo se dizia vencido pelo «estilo asiático, folhudo» do folhetinista portugalense. «Eu sou sempre vítima do estilo», acrescentava, faceto.¹⁶

Uma biografia de Camilo Castelo Branco (a que já nos referimos, Cap. 7.4.) celebrizaria, em 1861, Vieira de Castro.¹⁷ Na segunda edição, do ano seguinte (Porto, 1862, versão que aqui utilizamos), o biógrafo reuniu críticas da imprensa. Quase todas incluem um comentário à escrita do autor. Segundo um recensista do *Diário Mercantil*, devia perdoar-se-lhe «uma ou outra demasia», já que claramente ali refreara «os ardores da sua índole insofrida», mostrando agora menos superficialidade e uma «limada locução». Mas não excluía o crítico que se viesse a condenar o livro «como aborto de linguagem e monstro de estilo». Júlio César Machado, na *Revolução de Setembro*, dava Vieira de Castro como «escritor aprimoradamente literário», dizendo o seu estilo «o mais português e correcto de quantos se distinguem na nova geração literária». Júlio Dinis, em *O Nacional*, dizia encontrar no livro «soberbos trechos, que valeriam, cada um de per si, para consolidar o nome literário do autor».

Não eram eles os únicos, nem de longe, a abordar o livro pelo lado da expressão. Numa «Carta a J. C. Vieira de Castro», no *Jornal do Porto* de 26-IX-1861, Ramalho Ortigão lembra antigos receios pelo autor, tendo-o visto um dia «algemado àquela escola miudinha e apartada [entenda-se, extravagante] dos chamados *rapazes de habilidade*». Vê-o agora, na *Biografia*, mudado, em notório «convívio» com os autores clássicos. Todavia, sugere, aqui ou ali «um estilo mais parcimonioso, ornamentando menos, moldaria melhor a ideia» e «o emprego de alguns aticismos pudera ter sido melhor sopesado e mais bem cabido.» Também Ernesto Biester, comentando a obra na *Revista Contemporânea*, desejaria «mais singeleza no estilo, despindo-o de galas afectadas» (2, 1861, pág. 272). E um comentador do semanário conimbricense *Tira-Teimas* (possivelmente Bruno Teles de Vasconcelos) é ainda mais frontal, afirmando não se destinar uma biografia de Camilo a «acervo de palavras ora charras ora moldadas em estilo asiático», nem ser ela «lugar próprio a respigar aspirações a estilista,

ambição de emparelhar em igual plano com Edgar Quinet no arrojo do ininteligível.» É de crer que também visassem Vieira de Castro estes ditos de umas burlescas *Cacholetas Literárias*: «Hoje é moda estilo abstruso, / enrodilhar palavrões; / nunca perde por confuso / quem fizer alocações. / É moda que tem pegado, / porque vem de autor graúdo / que devera dar ao estudo / o tempo mal empregado / em tecer, por modo novo, / os discursos nebulosos / do que se ri todo o povo» (vol. I, único, Lisboa, 1861, pág. 31. O autor é desconhecido).

Um mais matizado juízo provém de Teixeira de Vasconcelos. Pouco antes de surgida a segunda edição da biografia de Camilo, o jornalista recorda, numa das suas «Cartas profanas»¹⁸, o muito que acerca da obra se dissertara, entre outras razões «porque o estilo do autor tem certa originalidade que a uns causa estranheza, a outros pavor e a todos sensação.» Vasconcelos descobria aí, diz, «preciosas pérolas de boa frase portuguesa, de conceitos primorosos e de grande força e veemência de expressão.» Mas, logo concedia, «o sr. Vieira de Castro afecta às vezes demasiadamente o estilo. Arrevesa-o para lhe dar sabor clássico, [...] vai pelos montes e vales da exageração até a gente o perder de vista.» E, preocupado, ajunta: «Vai-se criando uma escola deste modo de escrever.»

Estes comentários contêm já todos os conceitos que, não demora, se aplicarão a «Coimbra»: estilo «asiático», superficialidade, affectação, ininteligibilidade, nebulosidade, «estilo». E repetidamente se fala, a este propósito, de uma «escola». Numa apreciação global sobre Vieira de Castro, de Setembro de 1865, Pinheiro Chagas anotaria: «O sr. Vieira de Castro era apontado como chefe de uma escola, híbrida, que pedia à extravagância ininteligível do palavreado os meios de alcançar o sucesso [...]. Esta escola, dizendo-se guarda zelosa da vernaculidade do idioma, desbancava os mais audazes inovadores com os seus fantasiosos neologismos, que bailavam nos períodos de envolta com vocábulos já macróbios no tempo de Fernão Lopes.»¹⁹ O «evangelho» de tal «seita» era, nem mais nem menos, a *Biografia de Camilo Castelo Branco* de Vieira de Castro. E Chagas comenta: «Nunca livro tão estranho vira a luz pública em Portugal. A idolatria da palavra sonora e pomposa campeava infrene nesse volume. Revelava-se um talento, é verdade, mas um talento logo de começo transviado, empolado, declamatório». Hoje — lamenta Chagas — Vieira de Castro continua, no parlamento, a «seduzir frivolamente o ouvido». A sua linguagem melhorou, tornada mais translúcida, mas «os seus discursos não são senão redundâncias, perdem-no as suas preocupações literárias».

Estes reparos estavam longe de ser inocentes. A convicção de Chagas é que o «Norte» pratica uma literatura a tender para «uma affectação que não prova vernaculidade nem classicismo». Porque, acrescenta, os bons clássicos e verdadeiros escritores vernáculos são primeiro que tudo singelos e desaffectedos» [11]. Nesse «Norte», as coisas mais graves passam-se em Coimbra, sede da «seita». De há meses, vem Chagas agudizando as críticas a Teófilo Braga e Antero de Quental.²⁰ São estes, afinal, o alvo autêntico, e a crítica a Vieira de Castro passa a funcionar como álibi: o que escreve é mau, mas há pior. De comparável estratagem se serviria Castilho na «Carta» ao editor Pereira. Assim, forçando o emparceiramento de Vieira de Castro com Antero e Teófilo, daria em seguida aquele primeiro como curado dos vícios de outrora, nele valendo hoje sobretudo «a poesia da eloquência, os arrojos das imagens, [...] o remontado do estilo, os donaires da linguagem» [12]. Em Novembro, Chagas haveria de completar essa recuperação de Vieira de Castro, afirmando que era a Antero e Teófilo que importava crucificar (o termo é seu). Chagas alvitra, mesmo, que Vieira de Castro haja sido «repellido como traidor», já que actualmente se exprime, para o melhor e para o pior, em «linguagem terrestre» [13].

O facto é que, desde essa primeira metade dos anos 60, o estilo «coimbrão» dava nas vistas, e não admira que se lhe indagasse uma proveniência. Em 1866, numa concepção ousada, o jornalista Alberto Osório de Vasconcelos fazia «progenitores da escola de Coimbra» a Castilho e Herculano. O primeiro, ao «substituir a inspiração pela perfeição»,

cultivara uma escrita afectada. «Caindo em pieguices de estilo, desenterrando palavrões e arcaísmos, matou a simplicidade, gerou os Camilos e os Vieiras de Castro e os insanos que se filiaram nessa escola daninha.»²¹ Por sua vez, Herculano dera, particularmente no *Eurico*, o exemplo dos «períodos longos e substanciais, repletos de palavras que são pertença de lexicógrafos», e aí deixara «névoas densas», «imagens absurdas», «ausência de critério e bom senso, pérolas de vidraça, lantejoulas repugnantes, vegetações paludosas» (pág. 14). Este último e desapiedado diagnóstico fora já, de resto, a seu tempo, e como vimos, sugerido por António Feliciano [14].

8.4. «Falar claro»

A clareza, diz Silva Túlio, é «a lei fundamental da escrita».²² Em seu entender, toda a deturpação, mesmo vocabular ou sintáctica, é indesejável, por muito simplesmente prejudicar a clareza. Neste particular, adquire jeito provocatório a tese de João Penha, segundo a qual «a gramática, pela simples razão de que deve seguir as evoluções da língua, só pode conservar verdadeiramente imutável o princípio moderno de que *há sempre gramática onde há clareza na transmissão dos pensamentos.*»²³

Ninguém foi, tanto quanto João de Deus, radical no advogar da transparência. Escrevia ele, na já citada carta a Germano Meireles, aparecida em *O Século XIX*²⁴:

Que é a palavra? A comunicação dos espíritos. Qual é portanto a sua essência? Ser inteligível. Logo, quem não se entende, não fala; e falar bem é falar claro, porque se entende bem.

E como se há-de falar claro? Correspondendo a cada ideia uma palavra, e a cada palavra uma ideia. Porque se muitas palavras correspondem a uma ideia, é como se muitas ideias correspondessem a uma palavra: Não é riqueza, é pobreza de língua, porque é falta de clareza. [...]

Pode acontecer, o que é raro, graças à razão natural do povo, apresentarem-se muitas palavras com a mesma ideia; mas aí é escolher a mais popular, que é a mais clara. [...]

Porque todo o merecimento está na clareza. Pela clareza é que sempre se estimaram as frases. Se disseres ‘réstia de alhos, cabo de cebolas, fio de azeite, golpe de vinagre’, não podes falar melhor, porque não podes falar mais claro. Porque a palavra é um uso, e a frase é um ajuntamento de palavras muito usadas. [...]

Se este século pode pedir um estilo particular, é sem dúvida o estilo *popular*.

Seria da tua parte e dos mais redactores do *Século XIX*, vós que todos podeis levar a palma em linguagem harmoniosa, eloquentíssimo o exemplo para a mocidade que anda desencaminhada. Vai pegando um estilo ao alcance de poucos, e o povo não tem que ler: peço em nome do povo.

Meireles não se mostraria impressionado, porém. Segundo ele, João de Deus simplifica demasiado a questão. Diria o jornalista, na resposta de 18-VI-1864: «Quanto a falar claro — condição intransitiva para ser bem compreendido — é coisa eminentemente relativa e depende mais de quem lê do que de quem escreve.» E considera improcedente a noção (implícita em João de Deus) de palavras «desnecessárias», já que, diz, «a cada ideia corresponde uma palavra, e não há ideias desnecessárias.» Depois, «falar claro e ser entendido por todos nunca o logrou ninguém», escrevia a 25-VI-1864. E dá o exemplo da *História de Portugal* de Herculano, que todos diriam ser ‘o livro do século’. «E porventura todos esses a leram já, ou lendo-a lhe perceberam o alcance? Mas nem por isso Herculano sofrerá o labéu de *bombástico, assoprado e nebuloso.*» E quanto a ser «popular» o estilo «particular» do século:

É verdade, mas relativa à Alemanha, à Suíça e ainda à França, onde a distância que separa as massas do escritor mede apenas alguns palmos. Lá o estilo pode e deve ser *popular* sem por isso se eximir às condições científicas, literárias e artísticas, requeridas por assuntos deste porte; mas em Portugal fora insigne absurdo identificar aquelas duas entidades. O povo cá nem sabe ler, nem que soubesse possui recursos necessários para comprar livros, a havê-los, onde aprendesse.

Também Luciano Cordeiro acentua a relatividade da clareza. «Acusam-se de *nebulosos* certos escritores», escreve, a propósito de «uma controvérsia que por aí vai de há muito a respeito de duas variantes gerais de estilo.»²⁵ E acrescenta: «Diz-se: ‘escrevei de maneira que todos entendam sem esforço’.» Conselho absurdo, o chama a esse, que limitaria a escrita ao nível elementar. Não, «esta questão de ‘nebulosidade’ é uma questão de relatividades. [...] Onde um tropeça outro não encontra obstáculo, onde um vê uma ‘nebulosidade’ outro vê límpido e iluminado o firmamento».

João de Deus não desiste da pugna, porém. Anos mais tarde, analisando um poema onde se utilizou «horrissona tormenta», dirá: «Entre nós, de cem pessoas uma sabe que *horrissono* se compõe de *horridus* e *sonus*, e portanto de cem pessoas só uma nos entende». E comentando outra passagem: «Esta estância é bela porque é simples, porque é natural, porque é clara. Só a linguagem natural e espontânea se insinua e persuade».²⁶

O poeta não estava, nem estivera, só. Camilo Castelo Branco expusera em *Vinte horas de liteira*²⁷, pelo viez da auto-ironia, o ridículo do «estilo ramalhudo». É que, esclarecia António Joaquim, fictício confidente do autor na novela, «o absurdo não fica melhor justificado com a linguagem absurda». E interpelava o romancista nestes termos: «Se vos vamos à mão, pondo em dúvida a existência sublunar de *mulheres que salvam*, aí vens tu e os teus colaboradores da mentira, gritando em estilo frondoso que há mulheres portadoras de bálsamos celestiais, colhidos nas colmeias dos anjos». Mas Camilo tem de confessar que só as lembranças da infância lhe inspiram singeleza sem afectação. «Assim que descaio em dispor as cenas da vida culta, aí vem a verbosidade estrondosa, o tom declamatório». E, como o António Joaquim insistisse na caricatura da grandiloquência, o romancista comenta: «Há muita gente que escreve como tu conversas».

Na «Carta ao Editor», Castilho considera demonstrado serem preferidos os livros em que, «desde as concepções mais remontadas, até ao estilo e à linguagem, tudo é inteligível, fluente, conchegado com a nossa índole.»²⁸ Ora, nos dias que correm, e mesmo entre os mais robustos espíritos, «a literatura, e em particular a poesia, anda marasmada, com fastio de morte à verdade e à simplicidade». Aí reinam a afectação e ênfatuação, reinam a ambição e incongruência dos ornatos, as palavras em lugar de coisas, as argúcias em vez de pensamentos. Enfim: «de tudo há nas rajadas de certos poetas, menos assunto, ou menos o assunto» [15].

Antero reage, vituperando, por sua vez, quantos «adoram a *palavra* que ilude o vulgo, e desprezam a *ideia*, que custa muito e nada luz», os que são «apóstolos do dicionário e têm por evangelho um tratado de metrificção», os «enfeitadores de ninharias luzidias».²⁹

As *Odes Modernas* haviam, segundo uma opinião generalizada, introduzido na criação literária a arbitrariedade, desestabilizado o sistema. Um faceto Manuel Roussado escreveria, após leitura da colectânea: «Olho desdenhoso para tudo o que me cerca, porque já vendi o Dicionário de Moraes [...], porque estou com vontade de trocar os nomes às coisas», fixando agora as montanhas de luz, «onde o vocabulário é *ad libitum* de quem fala.»³⁰

Foi pois grande, e supomos que sincero, o espanto de quantos, opondo-se a «Coimbra», tiveram de reconhecer os méritos literários da «Carta» de Antero a Castilho. Assim, Pinheiro Chagas, recordando ter sido ele dos primeiros a «acusar de falso, de afectado, de absurdo, de gongórico, o estilo da escola de Coimbra», declara-se agora rendido, ao ver

que «uma das pitonisas» — Antero, pois — aparece falando «linguagem acessível aos mortais.»³¹ E ironiza, citando algum dito de Bulhão Pato: «Uma das maiores provas do absurdo daquele estilo é que até para o defenderem precisam de o abandonarem.» E, veja-se, o jovem coimbrão «não procurou fraseado nebuloso, não adoptou formas arvevesadas». Numa palavra: deixou-se apanhar «em flagrante delito de naturalidade». Provado, assim, o seu «verdadeiro talento», pode ele voltar ao tom de oráculo, erguer-se de novo «aos píncaros inacessíveis do seu estilo» (pág. 4). Semelhante é a confissão de Teixeira de Vasconcelos, então director da *Gazeta de Portugal*, aliada do campo lisboeta, e que sempre defendera o uso de linguagem corrente e hodierna. Vasconcelos fala, a propósito do escrito de Antero, em «páginas eloquentes, estilo natural, dicção apurada», ajuntando: «Vi que era moço de grandes dotes, e que, se o acusavam de ininteligível, de grande culpa lhe faziam cargo, pois que tão natural correria a pena para ofender» [16].

No opúsculo *A dignidade das letras e as literaturas oficiais*, Antero vai agora tentar um esclarecimento. «A essência, a coisa vital das literaturas não é a harmonia da forma, a perfeição exacta com que se realizam certos tipos convencionais, o bem dito, o bem feito, um arranjo» (Lisboa, 1865, pág. 11). Não, diante dessa arte «brilantemente estéril», convencional, cortesã, «antes mil vezes o excesso, a extravagância mesmo, a desregrada audácia, a petulância aventureira de concepções e formas, o abuso da liberdade, enfim, do que esta estreita e pequena prudência». E o ensaísta vai insistindo, denunciando aqui «as fantasmagorias fosforescentes dum enredo de palavras», ali «as prestidigitações surpreendentes de frase, as habilidades de acrobata do estilo.»

É Ramalho Ortigão quem sublinha, em começos de 1866, esta coisa afinal evidente: não era apenas o «sr. Castilho», eram igualmente os seus amigos e adversários a reconhecerem que na «afecção e enfatuação» se achava «o achaque» das letras hodiernas.³² Enquanto que o *Poema da Mocidade* era, para Ramalho, aqui ou além «alegre, desartificial, sincero e elegante», a maior parte da poesia actual servia-se, dizia ele, de uma linguagem «arrastada, estafada, ramerreira». Mas, se Castilho tinha o diagnóstico certo, as medidas tomadas estavam longe de apropriadas. Achava o jornalista do Porto que, «à nojosa sobejidão de palavras» da nova geração literária, o autor da «Carta» respondia com um comparável descomedimento, nunca indagando as causas do mal, apenas oferecendo «em vez do resultado da observação e do estudo a inchação de uma frase» [17]. E afirmava serem poetas como Almeida Garrett os que «partem as velhas molas de uma literatura, para lhe introduzirem um movimento e um jogo novo».

Em tom apaziguante, Camilo Castelo Branco dava como voto geral que Antero e Teófilo «escrevessem mais correntemente, mais pela humana e acessível pauta do entendimento vulgar.» Em suma: mera questão de «escrever claro, correcto e português, segundo o natural, o gosto e discernimento de portugueses.»³³

Como já então se reconhecia, a censura não valia propriamente para o prosador Antero. E ainda em 1869 Oliveira Martins fazia votos de que Teófilo abandonasse «essa verdadeira *aravia* com que andam redigidos os seus estudos, por uma linguagem inteligível e um sistema razoável.»³⁴

Pela mesma época, Mendes Leal dava a negligência na expressão e a obscuridade como os maiores defeitos duma peça literária. Paraphraseando Fénelon («Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose»), diria: «Em verso ou em prosa, *para que se diga sempre alguma coisa*, é indispensável dizer-se do modo mais inteligível, sem guindadas afecções nem frase mal construída.»³⁵

O apelo à naturalidade, o louvor da «linguagem corrente» — temos de concluí-lo — acompanharam com insistência os últimos quinze anos do período. Pinheiro Chagas, num dos seus primeiros textos, havia, a propósito do *D. Jaime* e da crítica que Ramalho fizera a um

caso de elipse no poema, decantado esses «versos naturalíssimos, sem falsas pompas, sem torcidos de frase, em linguagem corrente, e que, se não fosse a harmonia e as rimas, se poderiam tomar por linguagem familiar.»³⁶ E em 1869 um crítico, José Maria Pereira Rodrigues, numa «profissão de fé literária», declarará isto: «Creio que a clareza, a suavidade, a graça, a singeleza nunca devem de ser imoladas à ênfase e ao obscurecimento. Ser humano, natural, inteligível é o meu credo.»³⁷ Era, não se duvide, o credo de todos. Porque se, como vimos, e Germano Meireles acentuava, a inteligibilidade dos textos era uma propriedade ‘relativa’, nem por isso alguém apregoou jamais a obscuridade como uma virtude.

[1] A «Carta ao Editor» por Castilho apensa ao *Poema da Mocidade* de M. Pinheiro Chagas é dada por pronta a 27 de Setembro de 1865. (Ela será objecto de amudado comentário no decorrer do presente capítulo). A «carta-prefácio» de Rebelo traz a data de 12 de Outubro. A 19 de Outubro (em carta aberta a Eduardo Vidal) Castilho dá a sua própria «Carta» como ainda por publicar. Sairá finalmente na primeira quinzena de Novembro. O aparecimento do romance de Mateus de Magalhães, onde figura o texto de Rebelo, irá todavia demorar. Por carta de Castilho, de 10 de Dezembro, sabemos ser ele ainda aguardado. O romance é datado de Lisboa, 1865.

[2] Fidelino de Figueiredo caracteriza nestes termos o ‘estilo coimbrão’ a que aludimos: «Fora moda em Coimbra um certo estilo enfático, que adoptava as mais insensatas e híbridas expressões, alterava a construção fixa dos verbos, reunia elementos discordantes, estilo que fora com justiça ridicularizado» (*História da crítica literária em Portugal*, 2^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1916, p. 135).

[3] Alberto Ferreira expõe detidamente, num capítulo de *Perspectiva do romantismo português (1833-1865)* (2^a ed., Lisboa, Moraes, 1979, pp. 143-173), os antecedentes da polémica, mormente a progressão que se desenha durante a Primavera e Verão de 1865 nas tomadas de posição divulgadas nos periódicos.

Quando reunir os seus *Ensaio críticos* (Porto, Viúva Moré Editora, 1866), Chagas dirá numa Nota final: «Depois de se ter começado a imprimir este livro, travou-se no nosso microcosmo literário uma questão renhida, provocada em parte pelos juízos desfavoráveis que eu exprimi pela imprensa acerca das produções literárias do sr. Teófilo Braga» (p. 359). E, ainda, referindo-se a este: «Acariciámos-lhe o orgulho dizendo-o ininteligível» (p. 360).

Mas os sintomas do que será o pretexto da Questão encontram-se assinalados desde 1863. Joaquim Simões Ferreira, um colaborador do coimbrão *O Instituto*, comentando o volume *Primícias* de A. dos Santos Valente, fazia já então, na revista, esta importante observação: «Vai aí uma nova escola de poesia que há-de perder muitos engenhos se não houver muita prudência. Enlevados em falsas ideias do sublime, envolvem as suas produções num misticismo vaporoso, cujo menor defeito é o tornar-se ininteligível para uma grande maioria de leitores. E depois, diga-se a verdade, é um injustificável abuso de arte. Que se metam todas as velas do esforço para trazer ao lume da inteligência um pensamento agudo numa forma elegante ou enfeitada, isto é natural e razoável; que porém se procurem dificuldades de linguagem, sacrificando um conceito, às vezes excelente, a um capricho infeliz de novidade, é, sobre escusado, muito incómodo para quem escreve e para quem lê» («Dois poetas», in *O Instituto*, 11, 1863, 76).

[4] Bulhão Pato: «Ou eu não entendo nada de versos, ou ia jurar que está ali um grande poeta, mas um grande poeta; assim o redemoinho da metafísica transcendental e o pampeiro da estética me [deverá ler-se: lhe] não enturvem a veia cristalina, fresca e abundantíssima da sua inspiração» («‘Poema da Mocidade’ por M. Pinheiro Chagas», in *Revista do Século*, 1 de Novembro de 1865, 265). Castilho, em carta-aberta a Teófilo: «... Eu enjeito por ininteligíveis as páginas aliás esplêndidas dessas suas prosas. [...] As nebulosidades das transcendências, muitos míopes (em cujo rol eu me incluo) poderiam contestá-las, o que eu por mim estou bem longe de fazer; mas as belezas das ‘Ceias de Nero’, por exemplo, são incontestáveis para todos; arrastam, dominam, triunfam» (in *Gazeta de Portugal*, 27-III-1865). Teófilo chamará mais tarde «insidiosa» a essa carta.

[5] «Carta ao Editor», in M. Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade*, Lisboa, A. M. Pereira, 1865, pp. 184-185. Facto assinalável: tinha sido Teófilo Braga a (em Abril de 1864) sublinhar em Castilho essa consonância com o sentir popular. «De todos os poetas portugueses, depois de Garrett, o que tem um gosto delicado, uma intuição viva do sentimento do povo é indubitavelmente o sr. Castilho» («Poesia popular», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 5, 1864, 307).

A propósito das produções poéticas mais em foco de Antero e de Teófilo, veja-se este curioso apontamento de António Coimbra Martins: «O estrofismo e classicismo dos livros de Antero e Teófilo já anunciava talvez a estética parnasiana. Mas Castilho não o adivinhou. Para ele, o *D. Jaime* e o *Poema da Mocidade* eram justificadamente muito mais novos e livres que as *Odes Modernas* e *A Visão dos Tempos*.

«E, vendo bem as coisas, uma poesia que fosse voz da revolução não necessitaria ser garantida como tal. Se Antero, acabado o canto, precisa de declarar em posfácio, como quem lhe junta a malícia de um rabo-leva, que espécie de voz era aquela, é justamente porque ela não era o que o poeta queria que fosse. Porquê explicar ao fim que os versos do livro têm pólvora e dinamite? Quem realmente quer explosões, põe a bomba e não diz nada» («De Castilho a Pessoa. Achegas para uma poética histórica portuguesa», in *Bulletin des Études Portugaises*, t. XXX, 1969, 291).

[6] Em 1892 escreverá: «Quando Castilho se lembrou de atacar com a sua autoridade de estilista vernáculo a nova manifestação literária na *Visão dos Tempos* e nas *Odes modernas*, entendeu que o mais seguro era confundir esses esforços para a transformação da Poesia com o acervo de disparates e cambalhotas de linguagem, que em tempos não remotos usavam alguns laureados académicos de Coimbra. Esse fenómeno mórbido da literatura era muito conhecido, e designava-se geralmente pelo título de *estilo coimbrão*; usaram-no [...] Aires de Gouveia no livro *das Cadeias* e Vieira de Castro na Biografia de Camilo Castelo Branco» (*As modernas ideias na literatura portuguesa*, I, Porto, Ernesto Chardron, 1892, pp. 146-147).

[7] Eça de Queirós, em texto de 1896, haverá de manter que o protesto de Antero foi «moral, não literário» («Antero de Quental», *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão, 1945, p. 336. Assim o considera, também, Alberto Ferreira, que adverte que «não se caia numa interpretação literária *stricto sensu* da *Questão Coimbrã* (op. cit. p. 171) e opina que, nela, «os temas literários são marginais» (p. 175). Por seu lado, Alexandre Cabral diz não dever reduzir-se a polémica «às proporções de ridícula questiúncula literária, e pessoal ainda por cima». Mas é ele próprio quem sugere o melindre de Castilho por nada lhe ser dedicado nas *Odes Modernas*, o que, porém, ainda não explicaria «o azedume que esvurmou na querela». A oposição era de «ideologias», defende o publicista (*As polémicas de Camilo*, II, Lisboa, Portugália Editora, 1964, pp. 71-72).

[8] Hoje sabemos que esse silêncio se destinou mais propriamente ao uso externo. Sabemos, por exemplo, que o círculo de António Feliciano se propôs redigir um livro «de sustância e amenidade», onde, dizia Castilho, «se tratem a valer as questões literárias e poéticas em que actualmente mais convém estabelecer-se as boas e sãs doutrinas» (carta de 6-XII-1865 a Teixeira de Vasconcelos). Livro, de resto, que foi concordado não fazer, «para se não dar a patetas doidos mais consideração do que eles merecem» (carta de 10-XII-1865 a Silva Túlio). Seja sublinhada, de passagem, a fraca coordenação entre os dois propósitos aí aduzidos.

[9] «O divino Garrett, o pai da naturalidade, acumulava emendas sobre emendas nos originais daquelas obras primorosas, cuja singeleza parece revelar a máxima espontaneidade no correr da pena sobre o papel; o sr. Castilho, o aprimorado mestre da língua, multiplica as correcções nas provas dos seus escritos até os confiar à luz da publicidade» (*Os Contemporâneos. Nr. 1., M. Pinheiro Chagas*, Lisboa, s.d. [1867], p. 19).

Castilho, nos Apontamentos Autobiográficos para o irmão, fala na «severidade com que eu escoimo as minhas próprias obras», correspondente a um «jeito», a uma «necessidade de correcção» (*Castilho pintado por ele próprio*, vol. 1, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1909, pp. 25-26).

[10] «Perfis literários em 1855», in *A Revolução de Setembro*, 23-II-1855. Na prosa de António de Serpa elogia Mendonça «a ausência de toda a imagem pretensiosa, de todo o luxo e lavor de frase, é simples, colorido e nervoso» (*Memórias de literatura contemporânea*, Lisboa, 1855, p. 291). Um colaborador do *Fósforo*, Alberto Teles, escrevia num apontamento crítico a um volume de poemas: «A naturalidade é um dos mais apreciados dons de todo o escritor. O estilo simples, o estilo do sujeito, verbo e caso é, certamente, o que mais a pode fazer sensível. É como se fala, e é por isso o que mais impressiona. As inversões impedem aquele correr naturalíssimo que sempre comove se é incorrigível como em muitos dos nossos livros se admira» (1860-1861, 83).

[11] Em crítica de 1864 a Arnaldo Gama, incluída em *Ensaio crítico*, Porto, 1866, pp. 49-65. A 2-IX-1865, a propósito de um ensaio de Germano Meireles sobre as *Odes modernas*, escrevia: «Há no norte do reino um grupo de moços inteligentes que convencionaram o perceberem-se uns aos outros.

[...] No fundo, a verdade é que ele nem a si mesmos se percebem. [...] O véu que encobre aqueles altos pensamentos, por baixo nem pensamentos tem. São charadas sem conceito, enigmas sem chave.» («Revista da semana», in *Jornal do Comércio*).

A vinculação de «nebulosidade» a «o Norte» não é nova. Já em 1852 vemos Latino Coelho referir, a propósito da introdução entre nós do Romantismo, «as melancolias, os *spleens* e as nebulosidades do Norte», obviamente ‘europeu’ (Juízo crítico, in J. A. de Santana e Vasconcelos, *Pátria e Amor*, Lisboa, P. Plantier, 1852, p. XXI). O que Chagas faz é uma astuta (mesmo que inconsciente) conversão, para a geografia nacional, dum conceito vigente.

[12] «Carta ao Editor», in Manuel Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade*, Lisboa, A. M. Pereira, 1865, p. 215. Para António Ribeiro dos Santos, o descrédito de Antero e Teófilo, nesta «Carta», não é líquido. Uma das passagens que se lhes referem («Braga e Quental, de quem, pelas alturas em que voam, confesso, humilde e envergonhado, que muito pouco enxergo, nem atino para onde vão, nem avento o que será deles afinal») é por Ribeiro dos Santos assim comentada: «A leitura tradicional destas referências a Antero e Teófilo carrega-as de ironia agressiva; não se esqueça, porém, que Castilho já tinha publicamente elogiado produções poéticas dos dois visados. Porque não admitir alguma sincera perplexidade no autor da *Primavera* perante uma poesia revolucionariamente inovadora?» («Antero e Castilho: convergência em duas tentativas de pedagogia social», in *Colóquio-Letras*, n^{os} 123-124, 1992, 39).

[13] *Bom senso e bom gosto. Folhetim a propósito da carta que o senhor Antero de Quental dirigiu ao senhor António Feliciano de Castilho*, Lisboa, 1865, p. 7.

Ramalho Ortigão insistiria, em 1866, nas recentes virtudes do escritor: «A linguagem do sr. Vieira de Castro, posto que por vezes parafrástica e um tanto tímida, é correcta e clara, e em partes vivíssima e deslumbrante», dizia ele no opúsculo *Literatura de hoje* (Porto, 1866, p. 34). E Camilo confessaria escapar-lhe a «analogia de pensar e escrever» que levava o autor da «Carta» a conglomerar os três coimbrões. Vieira de Castro decerto que, num passado, «requintava as formas filintianas, nublava o pensamento». Mas, ajuntava Camilo, uma coisa é engalanar «o rosto e figuração usual dos pensamentos», outra é inflar e emplumar um pensamento inane, como entende que faz Teófilo, «parafusador de infinitos» (*Vaidades irritadas e irritantes*, Porto, Viúva Moré Editora, 1866, pp. 5-7).

Em 1871, quando Vieira de Castro se achar no exílio, Alberto Pimentel lembrará ainda a «eloquência asiática», as «ramagens fantasiosas» da biografia de Camilo e dos discursos parlamentares. Fase, depois, superada. «O orador havia de modificar-se, como o escritor se modificou. Nos últimos opúsculos de Vieira de Castro o estilo não se enredava já nos antigos dédalos, mas era formoso, gentil e magistralmente modelado; a linguagem derivava fluente, correcta e portuguesa de lei» («Fisiologia literária, III», in *Jornal do Porto*, 30-XII-1871).

[14] A «escola de Coimbra» será ainda referência quando Eça de Queirós publicar os seus primeiros folhetins na *Gazeta de Portugal* em 1866. Já vimos (Cap. 7.7.) como o espirituoso crítico Urbano Loureiro recebe o «estilo coimbrão» de «Sinfonia de abertura». Em 1903, na Introdução às *Prosas bárbaras*, Jaime Batalha Reis lembrará como o público culto «arrumou logo [os folhetins] no que se chamava ‘a Escola Coimbrã’ — centro literário e filosófico que se supunha dedicado a escrever de modo sistematicamente ininteligível».

[15] Estes pontos de vista não eram recentes em Castilho. Já num escrito de 1848 ou 1849, de publicação póstuma, afirmara: «Escritores há destes, e não poucos, que, empregando palavras todas da nossa língua, e na acepção própria; colocando-as com a mais escrupulosa observação da sintaxe; compassando-as com a pontuação, pouco mais ou menos como toda a gente, e encerrando em cada membro de período alguma coisa inteligível, têm entretanto a singular habilidade de entreterem por espaço de horas a seus leitores, sem que estes afinal hajam colhido uma só ideia. [...] É a gíria dos contrabandistas; é o vasconço dos ciganos literários. [...] Esse divino e sereno clarão, que é para a alma o que o dia é para os olhos, espíritos mal nascidos, ou impotentes, o têm posposto às tenebrosidades sibilinas, ao enigma perpétuo, às trovoadas secas da palavra» (Prólogo, in M. De Cormenin, *Colóquios aldeões*, Porto, Imprensa Comercial, 1879, pp. XIV-XV).

[16] In *Gazeta de Portugal*, 27-XII-1865. Teófilo comentará mais tarde, em termos que sabemos só na aparência inócuos: «A Carta produziu um grande efeito pelo que tinha de vagas generalidades envoltas em uma deslumbrante pompa oratória; era a idade das expansões líricas, e nelas se dispensaram os primeiros esforços. Tinha o seu tanto de evolutivo; nada há mais eficaz para estimular a apatia mental do que a sedução artística» (*História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880, p. 497).

[17] «Ele repelia, no velho Árcade, o pôr uma frase bonita onde cumpria brilhar uma ideia clara; o inculcar como panaceia, para o mal de que sofria a Literatura, a sua tradução de Virgílio; sobretudo lhe repugnava à educação e ao temperamento a *vacuidade pretensiosa* [...]» (Hernâni Cidade, *Século XIX. A Revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*, Lisboa, Ática, 1961, pág. 193).

Capítulo 9

O pretexto do «Fausto»

9.

Acerca do ofício de tradução as opiniões coincidem: é um ofício exigente. Mas só gradualmente (o processo é, em Castilho, observável passo a passo) o estatuto do tradutor ganha relevância. De labor pouco inventivo, passa a uma «luta» entre dois intervenientes, para acabar numa colaboração de dois «autores».

Esta última aquisição é testada na tradução que Castilho apresenta do primeiro *Fausto* de Goethe em 1872. É a Questão do «Fausto». Os juízos negativos, particularmente formulados pelo jovem filólogo Joaquim de Vasconcelos, parecem encontrar compensação na defesa que Mendes Leal faz das concepções castilianas. O litígio acaba indecيدido.

As exigências de fidelidade (de adequação e verosimilhança) que valem para a tradução, valem igualmente para as falas na ficção e, bem em especial, para as que constituem o teatro, tanto no reflexo duma época como na caracterização duma personagem. A todos estes propósitos os comentadores se mantiveram notavelmente atentos, sendo não obstante residual a reflexão teórica.

9.1. «Entre paráfrase e cópia»

Já frequentemente, no decurso deste estudo, foram referidas tomadas de posição respeitantes à tradução e problemas correlativos. Fez-se-o particularmente nos Caps. 3 e 4, quando se abordaram questões que a prática da tradução tornava prementes: o recurso, ou não, a estádios revolutos do léxico, a manutenção de modelos de construção sintáctica tidos como peculiarmente vernáculos, a incorporação no português de elementos exógenos seja lexicais seja sintácticos, com destaque para os de origem francesa. Pudemos apreciar, também, como os alarmes dados pela «degeneração» do idioma tinham frequentemente ensejo em traduções feitas para português. Castilho sintetizava esta última questão, em 1836, nestes termos:

As traduções de língua francesa — a que, pouco há, atribuí parte da culpa no estrago de nosso idioma, e pelo demais têm sido feitas por ignorantes movidos pela cobiça do lucro — por duas vias danaram a sincera e nativa pureza de nossa língua: já cobrindo-a com o voraz e feio musgo de estranhos vocábulos e frases, já principalmente quebrando-lhe o estilo próprio, a interior contextura.¹

E acrescentava (como já por mais de uma vez recordámos) que eram traduções dos clássicos latinos, nestas situações, o mais adequado antídoto.

O tradutor, particularmente o de novelas francesas, nunca obtivera estatuto invejável. Latino Coelho incluí-o na sua colecção de caricatos «Tipos nacionais» onde diz: «Antigamente traduzia-se para dar alguma obra célebre aos leitores ignorantes dos idiomas estrangeiros. Hoje traduz-se para tornar um romance ininteligível às mais inocentes capacidades.» Tendo por «magnífico» o ofício da tradução, compara o tradutor «ordinário» ao «criado loquaz mas grosseiro, que vem dizer a seu amo um recado que em frase correcta e

elegante lhe deu uma pessoa distinta», para concluir: «Os tradutores são os soldados rasos da literatura» [1]. E Moura Coutinho diz que se empregam nas traduções «os esfaimados aprendizes de literatos», que assim se tornam corruptores da pureza da língua.²

António Feliciano mostra-se, no atinente ao papel do tradutor, pouco dado a entusiasmos: o estatuto dele não é o dum «criador». De resto, diz, um frequente traduzir é índice de esterilidade. E, chamando Blair em apoio, vai mais longe, considerando que, se superficialmente podia supor-se «frutífero» o hábito da tradução, este acaba sempre por «desgastar-nos a faculdade inventiva».³ Importa acentuar que Castilho patenteava tais convicções no contexto de uma exposição sobre Filinto, com o que elas ganham certa coloração de oportunismo.⁴ Quando apresentar, em 1841, a sua tradução das *Metamorfoses*, falará já noutros termos, considerando agora as relações tradutor-autor como as de uma «contínua luta». O tradutor, embora em constitutiva inferioridade, socorre-se de processos compensatórios, entre os quais avulta o de «meter de repente todo o cabedal das próprias forças logo depois que as alheias [entenda-se: as do autor] nos vergaram», a fim de fazer valer aquelas. Quando o idioma do autor só com perda puder ser vertido, há que em outras alturas tirar proveito de riquezas do nosso. E acrescenta, naquele jeito especioso que por então tanto prezava: «Quem o que perde em um momento o ressarce logo no seguinte, se não é vencedor, também à fé que não é vencido.»⁵ Evidentemente — apressa-se o ensaísta a ajuntar — só quem dispõe de exímios conhecimentos da própria língua se sai bem nesta pugna. Se isso valia para versões do latim, era mesmo decisivo em traduções do francês.

Também Herculano, frisando a exigência de se traduzir directamente das línguas de origem («fazer versões de outras versões é cometer voluntariamente infidelidades»), lembrava quanto de dificultoso tinha essa tarefa de tradutor, «a tarefa de compreender inteiramente os pensamentos de um autor, de os explicar como nós falamos, e como ele deveria exprimir-se se compusesse no nosso idioma.»⁶ E João de Azevedo, por ocasião da disputa com Castilho que expusemos no Cap. 3, vincava ser uma tradução perfeita «um trabalho difícil e apreciável», já que, no labor de reproduzir um modelo excelente e sublime «é necessário muitas vezes ser capaz de subir à altura da inteligência que o executou, e pelo menos possuir a riqueza das galas que o devem revestir, sem alterar a beleza das suas formas. Isto não se faz sem grandes recursos próprios.»⁷

Os críticos de Castilho são unânimes no encómio aos seus conseguimentos no terreno em apreço. O mesmo Herculano comenta nestes termos a tradução de *A Confissão de Amélia*: «Quanto à versão, assevera o tradutor que não foi bastantemente castigada. Cremos com efeito que o sr. Castilho a podia primorar mais; mas oxalá todas as versões que temos de estranhas linguagens para a nossa fossem com tanta curiosidade feitas, contando mesmo algumas de honrosa nomeada.»⁸ Das *Metamorfoses* dirá Rivara que não se denunciam como tradução, o que seria «a mais exuberante prova de [...] quão bem é manejada pelo tradutor a língua para que a verte.»⁹ No elogio ao tradutor, também o seu amigo de Londres, António Ribeiro Saraiva, não mede palavras, escrevendo-lhe acerca dos *Amores* de Ovídio: «Não julgo existente outra pessoa falando a língua portuguesa que pudesse fazer versão tal qual tu fizeste.» Foi Castilho, diz Saraiva, capaz de «abranger de um golpe de vista no armazém da língua própria todas as melhores expressões que vertem as da estrangeira, e delas aproveitar a *melhoríssima*.»¹⁰ Mais tarde, Camilo Castelo Branco, a propósito de uma versão de *As Sabichonas* de Molière, louvará no tradutor a contenção de que deu prova, e com que venceu a condição portuguesa do novo texto. «O frasear derramado do verso francês, qualquer que fosse a suma habilidade do tradutor, distendera-se em demasias destoantes da nossa índole, se rigorosamente o grande poeta as transferisse. [...] O sr. A. F. de Castilho inventariou as graças do original, realçou-as com ligeiros toques e aportuguesou-as de modo que não fazem lembrar senão que procedem genuinamente da veia copiosa e faceta do numeroso escritor, tão

abalizado nos idiomas peregrinos como no próprio» [2]. António Feliciano conseguira, no entender de Camilo, confeccionar, em suma, um autêntico original.

O exigente crítico Luciano Cordeiro chama-lhe «tradutor primoroso na forma, conhecedor erudito da língua, geralmente escrupuloso até ao exagero da subtileza de interpretação», e às suas versões «obras de grande fôlego e de grande valia no inventário das riquezas da língua e do verso nacional.» Mas exprime uma reserva que não é de menor monta. «Mergulhando-se na tradição clássica e nela isolando-se quase, Castilho, nos seus trabalhos de versão, não mete geralmente em linha de conta, e mostra até desconhecer, o espírito e as descobertas da moderna crítica» [3].

O aludido, esse, já em 1844 dissera da sua prática de tradução ser ela «larga, assídua e de largos anos». Além disso, estudara com atenção e diligência «a constituição, índole, defeitos e excelências da nossa língua e da francesa» [4]. De tal actividade, recolhera, afirma, exemplos de que pudera inferir-se «algumas regras gerais e conselhos de proveito sobre a arte de traduzir.» A essa questão tão momentosa («influentíssima») para as letras, prometia dedicar em breve um estudo, com «amplo desenvolvimento», que pouparia aos estudiosos «muitos troços e quedas, sem os obrigar a tediosas e prolixas lucubrações». Não o viria a fazer.

Mas tornava-se claro que Castilho acabaria por reconhecer ao tradutor um mais proeminente estatuto. Vimo-lo no Cap. 3.1., quando se o observou a estimular Ramalho e Sousa para traduções mais ousadas e a exprimir reservas a traduções fiéis em demasia. No citado Prólogo à tradução de Sue, expõe e comenta a opinião de alguns críticos franceses, com destaque para La Harpe, concluindo da exposição deste que, se uma boa versão teria de ser «escrupulosa, exacta e puríssima na linguagem», era também tarefa do tradutor, «sem transtornar o substancial do pensamento e afectos do autor, vesti-lo e orná-lo completamente à moda e gosto da terra em que se pretende naturalizar.» Enfim, «*entre a paráfrase e a cópia é que está a verdadeira tradução, aquela que descobre, patenteia e exalça, ao mesmo tempo, dois autores*» (cursivo nosso). Num comentário a outra versão do francês, louva o tradutor pelos melhoramentos que traz a um original por vezes difuso, redundante e trivial. O tradutor «entendeu que lhe corria a obrigação de esmerar quanto pudesse o que o autor [...] tinha deixado escapar de menos acurado no seu escrito. Para isto adoptou como primeiro princípio [...] que a tradução devia ser livre. *‘A tradução fidelíssima é de todas a mais infiel’*, escrevia Voltaire.» Ao tradutor cabe, conclui Castilho também, fazer falar o autor tal como este próprio se exprimiria nesse novo idioma.¹¹

Em termos semelhantes se exprimia José da Silva Mendes Leal num «Parecer» sobre *O médico à força*, a primeira de seis peças de Molière cuja tradução Castilho empreendeu a partir de 1869. Aí diz: : «Nada mais infiel do que uma tradução absolutamente literal. Se quereis desenganar-vos, comparai um texto servil ao original correspondente. Desconhecereis este, repugnar-vos-á aquele, este por desfigurado, aquele por contrafeito.»¹² E na realidade, diz o mesmo Mendes Leal, num comentário seguinte, ao *Tartufo*, «a tradução, ainda conscienciosa, ainda irrepreensível, considerada unicamente a interpretação fraseológica, pode ser insuficiente. Pode ter a possível correspondência de termos, a escolha, a correcção, e não passar de um eco indistinto e frouxo» [5]. Hesitará sobre que chamar ao empreendimento de António Feliciano: se tradução, se «imitação». Decide-se por «transsubstanciação», cabal transfusão que, diz, não compromete a individualidade originária.

Para Mendes Leal, esse comentador officioso das versões castilianas de Molière, tais ponderações são pura seriedade. Também Cunha Belém, em comentário a *O Avaro* (de 1871), se declara feliz pela «aclimação» aí levada a cabo por Castilho.¹³ Já bem outro é o ponto de vista de um observador distanciado, como Eça de Queirós, que, em certa altura do longo comentário ao ‘estado da Literatura’ do número inaugural de *As Farpas*, submete o binómio tradução-imitação a uma apreciação satírica. Impossível é, dado o contexto, não

reconhecer, sob algumas feições da caricatura, a coeva e polémica actividade ‘nacionalizadora’ de Castilho.

Como é necessário que, quando se ergue o pano, se movam algumas figuras e se troquem alguns diálogos — é esse o único motivo por que em Portugal pretendem que existe uma literatura dramática. [...] Por consequência — dramas, comédias, actos! [...] Em tal conjuntura, a ideia que acode a todos é traduzir: traduz-se, traduz-se, traduz-se. [...] Mas nem sempre se pode traduzir... [...] Neste caso, imita-se. Onde está *mr. Valeroy*, põe-se o *Conselheiro Bezerra*, onde está *Lyon*, põe-se *Arcos de Valdevez*, onde está *rue Vivienne*, põe-se *beco do Fala-Só*, e esta grande invenção dramática, esta grande crítica humana, esta grande ciência da realidade, enche de orgulho o tradutor e as suas famílias... [6].

Desde 1865 era patente que António Feliciano fora conquistado por um estatuto do tradutor em tudo oposto ao de trinta anos atrás. Considerava agora «erros» largamente difundidos o julgar-se que «o tradutor não é autor» e que «na versão mais fiel não cabe muita criação.»¹⁴ Três anos mais tarde, em 1868, formulará o seguinte princípio: «Tudo que desdisser por pouco que seja da índole, do jeito, da feição e do costume da sua terra e da sua gente, que é quem o há-de ouvir e julgar, aceitá-lo ou demiti-lo e esquecê-lo, tudo absolutamente lhe fica sendo *ipso facto* defeso pela boa razão.»¹⁵ Vinha isto na sequência de um reparo feito pela redacção de *A Folha* a uma tradução de Molière em que António Feliciano aportuguesara o nome de certa personagem. A redacção da revista não se dará por convencida. E voltará ao comentário, apontando em Castilho o exagero dessa devoção perante o público hodierno. Escrevem os redactores: «Parecia-nos que um poeta como o sr. Castilho deveria ter mais em vista, escrevendo para o teatro, a posteridade, do que as plateias contemporâneas» [7].

Mas, se as castilianas concepções denunciavam um percurso dinâmico, e se a sua práxis se revelava exemplar, já a situação geral da tradução em nada parecia haver melhorado entretanto. Com efeito, ele podia exprimir agora ainda, em 1865, exactíssima, a velha queixa: «Vêem-se chover as traduções de novelas francesas em desportuguês, obras quase sempre malélicas e remaléficas, vergonhosas e revergonhosas, e imagina-se logo que todo o traduzir será aquilo pouco mais ou menos.»¹⁶ Era uma maneira de admitir a inutilidade do seu magistério, ou mais chãmente dos seus apelos e exemplo.

Várias vezes as traduções de Castilho se vêem cotejadas com as de outros, quase sempre com invencível vantagem para ele. (A sua autoridade como tradutor só se verá afectada quando da Questão do «Fausto», que adiante, no § 2, examinaremos). Uma crítica não assinada, comentando na *Miscelânea Literária* do Porto uma tradução de *O Génio do Cristianismo* feita por Castilho e (supunha-se) Mendes Leal, não tem dúvidas quanto à identidade de um e outro tradutor. Diz ele: «Quem está ao facto da sagacidade sem exemplo, com que o primeiro sabedor da língua portuguesa a maneja e governa nas mais duras evoluções de todo o género de estilos, conhece facilmente o que é trabalho do sr. Castilho e o que não é. O ponto onde termina o escrever suave, natural, engraçadíssimo, inimitável do ilustre escritor e começa a geringonça, a afectação ridícula, o gongorismo, a saraivada de hipérbatos desgarrados com que o pudico anónimo tenta arremedar a maneira e o estilo do seu hábil predecessor, é bem palpável» (1860, pág. 79).

Pinheiro Chagas, por seu lado, dedica um ensaio à comparação de duas versões de Vergílio, uma do brasileiro Odorico Mendes e outra de António Feliciano. A falha de Mendes é, no entender de Chagas, sacrificar ele à busca dum «rigor» a melodia do verso, a alteza da frase, a clareza da expressão. «Fiel», irrepreensível, essa tradução literal, onde não falta um significado, apenas produz versos «inanimados e inertes».¹⁷ Quão diferente a versão castilhana, todavia «muito mais fiel», em que a «intenção poética» venceu o «vulgar

escrúpulo», em que se atendeu mais «à altiloquência da frase e ao oiro da poesia do que aos escrúpulos metalúrgicos» de que a versão brasileira testemunha. Enfim, é a de Castilho «a única tradução que os estudiosos possam consultar com proveito e com a certeza de que vão nela encontrar o original fielmente reproduzido» [8].

9.2. O «Fausto de Castilho»

Antero de Quental, em 1861, num posicionamento radical, dá a tradução como um empreendimento fruste. A tradução de uma obra de arte, diz ele, «seria uma coisa útil, uma coisa bela e grande, se não tivesse um pequeno inconveniente... simplesmente o de ser uma coisa impossível.»¹⁸ Mais do que tudo, vale isto para a poesia, que é, «na essência, ideia e sentimento ou *movimento*; na forma, imagem ou *colorido*, estilo e frase.» Traduzida, ela terá perdido o que de melhor nela havia: «a forma, o colorido, o estilo». É que, ajunta Antero, «a forma é meia poesia». O que ao traduzir se faz é antes uma «transplantação», e sempre com perda. Para se traduzir Hugo ou Lamartine, seria necessário ser-se repetições deles. «É por isso que não podem haver *traduções*, porque nunca duas almas sentiram o mesmo, do mesmo modo, e o exprimiram da mesma forma.»

São posições que, em grande medida, ainda acalantarão quando, onze anos depois, em 1872, avalia a tradução do *Fausto* de Goethe que Castilho fizera. Escreve então Antero:

Traduzir do francês um poema alemão é coisa arriscada. Pode ficar um excelente modelo de linguagem portuguesa, e isso conseguiu plenamente o sr. Castilho; mas o que é difícil é que fique uma tradução verdadeira, não só dos pensamentos, mas sobretudo do estilo, do tom, das *nuances*, da fisionomia, numa palavra, que o poeta deu à sua obra. Lembremo-nos de que o mesmo pensamento, exposto em três ou quatro estilos diferentes, equivale quase a três ou quatro diferentes pensamentos. [...] Traduzir um poema é, sobretudo, traduzir-lhe o estilo, isto é, fazer falar os conceitos do poeta com o *tom* que ele lhe deu na sua língua pátria.¹⁹

No caso atinente, o resultado é, opina Antero, uma «contínua disparidade do estilo» entre o poema de Goethe e esta tradução. Assim, o «romântico» Fausto exprime-se em frases «pesadas e *clássicas*, como qualquer dos bons frades do século XVI», enquanto que Mefistófoles, que devera ser «sarcástico e friamente cruel», usa de linguagem plebeia, opaca, «como qualquer taberneiro português». Ambos são, porém, ajunta Antero, ferino, «admiráveis de *portuguesismo*» e «assombrosamente vernáculos».

Dizer, como fazia Antero e vários outros comentadores, que Castilho traduzira «do francês» o primeiro *Faust* era, todavia, algo caricatural. António Feliciano expunha, numa «Advertência», como se fundamentara numa tradução literal, e tudo indica que escrupulosa, do alemão Eduardo Laemmert, editor no Brasil e amigo de José Feliciano. Rodeara-se, além disso, de uma tradução deste último, que conhecia o alemão, e ainda da tradução portuguesa de Agostinho de Ornelas e de quatro francesas em prosa. Tudo, por fim, se realizara no mais estreito contacto com José Feliciano, que secretariou toda a laboração.²⁰

A tradução de teatro era, para Castilho, actividade querida. Nesse terreno se sabia com particulares forças. Considerava-se, mesmo, talhado para a criação de diálogos. (Destes, e da língua do teatro em geral, nos ocuparemos adiante, no § 3). Assim o exprime nos Apontamentos Autobiográficos que reuniu para o irmão em 1858: «O teatro requer duas coisas essencialmente: talento para inventar enredos, naturalidade para dialogar. A segunda tenho-a; da primeira careço.»²¹ E aponta o que até aí produzira de traduções de teatro — «peças mais imitadas todas do que traduzidas» — que confirmariam a asserção: «Que sou falho da invenção exigida para enredos, mas que me fio em mim no diálogo.»

Para o seu *Fausto*, buscara ele um texto «fluyente», «expressivo», «aceitável aos ouvidos do nosso povo». Decidira, pois, vaziar as versões de que dispunha, e que considerava fiéis ao original, em moldes «aconchegados à índole portuguesa».²² Obteve-se, assim, um «*Fausto* português, reconsiderado e reconstruído de frase a frase e de palavra a palavra», que todos entendessem sem esforço e escutassem sem desagrado ou estranheza. Sabe Castilho, contudo, que o empreendimento mostra esse pormenor frágil de uma tradução indirecta. Insiste, pois, na fiabilidade e minúcia das interpretações recebidas, lembra casos paralelos em outras literaturas. Ao fim e ao cabo, acrescenta, decisivo não é se o tradutor conhece ou não a língua do original: «o que importa, e muito, é se expressou bem na sua, isto é, com vernaculidade, clareza, acerto e a elegância possível, as ideias e afectos do seu autor» (cursivo nosso). Era uma declaração de princípios, decerto devedora a algum oportunismo, mas com a segurança de alguém que sabia que, na sua língua, tão cedo não se o apanharia em falso.

No mesmo dia que Antero de Quental, mas em outro jornal do Porto, Camilo Castelo Branco demonstra o exacto tipo de sensibilidade que o tradutor pretendia estimular: aquele que leva a ler o seu *Fausto* como um original. Escreve Camilo: «Vou por estas quatrocentas páginas além, marginando-as de notas, sublinhando frases, assinalando admirações no terso, na limpidez, no terrível, no suave, no despejo, na candura do verso. Livro muito para recreio, e muitíssimo para estudo.»²³ Já Pinheiro Chagas, que tal como Camilo ignora a língua de origem («Não sei alemão», diz), se aventura ao julgamento da «tradução», como quando diz assinalar no livro «tintas», «combinações delicadas para acudir a todas as infinitas exigências do autor alemão.»²⁴ E, destacando também ele a propriedade dos termos e a vernaculidade da linguagem, refere o «modo fácil como a tradução caminha, não se fazendo sentir nunca nem de relance, à mais leve peia.» É um habitual, e por certo não desonroso, posicionamento de quem está privado de acesso ao primitivo idioma: o afirmar que uma tradução não se faz sentir como tal.

As críticas mais frontais vieram de dois conhecedores de Goethe, e da língua alemã, ambos jovens: o linguista Adolfo Coelho e o publicista Joaquim de Vasconcelos [9]. No primeiro número da sua *Bibliografia Crítica*, escreve Adolfo Coelho que só «uma tradução fidelíssima, em prosa», teria servido. Castilho demonstrara, todavia, tanto uma «falta absoluta de senso crítico» como «falta de seriedade». Assim, os «pensamentos mais essenciais foram deturpados». A linguagem «sempre nobre, sempre elevada» de Goethe viu-se trocada, «sob pretexto de fazer bom português, por uma linguagem em geral rasteira, chata, descendo frequentes vezes a uma fraseologia muito baixa.» E o crítico aduz exemplos de adulteração de «pensamentos essenciais» e de «linguagem nobre». Em suma: confundindo «plebeísmo e linguagem baixa» com linguagem portuguesa, o chefe da literatura «oficial» produziu um «documento inegável da profunda decadência intelectual no nosso país» [10].

Mais violento, e mais circunstanciado, é o comentário de Joaquim de Vasconcelos nas quase quinhentas páginas de *O Faust de Goethe e a tradução do Visconde de Castilho*, com que se propõe «pôr fim à mentira literária» e impor «rigor de exame» e «severidade absoluta».²⁵ No caso presente, trata-se mesmo de uma «especulação literária», empreendida por «homens sem dignidade literária, sem fé e sem carácter» que, do modo mais indigno, têm desfrutado o público. Num capítulo sobre «Linguagem e estilo», confessa Vasconcelos o seu espanto de ver Castilho passar por primeiro conhecedor da língua, primeiro prosaísta e primeiro poeta. É que, diz, uma leitura atenta do seu *Fausto* revela tão-só «uma certa riqueza tecnológica em moeda que já não anda corrente», barbarismos, «frases de efeito», uso arbitrário de locuções latinas. Em contrapartida, são escassos os «elementos novos», com o que a «sapiência» de Castilho prova «um valor retrospectivo». Diferente seria o caso «se o tradutor aproveitasse com inteligência esses recursos esquecidos do passado, dando-lhes uma feição nova».

Lembra Joaquim de Vasconcelos, valendo-se de Hegel, a necessidade de a «concepção» surgida na mente do autor se traduzir «harmonicamente, sem esforço» na «forma» sensível. Se tal harmonia faltar, é porque o cérebro ainda não está, ou não está suficientemente, senhor da concepção. Se, em tais circunstâncias, alguém, «senhor do mecanismo da forma», pretender «criar», apenas produzirá «uma aglomeração de termos, uma tecnologia oca, sem ideia, sem nexos — numa palavra: *meras frases*». Ora Castilho não penetrou senão deficientemente o pensamento do autor alemão. Assim, se em cenas descritivas acerta «de longe em longe», já em passagens filosóficas transtorna, «obrigado pelo verso e pela mania do efeito pelo arcaico», em parte ou completamente a ideia de Goethe. Daí que Vasconcelos ache inadequada a abordagem crítica de Antero, e com maioria de razão a de Camilo. Pretender analisar a tradução do ponto de vista do vernáculo, do estilo ou da «forma técnica» é esquecer que uma adulteração do pensamento destrói já «a condição da forma e do estilo, que anda ligada à concepção». Aquela, a forma, só será *natural* quando nascer «de um processo intelectual», não «de um trabalho de gabinete e de aperfeiçoamento mecânico». A habitual crítica, dizendo ocupar-se do estilo, ocupa-se na realidade de uma *maneira* em tudo deslocada da actualidade. Com efeito, os autores, «não podendo, pelo meio social e pelo seu estado psicológico, vazarem o pensamento numa forma natural, que é a consequência de todo o espírito de uma época», entregam-se à imitação da linguagem de outros tempos. «Não percebem eles que cada época tem a sua feição e que, muito embora se consultem os clássicos para estudo, é um absurdo querer vazarem o pensamento numa forma plácida, serena e contemplativa, que ele estala, ou em que vegeta e morre». É — constatamos — o ressuscitar, em 1872, de velhas preocupações, já prementes disputa de Castilho com D. João de Azevedo, trinta anos antes: o recurso, ou não, a modalidades de linguagem que um dia fizeram época, a adopção, ou não, de uma linguagem que reflecta o tempo presente.

Já vimos a queixa de Vasconcelos sobre a escassez de renovação pelo tradutor demonstrada. Em sua opinião, os tradutores exemplares procederam com bem outra ousadia. Eis como Vasconcelos concebe o papel do tradutor como renovador da língua:

[Os eminentes tradutores] foram ao tesouro da língua e procuraram com profunda sagacidade e admirável critério, entre as riquezas esquecidas, as que podiam ser aproveitadas absolutamente ou as que necessitavam de renascer com um novo cunho; nos casos em que o modelo tomava uma feição insólita, estudaram-no, aprofundaram-no com paciência e com estudo sério, criando uma quantidade extraordinária de termos, locuções, combinações novas de todo o género, isto é: uma língua nova (pág. 442).

Ao traduzir o *Fausto*, Castilho, pelo contrário, não fora mais longe do que uma série de arcaísmos («que se encontram com mais proveito num dicionário português»), apenas criando, e nem sempre com igual felicidade, uma dúzia de termos novos [11]. E Vasconcelos termina aludindo, como já fizera Adolfo Coelho, ao recurso, arbitrário, do tradutor à «gíria mais baixa que jamais saiu da pena de escritor português». Recusando-se a transcrever passagens «vergonhosas e asquerosas» (apenas indicando as páginas em questão), comenta um caso «sujo e obscuro», em que um pudico *man liebt* (que traduz: «ama-se») aparecia transformado em «mocedo à tripa-forra».

Vasconcelos conclui o seu longo estudo com uma apreciação das críticas anteriores à sua: as de Adolfo Coelho, Graça Barreto, Antero (a mais circunstanciadamente comentada), Pinheiro Chagas e Camilo Castelo Branco. Apoiando Coelho, «o único filólogo português à altura da ciência moderna», apoiando Barreto (apenas lembrando que, ao contrário do que este sugerira, o estado de espírito de um utilizador de «gíria fadística» nunca pudera ser o de Bernardes ou Vieira), ridiculariza Chagas por ignorante confesso do alemão, e sugere que Camilo, para escrever aquela «rapaziada crítica aos 46 anos», não lera nem original nem tradução.

A severidade reserva-a o jovem crítico para o comentador micaelense, a quem confronta com duas, e fundamentais, inconseqüências. Assim, afirmar, como fizera Antero de Quental, que Castilho patenteou «plenamente» nesta tradução um «excelente modelo de linguagem portuguesa», não suportaria que, depois, se dissesse serem as frases de Fausto «compassadas, sempre no mesmo tom, pesadas» e o estilo de Mefistófeles «grosseiramente opaco». Assim também, defender que o traduzir de um poema é «sobretudo traduzir-lhe o estilo», por isto significando «fazer falar os conceitos no *tom* que [o autor] lhes deu», e afirmar ter Castilho exactamente nisso falhado, contradizia a afirmação de, nesta tradução, serem as palavras «sempre as próprias que o pensamento pede», e o *conceito* traduzido, para além de entendido.

Finalmente, Vasconcelos achava significativo que Antero em lugar nenhum se referisse à *fidelidade*, quer linguística quer de conteúdo mental, desta tradução do *Fausto*. A isso não seriam estranhos os «parcos e modestos conhecimentos do alemão e da literatura alemã» do crítico. Daí, sugere, a propensão de Antero para os «termos vagos», as «generalidades cómodas». E, impiedoso, insiste nessa «falta de franqueza»: o articulista «não quis condenar a tradução porque não se sentiu com forças para provar a sua acusação com documentos, e não quis absolvê-la completamente por suspeitar que caía em pior ratoeira».

Será um atento Adolfo Coelho a, por sua vez, comentar o estudo de Vasconcelos, que tem por «excessivamente militante», além de desleixado na exposição e na linguagem, quando precisamente se lhe requeria rigor e clareza. Para mais, devera Vasconcelos indicar «as locuções e palavras que o sr. Visconde de Castilho empregou fora do seu verdadeiro sentido por lho ignorar, e os conceitos arrebicados com que ele se põe ao desafio com os poetas seiscentistas.» Sublinhando embora a fidelidade do que, para exemplo, parcialmente do *Fausto* traduzira Vasconcelos, Coelho diz ter preferido uma repousada tradução do todo. Contudo, o trabalho viera provar quanto as *côteries* literárias eram já incapazes de «inutilizar as boas inteligências.»²⁶

Do editor do *Fausto*, José Gomes Monteiro, apareceria, em 1873, uma fatigante mas (sugerem-no as reacções) convincente defesa da tradução castiliana, contra Joaquim de Vasconcelos e Adolfo Coelho [12]. Vasconcelos ripostaria com um opúsculo de ocasião e, mais tarde, com uma repescagem da contenda.²⁷ Vários jornalistas e críticos viriam ainda a pronunciar-se sobre a questão. Nenhum desses trabalhos apresenta importância no nosso contexto. Adolfo Coelho haveria de voltar a terreiro, agora em opúsculo²⁸, insistindo em como se vira obrigado a «castigar a audácia» que «o *Faust* de Goethe, arranjado em vulgar pelo Visconde de Castilho» constituía, um *Fausto*, sintetizava Coelho, «trajando um manto de farrapos arrancados à linguagem incerta do século XVI, ao estilo arrebicado do século XVII, ao palavreado das salas e cafés de Lisboa e mais vezes ao vocabulário da baixa comédia, conservado nas estrebarias.» Era o epílogo de uma contenda que não deixara as coisas particularmente esclarecidas.

9.3. A língua do teatro

A língua falada utilizada em relatos literários — era convicção geral — deveria mostrar adequação à época a que se reporta. Uma reprodução de linguagem autenticamente antiga constituía, todavia, reconhece Camilo Castelo Branco, empresa delicada, dada a dificuldade dos hodiernos romancistas em «atinar com a expressão das paixões antigas». O remédio, em tais circunstâncias, seria pôr os antigos «a falar à moderna». Solução, também ela, precária, como se tinha provado. Com efeito, «os mestres da língua, lidos e relidos no dizer dos antigos tempos — Herculano, Garrett, Rebelo da Silva —, quando quiseram fazer ressaltar as

paixões de sob o arnês ou hábito monástico, verteram-nas em enérgicas e abrasadas figuras, compostas dum vocabulário impossível naqueles tempos de mais tensão interior que palavreado.»²⁹

Também Antero de Quental virá a criticar a Castilho o recurso, nos *Quadros históricos*, a uma linguagem muito posterior aos acontecimentos. «As lendas populares dos tempos semibárbaros mas ingenuamente poéticas aparecem ali vestidas à moderna, como se tivessem estudado na escola dos Lucenas e dos Freires, usando de frases dignas certamente do grande século clássico, mas nada primitivas, nada populares, nada góticas, e por isso nada verdadeiras e nada históricas.»³⁰

De igual relevância parece ser a adequação da linguagem àquele que a profere. Para o crítico Andrade Ferreira, o «grande defeito» em *As pupilas do senhor Reitor* é serem «a naturalidade e simpleza» dum quadro pastoril desvirtuadas por «dissonâncias científicas». Não é, como faz Júlio Dinis, numa «linguagem piegas de conceitos e trocadilhos» que os habitantes da província se exprimem. Pelo contrário: «o dialecto dos campos, até nos seus circunlóquios e difusões, é vivo, pitoresco e enérgico, e as metáforas empregadas, colhidas directamente no espectáculo das coisas reais, desenham vigorosamente o pensamento, sem lhe fazer perder a simplicidade.»³¹

Evidentemente, é no teatro que estas exigências de adequação aos tempos e às personagens se tornam mais prementes, e onde mais gritantes se revelam as falhas. Castilho entende que «no teatro há-de sempre contemplar-se a sociedade humana, embora entremeada de caracteres raros e únicos, mas sempre sociedade, isto é, *de mútua, fácil e natural comunicação entre todas as partes*, e por conseguinte *expressa toda por uns termos e formas não só entendidas, mas costumadas dos ouvintes e como que nativas de sua mesma terra.*»³² Neste terreno há, considera o ensaísta, muito ainda a perseguir. Não só uma auto-correcção é tarefa «longa e dificultosa», como também muitos «censores» consentem numa indisciplina, «por desleixo, ignorância ou covardia».

Mas pelo menos um «censor» não merecia a invectiva de Castilho. Alexandre Herculano estava longe de consentir na indisciplina. A *Feira dos anexins* de Francisco Manuel de Melo, propunha-a ele como «manual para os escritores dramáticos, principalmente do género cómico, que quisessem fazer falar as suas personagens com frase conveniente e com as graças e toque próprio da nossa língua portuguesa e do verdadeiro estilo dramático, coisa a mais difícil talvez neste género de literatura e de que tão arredios andam os que ora o começam a cultivar entre nós, imbuídos dos destemperos, escarcéus e expressões falsíssimas»³³, aprendidos em obras francesas. E num severo «Parecer», de 1842, sobre o drama histórico *D. Maria Teles*, de Andrade Corvo, escreve Herculano: «O estilo, para dizer tudo em poucas palavras, é o da moda; isto é, a maior parte das vezes falso: comparações frequentes, que a situação moral dos personagens que as fazem não comporta; certa poesia na dicção, imprópria do diálogo; farturas dessas exagerações com que embasacam os parvos da plateia». E continua, increpando essa «linguagem de cortiça e ouropel» e as suas «expressões túrgidas e descomunais».³⁴ Teófilo louva, num estudo de 1871, essa acção de Herculano, «o primeiro que teve coragem para indicar aos noveis escritores dramáticos o grande abismo em que iam caindo», e a sua recomendação à mocidade que «abandonasse os dramas históricos», funestos para quem de todo ignorava a história, falsos na forma e na essência. E concretiza: «A linguagem era guindada, retorcida, ora fingindo construções quinhentistas, ora enchendo-a de imagens ocas» e «cheia de solecismos e barbarismos». Sintetizava ainda: «É o anacronismo e a sobejidão do diálogo, e o estilo metafórico, o que constitui a forma exterior do Ultra-Romantismo.»³⁵

Também Camilo Castelo Branco se mantém atento à qualidade da linguagem da cena, como quando critica, em dada peça de teatro, «o assoprado da frase, o estalido final dos períodos, tudo aquilo que cheira a dicionário de sinónimos»³⁶, mesmo concedendo que «a

maioria duma plateia não sabe quando a linguagem dum drama trava a ervilhaca, quando a gramática faz caretas à regência, quando a prosódia vem de muletas e a propriedade da palavra arranha os nervos» [13]. Pinheiro Chagas, esse, compara a «eloquência do drama» à da tribuna, dizendo necessárias numa e noutra as «frases que se nos encravam na alma», não a «fraseologia vã»; a «concisão enérgica e veemente», não aquilo «a que se chama enigmáticamente *estilo*».³⁷

Natural é, pois, que a verosimilhança das falas frequentemente se veja ponderada e encarecida. «A primeira obrigação de quem escreve para o teatro é respeitar no muito e no pouco e em tudo a naturalidade, a verosimilhança», dissera Castilho à *Folha*. Augusto Soromenho, sublinhando quanto «o drama é uma composição dificultosa», dará este conselho: «Não lhe deis as tintas exageradas e a frase altissonante; mas o colorido suave da natureza e a linguagem própria nas variadas situações da existência.»³⁸ É essa qualidade que Rebelo da Silva, comentando *Frei Luís de Sousa*, aí assinala. «Este segredo de achar a verdade da ideia e de gravar o bela da expressão na frase singela — dá ao estilo do sr. Garrett uma graça, uma fluência e um ar nacional que o repassam de originalidade. Cada discurso sai da boca dos seus personagens verosímil, próprio deles, e a par da inteligência do auditório.»³⁹ E Teófilo refere, a propósito de *Um auto de Gil Vicente*, o que chama «um segredo» de Garrett para tirar aos diálogos «a monotonia do discurso».⁴⁰ O crítico tem em mente (os exemplos que dá tornam-no patente) a exploração, pelo dramaturgo, de marcas ‘orais’.

Bem diferentemente julga Latino Coelho, uma peça de Ernesto Biester, *O limpacandeeiros*, onde, diz, «se julgaria ouvir, em vez dos diálogos simples e humildes dos homens do povo, os discursos banais de alguma academia de pedantes. [...] O diálogo é falso e inverosímil.»⁴¹ Mendes Leal, que reage à crítica de Coelho (e a julga injusta, por lhe faltar a demonstração dos erros e admoestações para os evitar), é de opinião que o diálogo em Biester, «posto que ferido algumas vezes de graves impropriedades, tem facilidade, fluidez e elegante singeleza.»⁴² Menos condescendente com Ernesto Biester se mostra Teófilo Braga (que desde inícios de 1865 vem colaborando com crítica e ficção no *Jornal do Comércio*), num comentário à peça *Os difamadores*. Aí diz que «a falta de colorido» no estilo dramático do autor provém das suas ideias estéticas, «da exageração do *realismo*». E prossegue:

A linguagem dramática difere de toda a outra prosa literária; é umas vezes desordenada, incompleta, cortada de incidentes, tem um movimento, uma inversão que parece muitas vezes ir de encontro às leis da gramática, mas a que a voz do actor, a acentuação, a gesticulação sabem dar-lhe a eurythmia. *Antes ser acusado de naturalidade em excesso do que de inverosimilhança.*⁴³

Menos reservas desperta em Mendes Leal uma peça de Lopes de Mendonça, sobre que escreve: «O diálogo de *Afronta por afronta* é talvez a primeira das suas belezas. Opulento e florejante sem ser pretensioso, tem, de quando em quando, traços incisivos de admirável arrojo e profunda verdade.» Mesmo assim, o comentador teria preferido que «o travado e natural da interlocução» fosse aqui e ali mais completamente estudado.⁴⁴ Em comentário à mesma peça, Latino Coelho, após lembrar que «o diálogo é uma parte essencial do drama», dirá que o de Mendonça é «formoso e bem travado; enérgico, quando é preciso; lírico e ameno, quando as circunstâncias o pedem.»⁴⁵

[1] In *Revista Popular*, 4, 1851, 129-131. Mais tarde, e em contexto menos folião, Latino sublinhará «quanto é fácil o desfigurar em linguagem hodierna e em moderno estilo de pensar e de dizer, as obras primas da antiguidade. [...] E se das melhores e mais correctas versões dos grandes escritores se pode asseverar que são apenas umas descoradas imitações, uns mal enfeitados arremedos, [...] que diremos destas mal agouradas trasladações, onde falta a inteligência do assunto, a da linguagem do autor e a do idioma nacional?» (Nota 28ª, *Elogio histórico de José Bonifácio de Andrada e Silva*, Lisboa, A. M. Pereira, 1877, pp. 96-98).

[2] In *Gazeta Literária do Porto*, 1, 1868, 7. Segundo David Mourão-Ferreira, a «versatilidade» demonstrada por Castilho em, por exemplo, algumas peças de *Amor e Melancolia*, assim como o que o próprio António Feliciano em si assinala como «veleidade vaga de cosmopolitismo», tudo isso «naturalmente o predispunha a ser, como foi, um tradutor de raça» («Ao encontro de Castilho», in *Critério*, 1, 1976, 32, ensaio proferido na Academia a 18-XII-1975. Está incluído em *Tópicos recuperados*, Lisboa, Caminho, 1992).

[3] *Livro de crítica*, Lisboa, 1869, pp. 254-258. Reencontramos a noção de autorizado «inventário» na seguinte passagem das *Memórias de Castilho*, de Júlio de Castilho: «Uma das feições mais úteis, mais práticas, destes últimos cometimentos do Poeta foi a vulgarização (digamos antes, a fixação) de muitos pontos da linguagem familiar portuguesa, a consagração de muitíssimas locuções usuais riquíssimas, a *autorização* de muitos jeitos e meneios da fala hodierna, desconhecidos ou inusitados dos clássicos» (in *O Instituto*, 60, 1913, p. 246).

Teófilo, que durante este largo período se conserva silencioso sobre Castilho, escreverá em 1880, em *História do Romantismo em Portugal*: «Com esta esterilidade de alma e sem recursos de imaginação, Castilho lançou-se aos poetas antigos; serviu-se desta abundância de frases que trazia de memória ordenadas em forma de vocabulário, ia-as baralhando pacientemente, e com o acinte de quem pensa entreter o vazio do espírito e a solidão do isolamento, seguia ora *verso a verso* o poeta que torturava, ora lhe dava tratos de polé na redundância de *paráfrases*» (Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880, p. 479). Mais tarde ainda, diria das «traduções parafrásticas» dos poetas romanos e da subsequente ‘nacionalização’ de Molière, Shakespeare e Goethe: «Não lhe bastando a desnaturação da paráfrase, substituíu o génio nacional de cada poeta pela feição portuguesa sua pessoal» (*Garrett e o Romantismo*, Porto, Chardron, 1903, p. 61).

[4] Prólogo, Eugène Sue, *O judeu errante* (1844), *Vivos e mortos*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904, p. 71. Por seu lado, Inácio Roquete propunha-se ensinar os mancebos «a analisarem todas as partes da oração francesa e a compararem cada uma delas com a da nossa língua que lhe corresponde, habituando-os desde o princípio a buscarem e acharem gramatical e logicamente os equivalentes em seu idioma; pois nisto consiste a arte de traduzir» (*Gramática para os portugueses e brasileiros que desejam aprender a língua francesa sem esquecerem a propriedade e o giro da sua*, Paris, J.P. Aillaud, 1850, p. II, cursivo nosso). Já havíamos referido este ponto de vista de Roquete no Cap. 3.4. e, com mais pormenor, no Cap. 4.6.

[5] Molière, *Tartufo*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1870, p. 213. Um estudo desenvolvido sobre as traduções de Molière por Castilho deve-se a Fidelino de Figueiredo em «As adaptações de teatro de Molière por Castilho», *Estudos de literatura*, 2ª série, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918, pp. 109-141. Aí lemos: «Com tal procedimento — amplificar, parafrasear sempre — também perdeu o estilo de Molière, tão sóbrio e exacto, tão preciso em seu laconismo, tornando-se redundante e excessivo.» Mas existe um mérito nas paráfrases castilianas, e é «o ostentarem uma exuberância linguística verdadeiramente surpreendente, em que os efeitos são muito inéditos e imprevistos, [...] muito rico o vocabulário, muito abundante a galeria de modismos. [...] Consideradas pelo aspecto da rica e vernaculíssima linguagem que empregam, [estas adaptações] constituem um precioso monumento do moderno português literário» (pp. 140-141).

Muito interesse apresenta também o ensaio de Bernard Martocq «Molière revu par Castilho: *traduttore, traditore?*», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, Lisboa/Paris, 1987, 681-708.

[6] *As Farpas*, Maio, 1871, pp. 31-33. Oferecemos o texto original, que em *Uma Campanha Alegre* receberá melhoramentos de redacção.

Encontramos um eco desta polémica da ‘nacionalização’ castiliana na recensão que António Sérgio faz, em 1924, da *História da literatura clássica* de Fidelino de Figueiredo, que censurara a Castilho o «arbitrariamente nacionalizar» Molière. Comenta Sérgio: «Porque não haverá direito de nacionalizar, *quando se confessa que se nacionalizou?* Que fizeram tantíssimos escritores, do Renascimento ao Romantismo, senão o crime de nacionalizar, com mais ou menos consciência disso, numerosos temas da literatura antiga?» (in *Lusitânia*, 1, 1924, 285).

[7] Esta troca de pontos de vista parece apontar para uma menos subserviente atitude da redacção de *A Folha* frente a Castilho do que Pierre Hourcade crê ter existido (por exemplo quando afirma: «João Penha e os seus companheiros não perdem uma ocasião de proclamar o seu respeito por Castilho»). Veja-se o seu, de resto muito interessante, estudo «A segunda geração de Coimbra e a revista *A Folha* (1868-1873)» recolhido em *Temas de literatura portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1978, pp. 48-58). Leia-se, também, sobre a mesma revista, o apontamento de Jacinto do Prado Coelho, na série «As ideias e as formas», in *Ocidente*, XXXII, 1947, 192-193. Acerca da criação de nomes por parte de Castilho nas peças de Molière, ver o comentário de Fidelino de Figueiredo, no artigo citado na nota 17, pp. 139-140.

[8] Um ensaísta brasileiro, António Henriques Leal, escreve no seu *Panteon Maranhense. Ensaios biográficos de maranhenses ilustres já falecidos* (t. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873), comentando a crítica de Chagas: «A [tradução] de Odorico aproxima-se do original o mais que pode, a do Sr. Visconde de Castilho é uma paráfrase.» E ainda: «Não são, porém, rivais neste campo, não há craveira por onde possam ser medidos» (pp. 89-90).

[9] Não são conhecidas tomadas de posição, à época, de Teófilo Braga, mentor de Coelho e Vasconcelos. Mais tarde, referir-se-á à «Questão Faustiana», despoletada, diz, por «uma paráfrase arbitrária [...] metrificando uma tradução francesa em prosa» (cf. *Camilo Castelo Branco. Esboço biográfico*, Lisboa, 1916, pp. 37-39).

[10] «Teatro de Goethe. Fausto», in *Bibliografia Crítica de História e Literatura*, 1, 1873-1875, 3-4. 8-10. Não obstante a datação do volume, o texto em apreço recebeu publicação em 1872, comentado como é por Joaquim de Vasconcelos na obra que já adiante referiremos. Reproduzimos dois dos exemplos de «adulteração» que Adolfo Coelho aduz. Castilho traduzira a fala de Mefistófeles «Ich bin der Geist, der stets verneint» por «Sou o espírito que estorva sempre». Segundo Coelho, a Castilho escapou, nesse verso que é «um comentário a toda a tragédia», a «concepção filosófica e profunda de Mefistófeles, do mal, e a definição do espírito revolucionário» (p. 7). Também o pedido de Fausto a Mefistófeles, «Hör’, du musst mir die Dirne schaffen!», desmerece na versão de Castilho, «Uma palavra, arranjas-me a cachopa?». Comenta Coelho: «Como conciliar esta grosseria [...] com a doçura e quase respeito com que [Fausto] trata sempre a pobre rapariga?» (p. 8).

[11] Nas «Tabelas sinópticas» com que Vasconcelos encerra o volume, os neologismos não vão além de cinco (*narcizar, insular, emmandigar, provindoiro, endeusar*). Acerca de «porvindoiro» anota: «Este neologismo é absurdo, porque *vindoiro* só por si significa já ‘que há-de vir’: é um verdadeiro participio do futuro. Na sua ignorância, imaginou Castilho que da locução tornada [mais exacto: do infinito tornado] substantivo, *porvir*, se podia derivar *porvindoiro!*».

[12] *Os críticos do Fausto do sr. Visconde de Castilho*, Porto, Viúva Moré Editora, 1873. Aí se lê: «Os nossos críticos apresentam espécimes mais ou menos extensos de suas traduções literais; um deles desfigura desapidadamente o pouco que inculca ter traduzido do texto original; o outro interpreta o alemão em linguagem tão bárbara, que a mais paciente atenção não logra imaginar que pensamentos de Goethe se podem ocultar debaixo daquela algaravia» (p. 23). Gomes Monteiro, que chama «ridicularíssimas» às «Tabelas» de Vasconcelos, considera «insensato» pôr-se a «defender a linguagem e o estilo do Visconde de Castilho» contra um escritor como Vasconcelos (p. 188).

Camilo Castelo Branco faria uma recensão encomiástica do livro de Monteiro (in *Primeiro de Janeiro*, 22-IV-1873).

[13] «Crónica» de 5-VII-1858, ib., p. 1130. Pela mesma época, L. A. Palmeirim dizia, pelo contrário, de *Dalila* de António de Serpa: «Estamos convencidos que o segredo da aceitação que ela teve das plateias nasceu mais do puritanismo da frase, da severa contextura do período e da índole verdadeiramente portuguesa do estilo da era, que mesmo do patético dos lances dramáticos [...]. O teatro português carece às vezes destes estímulos, para não se tornar de todo a *feira da ladra* da nossa língua e o ignominioso pelourinho da gramática nacional» («Estudos críticos», in *O Panorama*, 13, 1856, 43).

Capítulo 10

O lugar de Castilho

10.

Ao preconizar a simplicidade e a transparência no ofício literário, António Feliciano de Castilho não só racionalizava a própria práxis, como denunciava a sua (só raramente feita explícita) repugnância pela análise e pela teorização. Ele próprio está consciente da sua volubilidade doutrinal. Não é, até, por acaso que várias promessas de esclarecimento ficam sem consequências.

Esse lado esquivo da personalidade de Castilho, que deveria escudá-lo de censuras, não impediu que o ensaísta se tornasse referência obrigatória da sua época. Numerosos foram os que sublinharam o merecimento dessa centralidade. Distinguem-se, entre eles, Camilo e Pinheiro Chagas. Um admirador crítico, encontrou-o o autor em Ramalho Ortigão. Paralela a esta, uma corrente anti-castiliana se desenha, unindo Herculano, Lopes de Mendonça, Antero e Joaquim de Vasconcelos. Para eles, Castilho era a encarnação de uma concepção falhada do ofício literário.

10.1. *A fuga como opção*

António Feliciano, vimo-lo no início do Cap. 1, inicia a sua actividade ensaística, em 1835, pela exposição de um pouco comum posicionamento. É, singelamente, o da fuga à contemporaneidade, o de um recolhimento «na conversação dos que já não vivem» e nos próprios «sonhos inocentes de poesia».¹ Confessando-se venerador dos clássicos, mas não menos maravilhado com algumas obras românticas, declara-se «neutral», amante «em tudo» da sua independência.

Independente, ou esquivo, assume-se também saudavelmente volúvel. Se um dia fez impertinentes epigramas a Filinto, não menos sabe hoje apreciá-lo. «É ele o mesmo, mudei eu; Deus sabe quantas vezes mudarei ainda com os anos.»² E insistirá: «Não tenho (nem invejo aos que a têm) presunção de imutável nos juízos; se de alguma coisa se houvesse ela de ter, seria antes, quanto a mim, de possuir um ânimo flexível.»³

Castilho diz-se contente, também, da sua exiguidade. Num Prólogo aos *Quadros históricos*, assim se dirige às celebridades coevas, onde avulta Vítor Hugo:

Homens inovadores, sublimes, infernais, românticos, algozes do coração, da alma e da fé, [...] eu escritor desconhecido do mais pequeno recanto do mundo; eu, cujas galas poéticas são tão mesquinhas, que por minhas mãos as rasgo sem dó; eu vos desprezo, e por uma fama sete vezes mais alta do que a vossa, por tesouros sete vezes mais fartos do que vos rendem as vossas frases mágicas, não quisera ser o que sois [1].

Já vimos como, no decurso da Questão Coimbrã, se repetirá o seu protesto de apaixonado da simplicidade e da transparência. Recorde-se, como exemplo, a carta-aberta a Teófilo, de Março de 1865 (ver Cap. 8 nota 4). Em 1867, tirará pretexto do comentário a uma obra pedagógica, para desenvolver o tema. Aí diz: «Eu em matérias de ensino, vou sobretudo para o prático, para o aplicativo, para o terra-terra, para o muito inteligível, muito claro e

muito ameno, porque sei que nada repugna mais a quem estuda do que as abstrações e as teorias, que são alturas quase sempre nebulosas.»⁴ Em sua convicção, deveria o ensino circunscrever-se à «demonstração e emenda dos solecismos». É, no contexto restrito duma opinião de pedagogia gramatical, uma declaração de princípios de quem garante preferir os frutos da «observação» aos do «talento inventivo». Na realidade, o articulista não faz mais que racionalizar (sempre assim procedeu) as suas próprias capacidades, tendências e práxis literária. Uma filosofia da estética é-lhe estranha. Não que o ensaísta não se detenha a problematizar. Mas, de todas as vezes que o faz, tem o cuidado de marcar quanto de pessoal, e portanto de relativo, aí se exprime. É uma posição defensiva. Mais que tudo, horroriza-o a perspectiva de se ver apanhado em falso. O preço de tal pode, aqui ou ali, ser elevado. Por exemplo, não lhe repugna algum simplismo. A sua doutrinação revela-se, não raro, uma intrincada (e porventura cuidadosamente nutrida) conjugação de oportunismo e de discernimento [2].

Repetidas vezes Castilho promete esclarecimentos que jamais virão. Frequente é, também, o engendrar de evasivas para os não prestar.

Assim, e como já memorámos (Cap. 9.1.), em 1844 prometia para breve uma exposição de «regras gerais e conselhos de proveito sobre a arte de traduzir», que poupasse os estudiosos a «tediosas e prolixas lucubrações». Este estudo não veria a luz, como a não viu um outro, logo adiante prometido, dedicado a provar quanta vantagem a sintaxe portuguesa levava sobre a francesa.⁵ A promessa dessa explanação «convicentíssima» voltaria a ser feita no ano seguinte.⁶ Sem consequências. Aliás, já em 1842 dissera poder entrar em pormenores sobre a vantagem referida, «se para isso houvera campo».⁷

Em 1845, ao anunciar (vimo-lo no Cap. 5.1.) a *Livraria Clássica Portuguesa*, prometia uma «arte de escrever em português, segundo nossos estudos e observações no-la não feito conhecer».⁸ Também não a escreveria, como tão-pouco publicou a frequentemente prometida «Arte poética», ou «Tentativa de arte poética», ou «Tentame de arte poética», sobre que no Cap. 5.2. discreateámos.

Igualmente não é raro esquivar-se a fornecer um esclarecimento todavia entremostrado. Assim, no comentário de 1845 a uma produção poética («Ema», de Nuno Maria de Sousa e Moura), declara que, às poucas linhas aí dedicadas aos «defeitos», haveriam de corresponder «bastantes páginas» a pormenorizar «graças e primores». Não as escreve. Em outra ocasião, acha dever cingir-se a «recomendar» o «livrinho» *Flores sem fruto*, de Almeida Garrett: «Analisá-lo? Quem analisa flores?! Ramalhetes são feitos para se gozarem; gosta-se deles, porque se gosta.» Em 1868, agradecendo a Cândido de Figueiredo a colectânea *Quadros cambiantes*, diz ter, por falta de tempo, de renunciar ao expressar de opinião «motivada e por extenso» sobre o livro. Esta última evasiva poderia, ainda assim, ser apenas uma amável mostra de real desinteresse [3].

Quando da edição da antologia luso-brasileira *Íris Clássico*, António Feliciano atribuía à «forçada brevidade e outras óbvias considerações» a exclusão de autores contemporâneos, quando, reconhece, tanto se pudera «ceifar na opulenta literatura actual dos dois povos» (s.l. [Lisboa], 1859, págs. 5-6). É, aquela, uma motivação que dificilmente colhe, dados o imponente volume da obra e a diversidade dos excertos, bastantes deles de autores sem especial prestígio. Mais provável é que (era essa, como referimos no Cap. 6.3., atitude habitual na época) se preferisse fugir à tarefa de uma escolha entre contemporâneos.

A fuga à análise, à exemplificação, ao pronunciamento parecem, pois, no doutrinador, uma constante e, mesmo, uma opção consciente.

10.2. O «artista da palavra»

Dir-se-ia que o lugar que este Castilho esquivo e fugidio a si próprio destinava era o de *fora* do teatro literário. O seu «lá brigar não brigo», da «Carta» a Pereira, seria, da sua perspectiva, atitude de uma vida. Não foi essa, em todo o caso, a apreciação dos contemporâneos. Para eles, Castilho ocupou sempre, merecidamente ou não, o centro da acção literária. Isto desde que, em 1837, Herculano lhe chamou «o maior poeta português dos nossos dias» e «modelo de linguagem pura e de engenho»⁹, até ao dia em que Camilo Castelo Branco vier a afirmar, no seu *Curso de literatura portuguesa*, que «quem atingiu a suprema perfeição da língua portuguesa foi António Feliciano de Castilho» (Lisboa, 1876, pág. 275).

A *voz pública*, vemo-la expressa, em 1873, num apontamento anónimo de jornal sem particular projecção, e em termos que tudo indica já fortemente ritualizados: «Ninguém o ganha em primores e feitiços de linguagem, ninguém dedilha tão fina e artisticamente o seu largo teclado, arrancando-lhe notas tão musicais e límpidas.»¹⁰ Eram méritos da escrita poética castiliana que, mais sofisticadamente, Latino Coelho exprimia, ao referir a «admirável elasticidade de versificação», o «vigoroso colorido», a «riqueza de vocabulário», a «instintiva facilidade de estatuário no manusear e relevar, tornando-a obediente aos caprichos da imaginação, a linguagem.»¹¹ Pena é, opina Andrade Ferreira, que tal modelo não se veja mais estudado e imitado. Porque, sendo muitos os «apologistas», reduzido é o número dos «seguidores». Assim, «todos admiram a fluidez e elegância da metrificacção do sr. Castilho, a expressão onomatopaica das suas combinações fraseológicas, a propriedade e deducção das metáforas, [...] mas poucos os estudam e raríssimos os imitam.»¹²

Facto de sublinhar é que os rasgados louvores longo tempo escasseiam, e só tardiamente, em princípios da década de 60, vieram a acumular-se. Pelo contrário, uma atitude reservada, e mesmo sistematicamente crítica — ainda que sob a forma de luta surda que, já o veremos, se desenvolve entre Castilho e Lopes de Mendonça —, é observável desde a segunda metade de 40. Mais ainda: enquanto que já em 1848 fora dedicado à obra de Almeida Garrett, por Rebelo da Silva, o extenso ensaio da *Época* que amiúde referimos, serão o trabalho de Latino Coelho de 1859, acima citado, e o ensaio de Pinheiro Chagas de 1867, que adiante se referirá, os únicos estudos globais sobre António Feliciano em vida¹², tendo o de Latino, ainda por cima, ficado incompleto, cingido aos primórdios da produção castiliana [4].

Entre os entusiastas, contam-se Teixeira de Vasconcelos, Ramalho Ortigão, Camilo, Pinheiro Chagas e, algo compreensivelmente, o irmão José.

O jornalista Vasconcelos considera realizado em Castilho um ideal por ele próprio sempre acalentado: o de uma língua clássica hodierna. Em 1862, saúda a «Conversação Preambular» ao *D. Jaime* como «trecho de excelente prosa portuguesa», de alguém que não se entregou demasiado «ao empenho de resistir à transformação inevitável da linguagem.» Assim, «sem se apartar da pureza da linguagem, em que sempre levou a primazia a todos, deu mais por si que pelo Bernardes e Vieira. Fez bem. Escreveu para hoje e para amanhã, em lugar de escrever para ontem.»¹³ Por coincidência, Ramalho decantará, na mesma «Conversação», «uma tersa e brilhantíssima linguagem que aposta primores e galas com Bernardes e António Vieira.»¹⁴ Os dois modelos do passado seriam aqui, pois, igualados, e não, como achava Vasconcelos, sadiamente superados. Ramalho dirá, mais tarde, de Castilho: «É o primeiro filólogo deste tempo, é um dos mais brilhantes e acabados estilistas de que se honra a literatura pátria». Os seus livros «serão um eterno e admirável exemplo, muito mais fácil de repelir que de imitar.»¹⁵ Mas, ajunta Ramalho, falta-lhe «o sentido da crítica», o que teria ficado demonstrado no enaltecimento dos poemas de Tomás Ribeiro e de Chagas.

Da parte de Camilo Castelo Branco surgem bem largos louvores. Recuperando uma observação de Antero, afirma: «Verdadeiramente, o sr. Castilho adora a palavra, se o adorá-la é conhecê-la, apropriá-la, investi-la da autoridade infalível, o ensiná-la na suave e

comunicativa facilidade dos seus livros.»¹⁶ E em carta ao publicista, que lhe dera a qualificação («imerecidíssima», observa Camilo) de «opulentador da linguagem vernácula», diz: «V. Excia. sabe mais que todos os clássicos, e realça a todos os que não souberam criar. A língua portuguesa começou a joeirar-se em Sá de Miranda e parou no limite da máxima perfectibilidade que V. Excia. lhe pôs.»¹⁷ No *Curso de literatura portuguesa*, o romancista chamará a Castilho «o mais luminoso e vernáculo prosador português» [5].

No estudo acima aludido, Chagas rebate alongadamente a visão de uma Castilho clássico, ou mesmo fazendo «transição» entre as escolas clássica e romântica. A seu ver, o poeta inaugurou, em Portugal, uma «revolução literária», batendo, afirma, a escola clássica «com as suas próprias armas».¹⁸ E prestáveis eram estas. «A nossa boa fala portuguesa em mãos de nenhum escritor se tem mostrado tão pródiga de tons, como nas de Castilho! Tudo pinta com ela, e tudo pinta bem, e tudo o nosso idioma no-lo representa ao vivo.»

José Feliciano tem o irmão na mais elevada conta. Esse «crente na perfectibilidade» da língua, «partidário do progresso»¹⁹, já consagrou, por mérito próprio, «centenas de palavras e frases, com que a língua insensivelmente se tem ido enriquecendo», quer a nível culto quer no uso vulgar.²⁰ Assim, António Feliciano constituiria «um elo precioso prendendo, na língua portuguesa, a cadeia dos tempos.»

Adequadamente resumia Cunha Belém, em 1872, a admiração que provocavam os conseguimentos únicos do autor: «Verdadeiro artista da palavra, ninguém sabe como ele encontrar sempre a frase adequada, o vocábulo apropriado, o tom conveniente para exprimir o pensamento, para dar relevo à imagem, para imprimir vigor ao conceito.»²¹

Mas, mesmo entre os admiradores, o reconhecimento da superioridade de Castilho não é a-crítico. Vimos o caso de Ramalho. É certamente também o de Rebelo da Silva, segundo quem o escritor se aplicara, nas suas páginas de prosa, a «restaurar o período clássico da linguagem», repassando-se, «talvez de mais», do estilo de Bernardes e de Sousa.²² Baldada tarefa, diz Rebelo, essa de «voltar atrás» e «tentar o impossível», quando «nem o homem nem as ideias param». Mais feliz seria o «poeta», que, sendo entre nós «o mais clássico nas tendências»²³, evitara contudo o anacronismo. «O sr. Castilho é o antigo estilo poético nas suas formas puras e correctas, mais livres depois do contacto da arte moderna.»²⁴

10.3. Uma luta surda

Paralelamente a estas — numerosas, e ao fim e ao cabo predominantes — declarações admirativas, pode observar-se o desenhar de uma corrente anti-Castilho, que ligará Herculano, Lopes de Mendonça, Antero e Joaquim de Vasconcelos. Esta oposição toma, por vezes, a forma de uma luta surda. Um episódio (a que fizemos alusão no Cap. 7.1.) ilustra-o bem.

Foi o caso de exuberantemente felicitarem Mendonça e Raimundo de Bulhão Pato, em artigo na *Revolução de Setembro*, a 5-XII-1853, a um poeta patentemente menor. O verdadeiro motivo do aplauso ao poemazinho, deixa-o Bulhão Pato transparecer numas «Breves observações» incluídas nesse folhetim. Em redondilha maior, o poema contrariava por isso mesmo a «forma francesa», o alexandrino, que Castilho acabava de contemplar no *Tratado de Metrificação*, de 1851. Herculano, mentor de Bulhão Pato (e de Mendonça), abominava esse metro. Bulhão Pato, numa «Carta-prefácio a Alexandre Herculano», destinada à primeira edição do poema *Paqueta*, lembrava quanto tal «forma francesa» repugnava à «índole ao mesmo tempo enérgica e viril, suave e harmoniosa, da nossa língua.»²⁵ Numa «Resposta», Herculano escrevia: «A *Paqueta* é um protesto contra a poesia francesa que nos invadiu». E denunciava esse «monótono ritmo, saguão literário para onde

[...] ainda os melhores poetas atiram composições belíssimas no sentir e no pensamento» (ib., pág. 9). A alusão a Castilho era transparente.

Uma igualmente mal velada crítica se nos depara num artigo, de 1861, de Antero, que escreve: «Alguns [poetas], esquecendo o fogo dos primeiros hinos, reflexos pálidos do que não tinham na alma, contentaram-se em tecer, com raios de alheia glória, diadema que pouco tempo tinha de os coroar: a esses matou-os a imitação.» E ainda, passagem que já (no Cap. 2) citámos: «Poetas, sombras de outros poetas, há muitos: poetas de frases, de imagens estudadas, de regras de arte longamente meditadas, mas frios e vãos como as suas palavras ocas e retumbantes, há-os sem conto.»²⁶ O dúbio criador da *Primavera* e usurpador do talento de Ovídio era, evidentemente, o aludido.

A luta surda entre António Pedro Lopes de Mendonça e Castilho foi longa e obstinada. Logo numa das suas primeiras crónicas na *Revolução de Setembro*, a 24-IX-1846, esclarece Mendonça: «É tempo de falarmos desafogadamente: às seduções da vaidade é que se deve a imobilidade da arte. A crítica desapareceu entre os pergaminhos dos sultões, que julgavam as letras um património que lhes pertencia, que ninguém podia disputar-lhes; é necessário que essa esperança orgulhosa se lhes desvaneça de todo. Hoje a crítica levanta a cabeça com a geração nova.» É, manifestamente, uma declaração de guerra.

Pouco depois, na série de folhetins «A poesia e a mocidade», de 1848, o jovem publicista formula, com uma desenvoltura única na época, um juízo global da intervenção castilhana. «O sr. Castilho exprime, em toda a sua verdadeira significação, a passagem para a renovação literária — é o laço que une a literatura que expira à literatura que nasce.» Posição fatal, essa, segundo Mendonça. Porque a cada momento se denunciam o seguidor da escola bocagiana, o perfume do seiscentismo, o «impulso do talento» vindo de outrora. E, neste desassombrado veredicto, prossegue: «A poesia moderna deve cuidar da forma, sem a exagerar, sem lhe sacrificar, às vezes, o verdor das emoções, os férteis impulsos do talento. [...] É talvez este um dos escolhos da poesia moderna, e que o sr. Castilho, entre os belos serviços que fez às letras, não soube prevenir, antes cuidadosamente exagerou. A forma é às vezes um túmulo magnífico, mas a morte habita dentro dele.»²⁷

A António Feliciano basta espreitar um ensejo. Vai obtê-lo em inícios de 1852.

Foi o caso de Lopes de Mendonça produzir um comentário entusiástico a um volume de poesia de Augusto Emílio Zaluar, emigrado havia anos para o Brasil. Aí afirmava, a dado passo, o folhetinista: «A língua humana é impotente para descrever os mistérios da natureza, quando a não anima a faísca eléctrica da adoração! [...] Só uma alma devorada de paixão pode aproximar o verbo íntimo da concepção intelectual das maravilhas e prodígios da natureza criada». Seria essa «a lei da verdadeira poesia».²⁸ A colectânea é de duvidosa qualidade, e só o encontrar-se nomeado no volume (em citação de uma correspondência do poeta argentino Guido y Spano para o autor) pode, queremos supor, ter produzido em Mendonça semelhantes transportes.

Cinco dias depois, Castilho vai ocupar-se, ele também, do volume de Zaluar. Nada parece justificá-lo, senão a intenção de atingir o jornalista e o tipo de poesia que pelos vistos inculca. O resultado é produzir o doutrinador um dos seus melhores textos críticos, já a vários propósitos aqui citado.²⁹ De Augusto Zaluar — indirectamente chamado «poeta menor» — há, diz Castilho, porventura algo a esperar, mas o volume apresenta «uma monotonia de tom, de imagens, de frivolidade», carecendo, para mais, de um cunho individual. Raras vezes a crítica de Castilho entra em tanto pormenor e se serve de tanta frontalidade, falando-se aí em «efeito deplorável», em «absoluta escuridão», em «coleção de estrofes descosidas». E, se elogia uma ou outra das composições, o crítico confessa não lobrigar um «pensamento que determine» o conjunto, a não ser que se queira «inventar uma teoria imaginária, um sistema inadmissível» (pág. 298). Por uma vez sem exemplo, assina «C.».

António Pedro sabe-se aludido e vai rebater, palavra a palavra, as sugestões castilianas da futilidade da poesia hodierna. Sem nomear António Feliciano (que também, por sua vez, nunca o nomeia), dirá o jovem crítico: «Não pensamos que a poesia se despenhe no abismo, e que a literatura degenera em *literatura piegas e choramingas*, como por aí vimos escrever, com mais espírito do que imparcialidade crítica» [6]. Desmente-o esse «admirável espectáculo» do movimento literário «que vai insensivelmente transformando a sociedade portuguesa.» Só «o desgosto da vida, a fúnebre e angustiosa amargura que devora certas organizações [entenda-se, personalidades]» poderia levar a tal convicção. Não, os hodiernos poetas não intentam apenas — como afirmara ainda o contendor — «*o trabalho inglório da imitação romanesca, da banalidade sentimental, da literatura-reflexo*». E Mendonça passa a Castilho uma sentença de morte: «Acreditamos que muitos escritores, que mesmo o público saúda com admiração, serão dentro em anos totalmente esquecidos.» Com efeito, diz, a sobrevivência está dependente «da maior ou menor afinidade que cada escritor possui com o século em que vive», e essa afinidade seria, em Castilho, insuficiente.

Em apêndice à obra, António Pedro reproduz o folhetim de 1851 sobre Zaluar, informando que nele se continha «menos o juízo do que as impressões» sobre esse volume que, depois, viria a ser objecto de «uma crítica demasiadamente rigorosa». Eram meias-palavras, que, também aqui, tudo indica se supunham transparentes.

Exceptuadas estas passagens, e o longo excerto de um apontamento castiliano («lúcido e penetrante») sobre Filinto (págs. 67-70), em vão se procurarão nas extensas *Memórias* de Lopes de Mendonça outros rastros de Castilho. No desenvolvido comentário que a elas dedicará na *Revista Peninsular*, Rebelo da Silva há-de lembrar-lho:

Porque esqueceria ao autor outro retrato, que nem as musas nem as letras dispensam em uma galeria de engenhos eminentes? O cantor de *Amor e melancolia*, o poeta dos *Ciúmes do Bardo* e da *Primavera*, o escritor de tantas prosas substanciais e ricas [...] na pureza e harmonia das formas não conhece rival [7].

Não seriam essas as únicas mordeduras mútuas. Num texto de 1854, a que já aludimos (Cap. 7.8.), Castilho refere «as frases brunidas e aljofradas, a filigrana, a pedraria multicolor, esplêndida, mas sem valor intrínseco» da «escola *folhetinística*, seita deplorável, que do folhetim se tem derramado para o livro e para a conversação, e que está caracterizando, na história literária, esta era como uma das mais vaidosas e vãs.» E insiste no criticar de tais ouropéis e flores artificiais, «que obrigam o pensamento sisudo a sorrir de lástima e que são todo o património e que fazem toda a ufanía dos escrevedores.»³⁰ O alvo desse juízo nitidamente sobrecarregado era, mais uma vez, António Pedro, o mais destacado dos folhetinistas, e que viera, efectivamente, reunindo em 'livro' algumas produções [8].

António Pedro continuaria a excluir Castilho das suas considerações de história literária. Contra a recomendação do seu amigo Rebelo da Silva no artigo da *Revista Peninsular*, continuaria a atribuir a renovação literária operada no século apenas a Garrett e Herculano, como na série de folhetins «A literatura e a sociedade», de 1855, posterior à recolha das *Memórias*, onde Castilho está, supomos, representado na caracterização que o articulista faz da produção arcádica («A literatura era nem mais nem menos do que um passatempo», «A poesia vivia sem ideias»³¹).

É também nessa série que se estuda a figura de Francisco Alexandre Lobo (1763-1844), miguelista e bispo de Viseu. Julgamos tê-la Mendonça utilizado como álibi para caracterizar a Castilho. Do «estilo» de Lobo diz o crítico ser ele «estudado e cuidadosamente reflectido, monótono na sua elegância uniforme.»³² Não é do tempo presente. «Não se afasta das formas do *quinhentismo*», é mesmo «mais *quinhentista*» do que o de Quinhentos, dado o manifesto «esforço laborioso com que pretende sustentar a igualdade, a concisão da frase.»

Isto tem o seu preço, que é circunscrever o «horizonte das ideias». Há, afirma, um «vazio» e um «pueril» que se dissimulam na «arrogância da frase». Lobo teria comprimido a ideia na camisa-de-forças numa expressão severa. «Não se permite um ímpeto de indignação, uma apóstrofe de veemência, para não conturbar a construção cadente dos seus alinhados períodos. É um artista inerte e gelado, que coloca as figuras em serena quietação, para lhe não alterar a anatomia e para salvar inteiras as regras do desenho.» É um retrato cruel, e uma *charge*, com que António Pedro responde aos que Castilho lhe destinara.

10.4. «O seu pranto é rítmico»

Já vimos acima como Antero, em 1861, também ele veladamente quisera atingir Castilho. Em começos de 1865, repete a insinuação, numa «Introdução» à colectânea *Cantos na solidão* de Manuel Ferreira da Portela. Aí se fala nos «sabedores de regras horacianas», nos «modernos árcades» em «fraterna e inocente pastoral do elogio-mútuo» (Coimbra, 1865, págs. IX-X). António Feliciano reconhece-se na sugestão, como faz saber a um tio do jovem poeta [9].

O primeiro ataque frontal surgiria em Novembro de 1865, com a carta *Bom senso e bom gosto*. Segundo o autor, o que mais se assaca a «Coimbra» é ter querido «*innovar*». «Para as literaturas oficiais, [...] mais criminoso do que [...] pensar mal, do que escrever pessimamente, pior do que isto é essa falta de querer caminhar por si, de *dizer* e não *repetir*, de *inventar* e não de *copiar*» (Coimbra, 1865, pág. 6). Evidentemente, o que se insinua é que Castilho não diz mas repete, não inventa mas copia. Assim, ele conta-se entre os que «adoram a *palavra*», entre os «apóstolos do dicionário», os que «pregam o bem por uso e convenção literária, porque se presta à declamação poética.». É ele o visado quando se fala nos que «preferem imitar a inventar; e a imitar preferem ainda traduzir», nos que «decoram as frases rabugentas dos livros bolorentos que chamam clássicos». Os «sentimentos de que a humanidade contemporânea precisa» não estão nas «frases e sentimentos postigos de académico e retórico» que Castilho produziu, nem nas suas «prosas imitadas das algarvias místicas de frades estonteados». Em suma, a «fradesca» crítica castiliana não tem «ideias», tem «palavras quantas bastem para um dicionário de sinónimos».

O requisito à prática textual de Castilho recebe prolongamento, em Dezembro, em *A dignidade das letras e as literaturas oficiais*. Aí se lê: «A essência, a coisa vital das literaturas não é a harmonia da forma, a perfeição exacta com que se realizam certos tipos convencionais, o bem dito, o bem feito, um arranjo e uma curiosa faculdade feita para divertimento de ociosos e pasmo de quem não concebe nada acima dessas raras mas fúteis habilidades de prestidigitador» (Lisboa, 1865, pág. 11). Para esses, «nobreza, desinteresse, ideal, sinceridade, sacrifício, são apenas boas e sonoras palavras, feitas para levantar o período e encher a frase». «Uma literatura cortesã, convencional, respeitadora de todas as conveniências, menos da verdade, só pode ser aplaudida pela multidão dos ociosos, dos banais, cujo mau gosto iludem as aparências de estilo, melodias de forma e exterioridades». E vem a sentença:

É isto, todavia, o que tem feito e o que faz ainda a nossa literatura oficial. Ri, graceja, cisma, murmura, fantasia, procura rimas bonitas, desenterra palavras obsoletas e construções exóticas de frase. [...] É nesta hora que a nossa literatura que se diz nacional não acha, para confortar, esclarecer, animar, conduzir [a alma portuguesa], uma só palavra viva, um só sentimento profundo, uma alta ideia, ao menos uma lágrima bem triste, nada... só frases, rimas, estilos, palavras - *words, words, words...* (pág. 22).

Antero enjeita, pois, como futilidade, como capricho, aquilo que fora para António Feliciano a obra de uma vida: o esforço pelo rejuvenescimento do vocabulário, a porfia por que se prezassem as ousadias de construção.

A segunda parte do opúsculo, intitulada «Provas tiradas das principais obras do sr. A. F. de Castilho», propõe-se denunciar «a fraqueza de pensamento e formas duma literatura sem audácia, convencional, retórica, académica, rotineira». Aí se afirma: «O merecimento do sr. Castilho é um merecimento exclusivamente externo e formal. [...] A sua faculdade dominante e talvez exclusiva é apenas o dom exterior da forma, o génio da proporção e da harmonia, o segredo das aparências formosas — o estilo». Como vimos (Cap. 5.4.), para Antero de Quental, 'estilo' mostra aqui (como aliás em textos seus já comentados) um teor marcadamente pejorativo. Assim pode ele dizer do autor que é «um artista primoroso, um admirável estilista, a quem só falta uma ideia generosa e inspiradora para ser um grande escritor». Falando dos *Quadros históricos*, de 1838 — porventura, de todas as obras castilianas, a mais referida no período (Teófilo, que a não aprecia, chama-lhe em 1865, mesmo assim, «obra tão falada e gostada») —, falando deles, diz o universitário que aí «aparecem num relevo imenso todos os brilhantes dotes artísticos do autor: a frase perfeita, a imagem original, o genuíno dizer português, a harmonia, o colorido luminoso do estilo, [...] toda a retórica e poética do retórico poeta». Mas a obra mais não é, afirma, que um pretexto. Nela o escritor «buscou apenas um assunto para declamar elegantemente, um palco aonde se pudesse pavonear nas galas arcádicas da sua retórica». E, efectivamente, Antero fala de Castilho como «o nosso árcade», cuja exclusiva preocupação é o estilo. Não admira, pois, que brilhe exactamente nas suas traduções: «O original teve por ele o trabalho de pensar», podendo a sua atenção concentrar-se em assuntos formais. Daí «a ginástica deslumbrante de palavras, as prestidigitações surpreendentes de frase, as habilidades de acrobata do estilo», que «entretêm os olhos com passos e posições difíceis e complicadas». A conclusão é mortífera. Deslocado no seu século, O autor construiu sobre ilusões. O futuro «não saberá de suas doutrinas, não se lembrará de seus ensinamentos, falará em nome de outras ideias, outros princípios, outros mestres... e o sr. Castilho será esquecido para sempre» [10].

Passados sete anos, em 1872, quando do «Fausto», dirá Antero que esta obra condensa, também ela, «todos os recursos do estilista», que tem no «clássico», no «vernáculo» (são cursivos originais), a sua preocupação dominante.³³ E concretizará:

As palavras são sempre as próprias que o pensamento pede, os adjectivos frisantes e pitorescos; no grave como no cómico, encontra, com arte sábia e consumada, os dizeres, a construção e o metro mais convenientes ao que quer exprimir. Finalmente, como obra escrita em português *de lei*, o *Fausto* do sr. Castilho é um monumento. Desenvolver este ponto fora quase ridículo, visto que ninguém ignora ou contesta a autoridade do sr. Castilho em coisas de linguagem.

Teófilo Braga, esse, já não tem, nesta época, uma palavra de louvor pela escrita de Castilho, que diz «acostumado a rimar palavras e ensacar períodos em arredondadas perífrases.»³⁴ A «verdade», sugere, não entraria nas suas preocupações.

A arte sem a verdade dá as ampliações retóricas, insufladas de sinónimos, a que entre nós se chama estilo clássico, à Frei Luís de Sousa, em que se relê depois de ler, e se torna a ler, em que se voltam de mil maneiras as formas arredondadas, em que não há um pensamento, e em que prima o sr. Castilho. E esta sua prosa é muito portuguesa na dicção, portuguesa de dois séculos atrás, quinhentista pela forma intertelada [entretelada?] e urbana, seiscentista pelo requinte, e sobretudo dissonante para quem conhece a verdadeira eúritmia da língua, pela mistura insólita e desnatural da gravidade académica com as locuções desenfadadas e legítimas do nosso povo (págs. 10-11).

O juízo é da maior severidade. A escrita de António Feliciano vê-se reduzida a uma «ampliação retórica», impenetrável sem releituras, de uma inventividade confinada ao multiforme arredondamento dos períodos. O seu portuguesismo é de estatuto arcaico. Mas, «sobretudo», essa escrita renegaria a «verdadeira euritmia da língua», que não admite, opina Teófilo, a articulação dessas duas heterogêneas linguagens: a académica e a popular.

É de crer que Teófilo tivesse ideias sobremaneira vagas sobre essa noção — que assim introduz, e que não terá futuro — da «euritmia» do português. A caracterização fica-se por uma negativa: o português repeliria a combinação de registos díspares. Tudo indica que o ensaísta dava preferência a uma uniforme singeleza de escrita, como a daquela que mais tarde, num encómio, denominará «prosa franca da Relação».³⁵ Teófilo apontava ainda (já o lembrámos no Cap. 3.4.) os *Quadros históricos* como exemplo de «páginas infundas, [...] secantes pelas extorções dos elementos da oração». A exemplificação não pode considerar-se inocente: os *Quadros*, já acima o lembrámos, eram a mais celebrada obra castiliana em prosa [11].

Outros autores exprimiram reservas semelhantes. Para Alberto Osório de Vasconcelos (o «Ermita do Chiado» na Questão Coimbrã), Castilho «é poeta artificial e postiço, chora a compasso, o seu pranto é rítmico.»³⁶ O seu único mérito foi a insistência na relevância do «estilo» e da «forma». Mas, prossegue epigramaticamente Vasconcelos, «exagerou a importância da sua prédica e quis substituir a inspiração pela perfeição». Isso o levou a imitar sem graça a Sousa e Vieira, a desenterrar vocábulos nem todos felizes. Vasconcelos, já o vimos, não duvida: «Pois não será Castilho um dos progenitores da escola de Coimbra? Quem poderá negá-lo?» Sim, foi ele quem, matando a simplicidade, gerou os Camilos e os Vieiras de Castro.

É o publicista Luciano Cordeiro (já o apontámos no Cap. 1, nota 63) quem, em 1868, ou no ano seguinte, forja para António Feliciano o impiedoso epíteto, que tanta felicidade conheceria, de «árcade póstumo». A Arcádia, opina Cordeiro, «dá a lei» a Castilho, podendo dizer-se deste — não obstante uma «passagem» pelo Romantismo, com *Ciúmes do Bardo*, com *A Noite do Castelo* — que é dela «filho e representante».³⁷ Tão marcada associação à Arcádia estaria longe de lisonjear Castilho. Tinha ele, com efeito, em diminuta conta a produção dos «nossos Árcades», deles dizendo, em confiança a José Feliciano, não passarem de «empreiteiros de versalhada.»³⁸ Para Cordeiro, o autor é «principalmente» tradutor e imitador de velhas literaturas, além de irrepreensível metrificador. Concede que Castilho «maneira com facilidade e correcção a língua portuguesa e aproveita-lhe magistralmente a maleabilidade sintáctica e rítmica, e o grande cabedal léxico havido do latim». Todavia, ao contentar-se com «uma linguagem *quinhentista* mais ou menos modificada pela *arcádia*, não apresenta ele um estilo original e distinto, a não ser que se lhe queira tomar por originalidade um contorcido e arrebicado piegas de frase, impertinente e monótono» [12]. O julgamento encerra, inclemente: «Neste enroupamento de verbosidade afectada se esconde a pobreza de laboração intelectual, de critério, de força criadora, que fazem com que o poeta desapareça no metrificador, como no tradutor desaparece o artista».

Após a morte de António Feliciano, ocorrida em Junho de 1875, vários comentadores rememoraram a sua obra e o seu papel. O autor de uns *Esboços críticos*, António Falcão Rodrigues, escrevia, ainda num presente: «Não é um poeta, não tem concepção fácil, não tem a inspiração natural, tenta, porém, com o esforço suprir este dom, esta nova alma; é, contudo, irrepreensível metrificador.» A fraseologia castiliana seria «uma amálgama dos *quinhentistas* influenciada pela linguagem da *arcádia*» (Lisboa, 1876, págs. 130 e 135). O desajeitado da expressão de Rodrigues, mais a coincidência de dizeres com os que citámos em Luciano Cordeiro, podem levar a supor um excessivo apoio neste.

No número de Julho-Agosto das *Farpas*, Ramalho Ortigão dedica ao recém-falecido algumas reflexões de particular pertinência. Chama a Castilho «desvelado cultor da língua, exímio e incomparável artífice da palavra». E confere ao conceito de «árcade póstumo» (que não utiliza) a justificação que lhe faltava. Do embate de duas forças, entende Ramalho, procederia o «progresso»: a da tradição e do costume, a da rebelião e da resistência. Tudo o que hoje é costume, foi um dia resistência. E toda a resistência tenderá a tornar-se em costume. Assim, Castilho «representava para nós uma antiga resistência», depois em costume convertida. E explica: «Todo aquele que adquire a glorificação proveniente dos aplausos gerais entra na tradição, perde a força da contemporaneidade».

Segundo o crítico, António Feliciano era para a geração hodierna um «adversário». «Todo o homem que chega à superioridade indiscutida e para assim dizer canonizada, nós combatemo-lo como um inimigo, porque o consideramos um obstáculo». A noção de «indiscutido» é decisiva aqui. O contra-exemplo seria Vítor Hugo, que vivia «na peleja e na luta», a cada obra sempre de novo contestado. Castilho, esse, passara a existir «na região apática da imortalidade e da glória». Mas, ocioso, não o ficara. «A morte arrancou-lhe da mão a sua pena de tradutor delicado e perfeitíssimo.» E Ramalho terminava, reconhecendo, agradecido, deverem os da sua geração «o pouco ou muito» em que se tornaram, diz, «àqueles que nos precederam na aplicação e no estudo, e cujo trabalho, em direcção igual, em direcção oposta, nós somos chamados, cada um na esfera dos seus meios, a continuar e a prosseguir». É um 'in memoriam' de exemplar coragem intelectual.

[1] Lisboa, 1838, p. 4. Vitorino Nemésio lembra o testemunho de Júlio de Castilho, segundo o qual Vítor Hugo era para António Feliciano o maior de todos os poetas «passados, presentes e futuros». E comenta: «Admiração de puro leitor. [...] Descobre-se aliás facilmente por onde Castilho foi conquistado. A sua funda sensibilidade verbal latejava de prazer ao ver o demiurgo infundir virtudes novas e mágicas nas palavras, sangrá-las, colorir-las» (*Relações francesas do Romantismo português*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1936, p. 88). Em apoio desta ideia — a de que Castilho via no poeta francês «principalmente o laboratório» —, poderia aduzir-se a afirmação castilhana de que Hugo se destacava, em prosa e em verso, como «intrépido desenterrador de palavras e fórmulas da língua velha» (artigo «Língua Portuguesa», in *R.U.L.*, 1, 1842, 463).

[2] A crítica às «definições abstrusas» na obra de Sotero dos Reis fora precedida de louvores desmesurados a obra não menos abstrusa, a *Gramática nacional* de Caldas Aulete (ver o estudo-panfleto de Joaquim Alves de Sousa, *A Gramática nacional e a portaria que a impôs às escolas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1865).

[3] Carta de 28-I-1868, in Cândido de Figueiredo, *Cartas inéditas*, Rio de Janeiro, H. Antunes & C^a, 1924, p. 43.

Não seria, nisso, vez única. J. A. da Graça Barreto transcreve (em *A Questão do Fausto pela última vez*, Porto, 1864, obra, de resto, sem relevância para o nosso propósito) a carta de Castilho que um singelo espírito (não especificado) exibia, em certo livro, como se de recomendação fora. Na realidade, António Feliciano esquivava-se a um juízo da obra, ao mesmo tempo que, por recurso a termos equívocos, sugeria a mediocridade da mesma.

[4] O ensaio em questão não oferece motivos de interesse no nosso âmbito. Latino deixaria também incompleto, em 1855, no *Panorama* e na *Revista Peninsular*, um ensaio sobre Garrett.

Logo depois da morte de Castilho, foi publicado por José Feliciano um ‘In Memoriam’ do irmão, e por A. X. Rodrigues Cordeiro a biografia «António Feliciano de Castilho», in *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1877*, Lisboa, pp. 3-23. Um pouco mais tarde, em 1880, Teófilo Braga dedicaria ao estudo de Castilho um longo capítulo da sua *História do Romantismo em Portugal*, e, em 1884, Francisco Gomes de Amorim algumas páginas das suas *Memórias Biográficas* de Garrett (t. III, pp. 459-467 e 172-477).

[5] Sabe-se como a apreciação de Camilo Castelo Branco acerca de Castilho era, em privado, menos entusiástica. Leia-se esta esclarecedora anotação, de 1861, feita no volume de *Amor e Melancolia*, que acabava de ler: «Tanto no verso como na prosa, enfadonho, soporífero, arqueológico. Isto está longe deste século duzentos anos. Em 50 anos fizeram-se três revoluções literárias acompanhando as revoluções estéticas. Castilho não acompanhou a romântica e depois retrocedeu à pieguice clássica» (Álvaro Neves, *Camilo Castelo Branco. Notas à margem*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1916, nota nº 78).

[6] *Memórias de literatura contemporânea*, Lisboa, 1855, p. 1. Supomos o texto — o primeiro do volume — de 1852 ou pouco posterior. O Prólogo está datado de Agosto de 1853.

O texto da *Revolução de Setembro* de 24-I-1852 conhecera, entretanto, nova publicação em *A Semana*, em Agosto de 1852. Acompanhava-o uma nota, que dizia ser ele (entenda-se, *essa* republicação) «a resposta a uma análise severa, veemente, e diremos talvez um pouco acerba com que acolheram o livro do nosso amigo A. E. Zaluar» (p. 53).

[7] «‘Memórias de literatura contemporânea’ por António Pedro Lopes de Mendonça», in *Revista Peninsular*, 1, 1855, 142. Anota António Salgado Júnior: «A grande verdade escondida era que o próprio Rebelo, tendo escrito tanta página sobre os seus contemporâneos, também não se detivera (nem viria a deter-se depois!) na consideração dos valores da poesia castilhana, objecto dessa censura!» («António Feliciano de Castilho», in João Gaspar Simões (org.), *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*, I, Lisboa, Ática, 1947, p. 80).

[8] Trata-se de *Cenas e fantasias do nosso tempo*, de 1860. Não pode excluir-se que, também na seguinte passagem de uma carta de 30-X-1852 a António Xavier Rodrigues Cordeiro, tivesse Castilho em mente a Mendonça, reconhecido ‘socialista’ e teorizador: «Os verdadeiros socialistas são estes de obras, e não de palavras; levantar o povo a grau de homem; em vez de proclamar que faça coisas que ninguém lhe ensinou a fazer, que se coloque em alturas para onde não há subida, e que se torne feliz com teorias que nem ele, nem nós mesmos, nem creio que seus autores compreenderão bem» (*Cartas*, vol. II, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1910, p. 54).

[9] «Havia muito que o Antero me tinha descortesmente maltratado num prólogo singularmente insensato que fez a um volumito de poesias que aí apareceu dum tal Portela» (carta de 10-XII-1865, in Alberto Ferreira e Maria José Marinho, *Bom senso e bom gosto*, I, Lisboa, Portugália Editora, 1966, p. 452). Não nos parece, contrariamente à opinião de José Bruno Carreiro, que Castilho revele aqui «uma susceptibilidade doentia» ditada pelo facto de que «nenhuma referência lhe é feita no referido prólogo» (*Antero de Quental. Subsídios para a sua biografia*, I, Lisboa, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1948, p. 246). Os termos de Antero são, efectivamente, inequívocos.

[10] Para Antero, diz Joel Serrão, «Castilho fora mais um pretexto simbólico para a exautorização de todos quantos em Portugal exerciam uma tutela de natureza retórica, alheia às realidades do tempo e, por isso mesmo, impeditiva dos rumos do futuro» (*O primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 51).

[11] Uma reserva sobre os *Quadros*, já a exprimira também Lopes de Mendonça em 1849, quando se perguntava: «Nos *Quadros históricos*, tão apreciáveis pelo estudo das antiguidades e da língua, não se sente um não sei quê de factício e de contrafeito no estilo, umas exagerações de imagens, com um perfume de *seiscentismo* já pronunciado em certa ordem de escritos do padre Bernardes?» (*Ensaio de crítica*, Lisboa, pág. 34).

[12] *Livro de crítica*, ed. cit., p. 263. É o caso da *Lírica de Anacreonte*, onde Cordeiro respiga passagens do género de: «Deixou-a [a lira] ele vir boiando para a posteridade, e ficou-se descuidoso e esquecido, sem que nenhuns vivos nem morras quebrassem jamais o sonho florido em que todos os largos anos se lhe deslizaram» (p. 258).

Deve acrescentar-se que a falta de «originalidade» é demérito mais vezes por Cordeiro apontado. A Andrade Corvo reconhece «elegância de forma» mas «falta de individualidade nesta» (p. 223); e Pinheiro Chagas tem «um estilo fluente, colorido, sem individualidade» (p. 235).

Considerações finais

Linhas de ruptura

A controvérsia em redor do «Fausto» encerrou uma época. A discussão a que aí se assiste acaba num beco sem saída: as partes contendoras não falam já a mesma linguagem. Diferentemente da «Questão Coimbrã», em que as indefinições de fundo vinham disfarçadas numa convergência de linguagem e de opções estéticas, a «Questão do Fausto» opõe interventores que já verificaram ser impossível o próprio diálogo. O «Fausto» assinala, assim, uma ruptura que o embate de 1865 não pôde ser. Aqui não teve lugar qualquer ‘renovação’ de concepções literárias, por muita convicção que houvesse em Antero e nos seus de que uma tomada de distância frente a Castilho *era* já em si uma renovação. A «Questão Coimbrã» foi um exercício de voluntarismo. Bem diferentemente, em 1872, no conflito do «Fausto», as distâncias são reais e intransponíveis. A Adolfo Coelho e Joaquim de Vasconcelos, os jovens «científicos», assiste a vantagem de não lhes pesar um passado estético, de não serem na realidade «literatos». A literatura é, agora, uma *ciência*, não uma opção de vida, menos ainda um sacerdócio.

Essa emancipação científica da literatura pode considerar-se, por 1880, adquirida. Ela é visível no opúsculo *Da noção de literatura*, de Flórido Teles de Menezes e Vasconcelos.¹ Aí define o autor o domínio da «ciência da literatura», que constitui, diz, «uma aplicação ou uma parte da estética». Esta, acedida à categoria de ciência, põe os seus princípios e leis ao serviço da «ciência da literatura», para «investigar, analisar e coordenar os factos já produzidos [pelo poeta e pelo prosador], determinando até que ponto neles se realizam as leis» da estética. Para completo esclarecimento, o ensaísta insiste na distinção entre «ciência da literatura» e «história literária», atidas respectivamente à apreensão do «elemento crítico» e do «elemento histórico».

Paralelamente, desenvolve-se a «ciência da linguagem», ou «filologia», destinada, segundo Francisco José Monteiro Leite, num estudo de 1881, a «investigar e descobrir as causas racionais das variadíssimas formas da nossa linguagem», assim como «as leis a que estão subordinadas e o espírito que as ditou.»² Esses factos de língua apoiar-se-iam (o termo é de Monteiro Leite) quer na «razão» quer na produção dos «clássicos, tanto antigos como contemporâneos». Não é ainda a emancipação total deste «estudo científico da língua portuguesa», mas o exercício da «razão» detém já um primado sobre os desempenhos ‘nobres’ da linguagem.

Assistimos também, neste inícios dos anos 80, à consolidação de noções de recente aquisição, como as de linguística e de «língua literária», esta definitivamente tornada uma das realizações da linguagem, e não já o seu ponto tendencialmente óptimo, menos ainda coincidente com a própria linguagem, em termos absolutos. Assistimos, igualmente, à afirmação da noção de «estilística», novel disciplina definida por Arsénio Augusto Torres de Mascarenhas como «complexo de preceitos relativos à classificação, elementos e qualidades do estilo» [1]. Em suma, os conseguimentos literários eram, doravante, objecto de abordagens que herdavam do passado o ponto de vista classificativo da retórica, mas baniam, ou decididamente secundarizavam, quaisquer apreciações assentes num prestígio.³

Castilho-Herculano: o eixo fundamental

É também por 1881 que se procede a uma reavaliação de Herculano, já desaparecido, dois anos após Castilho, em 1877. Acharo-la no «estudo crítico» *Alexandre Herculano e o seu tempo*⁵, de António de Serpa Pimentel, o cronista satírico António de Serpa, antigo colaborador de Latino Coelho, elogiado por Lopes de Mendonça. Para Pimentel, a «influência literária» de Herculano não poria dúvidas. Dele, o verdadeiro ‘fundador’ entre nós do romantismo, o cultivador de uma escrita ampla e desafectada, derivaria — por acção conjunta (ou paralela, Pimentel não o esclarece) com Castilho — uma língua tornada irreconhecível, enriquecida «com frases e modos de dizer elegantes, e que podem traduzir as mais delicadas gradações do pensamento», em suma, um idioma português autenticamente ‘retemperado’.

Este reconhecimento explícito da centralidade de Herculano, sendo tardio, está longe de representar uma reviravolta. Com efeito, Herculano integra tanto alguns dos alinhamentos como alguns dos momentos fortes que estruturaram e conferiram inteligibilidade ao nosso período. O porventura mais fundamental desses alinhamentos é mesmo a polarização Castilho-Herculano. E o mais destacado momento forte do mesmo período, a contenda de 1865, só é entendível nos termos dessa bipolarização. Vamos explicar como.

Na «luta surda» que se travou entre, por um lado, a linha genealógica castilhana e, por outro, a herculaniana, jogaram factores múltiplos. Alguns tão chãos como as opções políticas, frontalmente contrárias aos jogos de poder como as de Herculano, apoiantes da oligarquia, ou com ela condescendentes, como as de Castilho. Alguns tão ‘culturais’ como o paganismo, a libertinagem, a ruralidade de Castilho, ou o cristianismo, o ascetismo, a intelectualidade de Herculano. Mas a confrontação foi, também, de concepções literárias, sem, todavia, mesmo neste particularmente objectivável terreno, Herculano e Castilho se defrontarem de viseira aberta, tendo-se um e outro confinado a censuras de destinatário cifrado: Herculano desacreditando o culto dos clássicos antigos e a apetência francesa, Castilho pondo a ridículo tendências ‘góticas’ e as nebulosidades do Norte.

A Questão Coimbrã pode, a esta luz, ser vista como o final ajuste de contas, por interpostos ‘herdeiros’, entre Castilho e Herculano. Ao atacar (ou ao estimular que se atacasse) ‘Coimbra’, estava Castilho a gerir o seu contencioso com Herculano. E Herculano, mesmo não intervindo, era quem fornecia a Antero uma cobertura conceptual, que tinha também servido a António Pedro Lopes de Mendonça.

Esta estruturação do confronto permite compreender a circunstância, de outro modo absurda, de os contendores se acusarem, de parte a parte, de idênticas taras: o exibicionismo estético, a vacuidade palavrosa (Chagas aponta: «Só palavras, só estilo», Antero riposta: «Só palavras, nenhuma ideia»), a obscuridade (ou simplesmente a inanidade) conceptual, a subordinação ao figurino exótico. Não menos desconcertante é o facto de, por essa ocasião, tanto Antero como Castilho denunciarem a herança clássica nacional, servindo-se de uma escrita toda ela exemplarmente clássica. A leitura de *Tempestades sonoras*, ciclo poético de Teófilo, consegue evidenciar quanto o ‘arcadismo’ tão assiduamente imputado a Castilho era, na realidade, um estado de espírito e uma estética mais vastos.

Esta profunda, esta quase espectacular indefinição do confronto radicava, com efeito, numa controvérsia mais profunda, e mais antiga: naquela nunca devidamente arrumada divergência de pontos de vista e de opções de fundo entre Castilho e Herculano. Nessa indefinição se perderam também, irremediavelmente, os apelos que, de um lado e de outro, se formularam, ou tentaram formular-se, à liberdade de criação, à seriedade do desempenho, às exigências do discernimento. Impossível realizar-se, pois, o que Fidelino desejaria ter visto: «uma serena controvérsia em que sabiamente se discutissem princípios de crítica e de estética».

Podemos, assim, dar mais adequada resposta à pergunta sobre se a Questão Coimbrã foi ou não uma «questão literária». Foi-o, deveras. Mas de modo radicalmente complexo. As

opções literárias, tão eloquentemente confusas, foram fundamentalmente um alibi para uma solidarização de tipo cultural e (mesmo que apenas obscuramente) personalizado; mas, por sua vez, os móveis da solidarização foram, em derradeira instância, de natureza estético-literária, já que era em termos de opção artística que as divergências dos patronos — Castilho e Herculano — haviam sido sempre expressas.

[1] A relevância pioneira dos opositores de Castilho na questão do «Fausto» é sublinhada, num estudo de 1936, nestes termos: «Este debate literário não tem sido considerado em harmonia com a verdadeira importância que reveste. Os estudos críticos de Joaquim de Vasconcelos, Adolfo Coelho, Graça Barreto e José Gomes Monteiro apresentam — quanto a nós — tão grande transcendência científica, que é mercê deles, e através deles, que os métodos modernos de crítica filológica e de apreciação literária entram em Portugal» (António Ferrão, *Camilo e Silva Pinto*, Lisboa, 1936, p. 73. Sep. do *Boletim de segunda classe*, vol. XX, Academia das Ciências de Lisboa).

NOTAS

Capítulo 6

1. In *O Farol*, 2, 1849, pp. 155-156. O alvo de Latino é um outro folheminista, Silva Túlio, que publica na *Época*.
2. Nota «Sobre a autoridade dos clássicos», Francisco José Freire, *Reflexões sobre a língua portuguesa*, I, Lisboa, 1842, p. 160.
3. Cf. *O Pantólogo*, 1, 1844, 71-72.
4. *Sinopse do bosquejo histórico da literatura clássica grega, latina e portuguesa*, Coimbra.
5. «Revista dos teatros», in *O Estandarte*, 27-XI-1848.
6. «Carta a um redactor do Século XIX», in *O Século XIX*, 13-IV-1864.
7. «Resposta a João de Deus», ib., 7-V-1864. Já a estes dois textos nos referimos no Cap. 4.3. A eles haveremos de voltar no Cap. 8.4.
8. «Considerações sobre a língua portuguesa e seu estudo», in *Crónica Literária da Nova Academia Dramática*, 1, 1840, 371.
9. «Um lance de olhos pela língua», in *Tira-Teimas*, 1861-1862, 107 e 114.
10. In *Arquivo Pitoresco*, 7, 1864, 272.
11. Carta de 5-VI-1970, in *Trechos literários de Alexandre Herculano e Cartas do mesmo e de outros escritores ilustres a Guiomar Torresão*, Lisboa, 1910, p. 57.
12. Cf. Júlio de Caldas Aulete, *Selecta nacional*, II, Lisboa, A. M. Pereira, 1875, p. IX.
13. «Cartas ao Ill.mo Sr. J. D. Ramalho Ortigão. Em resposta à que este senhor fez inserir no *Correio Mercantil* de 24 de Dezembro de 1862. 2ª carta», in *A Revolução de Setembro*, 21-III-1863.
14. Posfácio, *Íris Clássico*, s.l. [Lisboa], 1859, p. 252.
15. «Língua portuguesa», in *R.U.L.*, 1, 1841-1842, 450.
16. «Prosadores portugueses. O padre Manuel Bernardes», in *O Panorama*, 11, 1854, 364.
17. *Curso de literatura portuguesa*, Lisboa, 1876, p. 92.
18. Cf. *Fundamento de análise gramatical e de estilo*, Lisboa, 1862, p. VI.
19. Carta de 2-I-1866, João Costa (org.), *Castilho e Camilo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, p. 38.

20. Prólogo, P. Ovídio Nasão, *Metamorfoses*, I, Lisboa, 1841, XVI.
21. *Bom senso e bom gosto. Carta ao excelentíssimo senhor António Feliciano de Castilho*, 2ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1865, p. 10.
22. *Relatório da Comissão encarregada de propor à Academia Real das Ciências de Lisboa o modo de levar a efeito a publicação do Dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Tipografia da Academia, 1870, p. 9.
23. J. Ribeiro Guimarães, *Sumário de vária história*, Lisboa, Rolland & Semiond, 1875, p. 155.
24. In *Diário de Notícias*, 7-VI-1871. O texto foi elaborado a partir de anotações do jornalista (anónimo).
25. Carta de 4-VII-1875. *Obras Completas. Cartas. I*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, pp. 293-294.
26. «Historiadores portugueses. I. Fernão Lopes», in *O Panorama*, 3, 1839, 196.
27. *Prosas selectas ou Escolha dos melhores lugares dos autores portugueses antigos e modernos*, Paris, Livraria Europeia de Baudry, 1837, p. 5.
28. Sirva de exemplo o ensaio (não ass.) de Francisco de S. Luís na *Revista Literária da Nova Academia Dramática*, 1, 1838, 461-469.
29. *Biblioteca lusitana escolhida ou Catálogo dos escritores portugueses de melhor nota quanto a linguagem*, Porto, 1841, p. VII.
30. *Íris Clássico*, s.l. [Lisboa], 1859.
31. J. M. da Costa e Silva, «Sobre a publicação de clássicos portugueses», in *O Panorama*, 9, 1852, 415.
32. *Padre Manuel Bernardes*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1865, p. X.
33. Pouco antes, Manuel Pinheiro Chagas deplorara a inexistência de «um princípio, um esboço duma edição completa e barata dos nossos clássicos» («A Noite do Castelo e os Ciúmes do Bardo», in *Jornal do Comércio*, 31-XII-1864).
34. «Folhetim de viagem», *Jornal do Comércio*, 3-X-1866.
35. «Ramos Coelho» (1855), *Esboços de apreciações literárias*, Porto, Viúva Moré Editora, 1865, pp. 63 e 60. Camilo insistirá neste ponto, numa «Carta» a Faustino Xavier de Moraes, nas *Novas Poesias* do mesmo, 2º vol., Porto, 1858.
36. *A queda dum anjo*, Lisboa, 1866, p. 76. É complexa a posição de Camilo frente à linguagem do passado. Dedicar-lhe-emos atenção no Cap. 7.4.
37. In *O Bejense*, 7-XI-1863. Reproduzido no opúsculo *Os Lusíadas e a Conversação Preliminar*, Lisboa, 1880.
36. *Lugares Selectos dos clássicos portugueses*, 13ª ed., Porto, 1873, p. VI.
39. *Livro de crítica*, Porto, 1869, p. 18.

40. Cf. Rivara, in Francisco José Freire, *Reflexões*, ed. cit., p. VII. Cf. também Castilho, «Língua portuguesa», in *R.U.L.*, 1, 1841-1842, 449.
41. «Linguagem vernácula», in *R.U.L.*, 6, 1847, 377.
42. *Elogios académicos*, Lisboa, A. M. Pereira, 1873, p. 48.
43. «Sobre a língua portuguesa», Domingos Vieira, *Grande Dicionário Português*, I, Porto, Chardron, 1871, p. CCVI.
44. Cf. *Génio da língua portuguesa*, II, Lisboa, 1858, p. 290. Camilo Castelo Branco diz de Freire, no seu *Curso* (a que em breve faremos referência), ser-lhe a frase «desnatural, falsa e álgida».
45. Cf. «José Agostinho de Macedo e a sua época», in *Anais das Ciências e Letras*, 2, 1858, 518.
46. «A Arcádia Portuguesa», *ib.*, 1, 1857, 71.
47. Cf. *O Passeio*, 2ª ed., «Notas do poema», Lisboa, 1844, pp. 8-9.
48. «Memórias de literatura portuguesa da Academia Real das Ciências», in *A Pátria*, 16-I-1856.
49. *Livro de crítica*, Porto, 1869, p. 175.
50. *Noções de poética*, 2ª ed., Porto, 1874, p. 10.
51. Cf. «Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje deve seguir?», in *Repositório Literário*, 1834, 4.
52. Cf. «Obras de J. B. de Almeida Garrett», in *O Panorama*, 3, 1839, 199 (não ass.).
53. Cf. «Elogio histórico do sócio Sebastião Xavier Botelho» (1841), *Opúsculos*, 5, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 113.
54. «Academia da Arcádia Portuguesa», in *O Panorama*, 4, 1840, 199.
55. Cf. «Influência da Arcádia sobre o gosto e literatura portuguesa», in *O Ramalhete*, 4, 1841, 69-71 e «Francisco Manuel do Nascimento, poeta», *ib.*, 100-102, 109-110 (ambos não ass.).
56. Nota M, «Ao Conservatório Real», *Teatro*, v. III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844, p. 175.
57. «Poesia nacional», in *R.U.L.*, 1, 1841, 129. Reproduzido, com ligeiras modificações, na Introdução ao *Romanceiro*, v. II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851, pp. XI-XII.
58. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», in *A Época*, 1848, nº 7, 106.
59. Cf. «Poetas da Arcádia. I. Pedro António Correia Garção», in *O Panorama*, 9, 1846-52, 330.
60. Cf. «Poetas da Arcádia. II. Domingos dos Reis Quita», in *O Panorama*, 12, 1855, p. 141.
61. «A Arcádia Portuguesa», in *Anais das Ciências e Letras*, 1, 1857, 211.
62. *Curso de literatura portuguesa*, ed. cit., p. 186.
63. «Manuel Maria de Barbosa du Bocage», in *O Panorama*, 1853, 333.

64. Cf. «Memórias de literatura portuguesa da Academia Real das Ciências», in *A Pátria*, 16-I-1856.
65. Notas, *A Primavera*, 2ª ed., Lisboa, 1837, p. 137.
66. «Notícia da vida e obras de M. M. Barbosa du Bocage», *Livraria Clássica Portuguesa*, t. XXV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1847, pp. 83-84.
67. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», loc. cit., 109.
68. Cf. «'Memórias de literatura contemporânea' por António Pedro Lopes de Mendonça», loc. cit., 134-135. Oliveira Martins escreverá, de Bocage, que «devera ter sido o Lutero da nossa literatura» (in *Revista crítica de literatura moderna*, nº 2, Porto, 1869, 3).
69. *Manuel Maria du Bocage*, t. III, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1867, pp. 141-143.
70. «Elogio histórico do sócio Sebastião Xavier Botelho», ed. cit., p. 115.
71. Cf. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», loc. cit., 121. Ver também «Manuel Maria de Barbosa du Bocage», in *O Panorama*, 11, 1854, 11.
72. Cf. «Conversação Preliminar a 'A confissão de Amélia'», *A Noite do Castelo e Os Ciúmes do Bardo, Poemas seguidos da Confissão de Amélia*, Lisboa, 1836, p. 174.
73. *Memórias de literatura contemporânea*, Lisboa, 1855, p. 71.
74. «Influência da Arcádia sobre o gosto e literatura portuguesa», in *O Ramalhete*, 4, 1841, 70.
75. Prólogo, *Poesias*, I, Lisboa, 1843, p. IX.
76. «Um lance de olhos pela língua», in *Tira-Teimas*, 1862, 131.
77. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», loc. cit., 121-122.
78. «Duas palavras sobre galicismos», in *O Murmúrio*, nº 7, 6.
79. *Livro de crítica*, Porto, 1869, p. 176.
80. *Curso de literatura portuguesa*, ed. cit., p. 213.
81. 13ª ed., Coimbra, 1873, pp. 85-89. Não encontramos esta carta entre as numerosas que *O Instituto* publicou no decurso de 1862 e 1863.
82. Juízo crítico, J. A. de Santana e Vasconcelos, *Pátria e Amor*, Lisboa, P. Plantier, 1852, pp. XX-XXI.
83. Introdução, *Romanceiro*, ed. cit., p. XII.
84. *Castilho pintado por ele próprio*, vol. 1, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1909, p. 73.
85. «O novo Curso Superior de Letras», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1, 1859, 367.
86. In *A Revolução de Setembro*, 30-IV-1871.
87. «Poesia. Imitação - Belo - Unidade», in *Repositório Literário*, 1835, 87.

88. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», in *A Época*, nº 7, 1848, 121.
89. Lisboa, 1840, pp. 140-147. Este capítulo não sofreu modificações nas duas edições posteriores (1851 e 1860).
90. «Sobre a evolução da poesia, determinada pelas relações entre o sentimento e a forma», *Tempestades sonoras*, Porto, 1864, pp. VII-VIII e XXVI.
91. *Esboço crítico-literário*, Funchal, 1866. Fazemos-lhe referência no Cap. 2.2.
92. «Vade retro, Satã» (in *Jornal do Povo*, 4-I-1851), *Dispersos de Camilo*, I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, pp. 301-311.

Capítulo 7

1. Prefácio (1835), *A Noite do Castelo*, Lisboa, 1836, págs. XI-XII. Gomes de Amorim, biógrafo de Garrett, supõe alguma má-fé nessa apreciação, sendo já publicados *Camões*, *D. Branca*, *Adozinda* e outras obras garrettianas (cf. *Memórias biográficas de Garrett*, III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, pp. 462-463).
2. Cf. «Conversação Preliminar a ‘A Confissão de Amélia’», *ib.*, p. 172.
3. «Crítica literária. ‘Dores e Flores’. Poesias de Emílio Augusto Zaluar», in *R.U.L.*, 11, 1851-1852, 295.
4. Cf. *Ensaio bibliográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, I, Lisboa, 1850, p. 29.
5. «Juízo crítico», J. A. de Santana e Vasconcelos, *Pátria e Amor*, Lisboa, P. Plantier, 1852, pp. IX-XII.
6. Cf. «Crítica literária. Poesias de A. X. de Novais», in *Ilustração Luso-Brasileira*, 1, 1856, 123.
7. «Poetas líricos da geração nova. Mendes Leal», in *O Panorama*, 11, 1854, 71.
8. *Análise crítica*, Braga, 1857, p. X.
9. Prefácio, Abade Pluquet, *Discurso sobre os desvarios do espírito humano*, Braga, 1869, p. XX.
10. «O novo Curso Superior de Letras», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1, 1859.
11. *Literatura de hoje*, Porto, 1866, pp. 10-11.
12. «Poetas e prosadores», in *O Panorama*, 18, 1868, 163.
13. De *O Distrito de Évora*, 6-I-1867, in *Páginas de Jornalismo*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, 1981, pp. 411-412.
14. Cf. «Esboço biográfico» de Júlio Dinis, in *Os fidalgos da Casa Mourisca*, 2ª ed., vol. I, Porto, 1872, pp. VIII-IX.

15. In *A Esmeralda*, 1, 1850, 2.
16. «Biografia. O conselheiro J. B. de Almeida Garrett», in *Universo Pitoresco*, 1844, 310.
17. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», in *A Época*, nº 8, 1848, 122. Mais tarde, Teófilo escreverá sobre esta influência: «O génio de Garrett atingiu a perfeição da forma poética no estudo dos escritos [de Filinto] e na preocupação do purismo clássico» (*Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*, Porto. Chardron, 1901, p. 89.)
18. Outros estudos sobre Garrett (como os de Castilho e de Latino) não contêm apreciações de interesse para o nosso propósito. Anote-se ainda a circunstância de a desenvolvida monografia de Teófilo não fazer referência a qualquer destes anteriores estudos.
19. *Garrett, Castilho, Herculano e a Escola Coimbrã*, Lisboa, 1966, p. 9 (com o pseudónimo de «Ermita do Chiado»).
20. In *O Mundo Elegante*, 1, 1859, 106. Também em *Coisas leves e pesadas*, Porto, 1867, p. 164. José Pereira Tavares faz o elenco dos ‘estrangeirismos’ (francesismos e anglicismos) das *Viagens* num prefácio a *Viagens na minha terra*, Lisboa, Sá da Costa, 1974, p. XXXIII. E Vitorino Nemésio detecta nas *Cartas* de Garrett notórias influências francesas (*A mocidade de Herculano*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1934, p. 164).
21. *Sinopse do bosquejo histórico*, 4ª ed., Coimbra, 1868, p. 63.
22. «A literatura e a sociedade em Portugal», in *A Revolução de Setembro*, 22-VII-1855. As reservas são quase inexistentes, e mesmo assim ténues, como a observação de Luciano Cordeiro, onde se refere «a graciosidade, o mimo, o adelgaçamento de tintas e a finura do desenho, em que — diga-se de passagem — ele substituíra algumas vezes a espontaneidade pela afectação, o natural pelo arrebique» (*Segundo livro do crítica*, Porto, 1871, p. 188).
23. «Crítica literária. ‘O Arco de Santana’ pelo V. de Almeida Garrett», in *A Revolução de Setembro*, 17-IX-1854.
24. «‘Memórias de literatura contemporânea’ por A. P. Lopes de Mendonça», in *Revista Peninsular*, 1, 1855, 26.
25. Cf. *Novos ensaios críticos*, Porto, Viúva Moré Editora, 1867, p. 148.
26. «Eurico o Presbítero», in *R.U.L.*, 4, 1844-1845, 313. Fidelino de Figueiredo considera que Castilho escreveu sobre o *Eurico* «as suas páginas críticas mais justas e de maior senso estético» (*História da crítica literária em Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Clássica Editora, 1916, pág. 134).
27. «Bons desejos em favor da literatura portuguesa», in *O Ateneu*, 1850, 214 e 243.
28. «Revista literária. ‘Lendas e Narrativas’ por A. Herculano», in *A Revolução de Setembro*, 6-XII-1851.
29. *Curso de literatura portuguesa*, Lisboa, 1876, p. 71.
30. «Alexandre Herculano», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1, 1859, 9.
31. *Lisboa, Coimbra e Porto e a questão literária*, Lisboa, 1866, p. 11.

32. *Biografia político-literária do visconde de Almeida Garrett*, Lisboa, 1873, p. 282.
33. In *As Farpas*, Março-Abril, 1873, 6. Sobre esta crítica de Ramalho, ler João Medina, *Herculano e a Geração de 70*, Lisboa, Ed. Terra Livre, 1977, pp. 45-54.
34. *Garrett, Castilho, Herculano e a Escola Coimbrã, ou Dissertação acerca da genealogia da moderna escola, contendo um esboço rápido e pitoresco da literatura contemporânea*, Lisboa, 1866. Publicado sob o pseudónimo de «Ermita do Chiado».
35. *A propósito da 'História da literatura portuguesa' de Teófilo Braga*, Porto, 1872, p. 10.
36. Recensão do tomo I dos *Opúsculos*, in *Bibliografia Crítica de História e Literatura*, 1, 1873-1875, 200-201. A mesma apreciação se mantém em *As modernas ideias na literatura portuguesa*, I, Lisboa, Ernesto Chardron, 1892, p. 58.
Num estudo de 1944, Vitorino Nemésio expõe, numa perspectiva mais global que a nossa, a recepção do romance (Prefácio a *Eurico o Presbítero*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1944).
37. In *Miscelânea Literária*, nº 6, 1860, 79.
38. 2ª edição correcta e aumentada, Porto, 1862, p. 159. No Cap. 8, serão expostos alguns testemunhos acerca do 'estilo' do livro.
39. Nota «Linguagem», *Camões. Estudo histórico-poético*, 2ª ed., Lisboa, 1863, p. 42.
40. Carta de 2-I-1866, João Costa, *Castilho e Camilo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, p. 38.
41. «Revista do ano de 1863», in *O Jornal do Porto*, 13-I-1864.
42. «Camilo Castelo Branco», in *O Aristarco Português*, 1 (número único), 1868, 25. O crítico José Simões Dias é amiúde apontado como autor do volume.
43. In *A Revolução de Setembro*, 6-III-1863.
44. In *O Nacional*, 17-V-1858. Cf. *Dispersos*, III, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, pp. 203-204.
45. «Poetas e prosadores», in *O Panorama*, 18, 1868, 99.
46. «Ano literário de 1868», in *A Folha. Microcosmo literário*, nº 4, 1868, 27.
47. *Livro de crítica. Arte e literatura portuguesa de hoje*, Porto, 1869, p. 230.
48. *Segundo livro de crítica. Arte e literatura portuguesa de hoje*, Porto, 1871, p. 335.
49. «Camilo Castelo Branco», *Fantasia e escritores contemporâneos*, Porto, Ernesto Chardron, 1874, pp. 158-159.
50. Carta de 2-I-1866, João Costa, ed. cit., pp. 37-38.
51. Túlio Ramires Ferro: «Este ingénio projecto, que naturalmente nunca chegou a realizar-se, atesta a confrangedora incapacidade crítica de Castilho, que, insensível à rica substância humana d'A *Queda dum Anjo*, a interpretou parcialmente como a efabulação didáctica dos dogmas do purismo.» Ora, «a crítica de Camilo ao 'estilo inchado' de Libório tem um importante significado moral e político» (op. cit., p. 89).

52. «Crónica», in *A Época*, nº 46, 1849.
53. O artigo, «Júlio César Machado, ‘Cenas da minha terra’», foi recolhido nos *Ensaios críticos*, Porto, Viúva Moré Editora, 1866, pp. 96-104.
54. «A. P. Lopes de Mendonça», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 5, 1864-1865, 566.
55. «Júlio César Machado», in *Diário Ilustrado*, 2-X-1872.
56. «Revista literária do ano de 1855», in *Ilustração Luso-Brasileira*, 1, 1856, 19.
57. «Morte de Lopes de Mendonça», in *A Revolução de Setembro*, 17-X-1865.
58. Domingos Manuel Fernandes, *Biografia político-literária do Visconde de Almeida Garrett*, Lisboa, 1873. p. 283.
59. *Ensaios de crítica e literatura*, Lisboa, 1849, p. 346.
60. «Perfis literários em 1855. J. M. Latino Coelho», in *A Revolução de Setembro*, 23-II-1855.
61. «Revista de Lisboa», in *A Revolução de Setembro*, 12-V-1849.
62. In *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1, 1860, 116, cursivo original. Anos antes, um opúsculo faceto, *Celebridades Contemporâneas. V. Coelho em Latim* (Lisboa, 1857), tinha escrito do autor: «Os seus artigos não podem fazer-se estimar, porque nunca tendem a provar alguma coisa. São frases cosidas com mais ou menos arte, com que Cunículus dá soltas à sua felicidade de engenho, mas o artigo fica sempre sem ideia capital, e reduz-se a coisa a um estilo à espera de assunto» (p. 36).
63. «Novo retrato do sr. J. M. Latino Coelho», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 2, 1860, 116.
64. *A propósito da ‘História da literatura portuguesa’ de Teófilo Braga*, Porto, 1872, p. 6.
65. «‘Poema da Mocidade’ por M. Pinheiro Chagas», in *Revista do Século*, 1, 1865, 264.
66. *M. Pinheiro Chagas. Esboço biográfico*, Lisboa, s.d. [1867], p. 11.
67. «‘Coroa de Amores’ por J. Simões Dias», in *O Aristarco português*, 1, 1868, p. 71.
68. *Livro de crítica*, Porto, 1869, pp. 234-235.
69. *As teocracias literárias*, Lisboa, 1865, p. 8.
70. *Literatura de hoje*, Porto, 1866, p. 40.
71. «Pax», in *Gazeta de Portugal*, 27-XII-1865. Republicado em opúsculo.
72. *Bom senso e bom gosto. Folhetim a propósito da Carta que o senhor Antero de Quental dirigiu ao senhor António Feliciano de Castilho*, Lisboa, 1865, p. 4.
73. «Dois livros», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 5, 1864-1865, p. 374.
74. Carta-prefácio, de 8-IX-1865, em Camilo Castelo Branco, *Um livro* (1865), 7ª ed., Lisboa, A. M. Pereira, 1968, p. 31.

75. «'Poema da Mocidade' por M. Pinheiro Chagas», loc. cit., 265.
76. Cf. *Vaidades irritadas e irritantes*, Porto, Viúva Moré Editora, 1866, pp. 28-29.
77. *Os Coimbrões*, Porto, 1866, p. 11.
78. «Teófilo Braga e o Cancioneiro e Romanceiro geral português», in *Revista Crítica de Literatura Moderna*, nº 2, 1869, 47.
79. «Cartas do Minho», in *Diário Ilustrado*, 8-VII-1872.
80. «A propósito dum poeta», in *O Fósforo*, 1861, 98.
81. «Carta a um redactor do Século XIX», in *O Século XIX*, 13-IV-1864.
82. «'Os Quadros Cambiantes' de Cândido de Figueiredo», in *Gazeta Literária do Porto*, 1, 1868, p. 142.
83. «Poetas e prosadores», in *O Panorama*, 18, 1868, 164.
84. *Livro de crítica*, Porto, 1869, pp. 282-283.
85. «Folhetim», in *O Século XIX*, 21-V-1864.
86. «Cartas ao Il.mo Sr. J. D. Ramalho Ortigão. 2ª carta», in *A Revolução de Setembro*, 21-III-1863.
87. «Perfis literários. J. D. Ramalho Ortigão», in *Jornal do Comércio*, 31-I-1866.
88. In *O Bocage*, 2ª série, 1, 1867, 40.
89. «Uma estreia fúnebre ou de Eça», ib., 4.
90. Seguimos a reconstituição de António Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 55, cursivo nosso. As comunicações encontram-se igualmente reconstituídas em Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Ed. Alfa, 1991.
91. «Folhetim», in *Diário de Notícias*, 19-VI-1871.
92. «O estilo, a moral, a crítica», in *Gazeta do Povo*, 27-VIII-1871.
93. In *As Farpas*, Agosto, 1871, 60-61. Leia-se o desenvolvido exame a esta questão em João Medina, *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 363-395.
94. «Factos literários», in *A Folha*, 3, 1871, 87.
95. Carta de 28-IX-1866, *Camilo e Castilho*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. 2, cursivo original.
96. «Ao redactor do Diário Ilustrado», in *As Farpas*, Outubro, 1874, 26. Seguimos aqui a versão definitiva. Na edição original, lia-se: «de uma clareza e de uma concisão perfeitamente francesa» (p. 28).

97. A posição de Eça sobre o ‘purismo’ encontra-se exposta com particular vigor na carta de Fradique «A E...» (*Cartas inéditas de Fradique Mendes*, Porto, s/d, Lello & Irmão, pp. 73-84).
98. As diversas apreciações por parte de Camilo à escrita de Eça são referidas por Teófilo Braga em *Camilo Castelo Branco. Esboço biográfico*, Lisboa, 1916, pp. 42-44, onde se transcrevem cartas do romancista a Ouguela.
99. *Esboços críticos*, Coimbra, 1876, p. 125.
100. In *A Revolução de Setembro*, 13-VIII-1846.
101. «Jornalismo literário em Portugal», in *Arquivo Pitoresco*, 1, 1857, 93-96.
102. «Introdução», in *O Panorama*, 5, 1841, 2.
103. «Língua portuguesa», in *R.U.L.*, 1, 1841-1842, 464.
104. Cf. «Conversação Preliminar a ‘A confissão de Amélia’», *A Noite do Castelo*, Lisboa, 1836, p. 173.
105. In *Arquivo Pitoresco*, 1, 1857-1858, 102.
106. *O Sampaio da Revolução de Setembro*, Paris, 1859, p. 28.
107. Joaquim Henriques Fradesso da Silveira, in *Revista Popular*, 2, 1849, 62 (assinado «Fr. Gerúndio»).
108. Cf. «Juízo crítico», in J. A. de Santana e Vasconcelos, *Pátria e Amor*, Lisboa, P. Plantier, 1852, pp. XIV-XV.
109. Cf. «‘Memórias de literatura contemporânea’ por A. P. Lopes de Mendonça», in *Revista Peninsular*, 1, 1855, 25.
110. «Folhetim», in *Diário Ilustrado*, número-programa, Junho de 1872.
111. Prólogo, Saint-Germain Leduc, *O novo amigo dos meninos*, 1, Lisboa, 1854, p. XXVII.
112. «Duas palavras sobre galicismos», in *O Murmúrio*, 1856, nº 10, p. 6; nº 16, pp. 2-3 (cursivo original).
113. «Crónica» (5-VII-1858), *Dispersos*, III, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 247.
114. «Revista da semana», in *A Revolução de Setembro*, 9-VI-1863.
115. *Livro de crítica*, Porto, 1869, pp. 234-235.
116. *Bom senso e bom gosto. Carta ao Ex.mo Sr. António Feliciano de Castilho*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1865, p. 12.

Capítulo 8

1. Por exemplo: «A dicção portuguesa e chã [...] é taxada de plebeia depois que a fidalguia alemã veio enxertar-se no intelecto da nossa mocidade esperançosa. Não sei bem se ela nos entende; sei que nem sempre nós a compreendemos.»

A 3ª ed. de *Um livro* sai em fins de 1865 (Castilho recebe e agradece um exemplar no fim de Dezembro), mas é datada de 1866.

2. Lisboa, Academia Real das Ciências, 1872, pp. 134-137. Bernard Martocq afirma, acerca deste trecho, em «Molière, Castilho e a Geração de 70» (in *Colóquio-Letras*, nº 28, 1975, 42), que o mesmo «encerra, numa demonstração *a contrario*, o essencial dos argumentos contidos no posfácio [ao *Poema da Mocidade*, de Chagas] de 1865. Desta vez, já não é Castilho quem enuncia as regras do bom gosto tais como as entende, mas Pancrácio que proclama aquelas, caricaturais, do novo gosto tal como Castilho o reprova.»

3. *Biblioteca Teatral*, vol. I, Lisboa, s.d. [1873], p. 109, e ainda 114-115. O tratamento que Biester dá do tema é desajeitado, moralizante, sem sombra de humor.

Leia-se, sobre este episódio, João Medina, «Uma peça contra a geração de 70: ‘Os Sabichões’ de Ernesto Biester», *Eça de Queirós e a geração de Setenta*, Lisboa, Moraes, 1980, pp. 163-177 (publicação original in *Colóquio-Letras*, nº 21, 1974, 48-64).

4. Lisboa, 1865, p. 7. Vale a pena observar mais de perto a concepção teofiliana de Coimbra como irradiadora de toda a renovação poética portuguesa do século XIX, no estudo «Da poesia moderna portuguesa. Suas transformações e destino», *Parnaso português moderno*, Lisboa, Francisco Artur da Silva - Editor, 1877, pp. XIII-XVII.

5. *Bom senso e bom gosto. Carta ao Ex.mo Sr. António Feliciano de Castilho*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1865, p. 5. Júlio de Castilho tentaria diminuir as afirmações de Antero. «Quem se atreve a chamar às puerilidades da escola de Coimbra uma *opinião literária*? [...] Chamar concepções *poéticas* àquelas abstrusidades de nevoeiro! [...] *estilo* àquele arrevesado dizer [...]!» (*O sr. António Feliciano de Castilho e o sr. Antero de Quental*, Lisboa, 1865, p. 16).

6. Carta incluída na segunda edição do folheto *Bom senso e bom gosto* de Manuel Roussado, em 1866, e assinada «M.»

7. Prefácio, in Francisco José Freire, *Reflexões sobre a língua portuguesa*, I, Lisboa, 1842, p. VII.

8. *Lições elementares de eloquência nacional*, Rio de Janeiro, 1834, p. 67.

9. Cf. *Código do bom gosto*, Paris, J. P. Aillaud, 1845, pp. 228 e 235.

10. Cf. «Notícia da vida e obras do Padre Manuel Bernardes», *Livraria Clássica Portuguesa*, vol. VII, Lisboa, 1845, p. 121.

11. Prólogo, Saint-Germain Leduc, *O novo amigo dos meninos*, t. I, Lisboa, 1854, p. XXX.

12. «Duas palavras sobre galicismos», in *O Murmúrio*, nº 16, 1856, 2.

13. *Análise crítica sobre os vícios de linguagem*, Braga, 1857, p. X.

14. Prólogo, *Flores Agrestes*, Porto, Viúva Moré Editora, 1870, p. 11.

15. In *O Século XIX*, 10-V-1865.

16. In *O Nacional*, 5-VII-1858. Citamos de *Dispersos de Camilo*, III, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 253.

17. *Camilo Castelo Branco. Notícia da sua vida e obras*, Porto, 1861.
18. Carta VI, in *A Revolução de Setembro*, 27-VII-1862.
19. «A eloquência parlamentar», in *Revista do Século*, 1-IX-1865, 135. Chagas era redactor principal. Antero de Quental figura no elenco dos colaboradores.
20. A ‘subida de tom’ (já o assinalámos na nota 3) foi bem analisada por Alberto Ferreira em *Perspectiva do Romantismo Português*, 2ª ed., Lisboa, Moraes, 1979, pp. 151-161.
21. *Garrett, Castilho, Herculano e a Escola Coimbrã, ou Dissertação acerca da genealogia da moderna escola, contendo um esboço rápido e pitoresco da literatura contemporânea*, Lisboa, 1866 (com o pseudónimo de «Ermita do Chiado»), pp. 11-12.
22. «Estudos da língua materna», in *Arquivo Pitoresco*, 3, 1860, 8.
23. «Últimas linhas», in *A República das Letras*, 1, 1875, p. 44. Justifica-se certa perplexidade ao dar com este texto, que alberga opinião tão patentemente anárquica, recolhido na edição de 1883 dos *Lugares selectos dos clássicos portugueses* de António Cardoso Borges de Figueiredo (pp. 143-148).
24. A 13-IV-1864. Já nos referimos a esta correspondência: no Cap. 4.3. a respeito da linguagem popular e no Cap. 6.1. a propósito dos clássicos.
25. *Livro de crítica*, 1869, p. 17.
26. «‘Ideias e sonhos’ por António de Sousa Pinto» [1872], recolhido em *Prosas*, Lisboa, 1898, pp. 96-102.
27. Porto, s.d. [1864]. Veja-se o bem delineado estudo introdutório de Esther de Lemos à 5ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966.
28. In Manuel Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade*, Lisboa, A. M. Pereira. 1865, p. 186.
29. *Bom senso e bom gosto. Carta ao excelentíssimo senhor António Feliciano de Castilho*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1865, pp. 9-10.
30. *Bom senso e bom gosto. Resposta à carta que o sr. Antero de Quental dirigiu ao Exmo. Sr. António Feliciano de Castilho*, Lisboa, 1865, p. 5.
31. *Bom senso e bom gosto. Folhetim a propósito da carta que o senhor Antero de Quental dirigiu ao senhor António Feliciano de Castilho*, Lisboa, 1865, p. 3.
32. *Literatura de hoje*, Porto, 1866, p. 19.
33. *Vaidades irritadas e irritantes*, Porto, Viúva Moré Editora, 1866, p. 12.
34. «Teófilo Braga e o Cancioneiro e Romanceiro geral português», in *Revista Crítica de Literatura Moderna*, Porto, 1869, p. 47.
35. «O Avarento. Plauto - Molière - Castilho», in Molière, *O Avarento*, tradução de Castilho, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1871, pp. 419-420, cursivo original.
36. «O poema do sr. Tomás Ribeiro e o crítico do ‘Jornal do Porto’», in *A Revolução de Setembro*, 3-IX-1862.

37. *Estudos literários*, Lisboa, 1869.

Capítulo 9

1. «Conversação Preliminar a ‘A Confissão de Amélia’», *A Noite do Castelo*, Lisboa, 1836, p. 176.
2. «Duas palavras sobre galicismos», in *O Murmúrio*, 1856, nº 9, 4.
3. Notas, *A Primavera*, 2ª ed., Lisboa, 1837, p. 141.
4. Na avaliação de Gomes de Amorim, Castilho teria aqui, ao apreciar Filinto, produzido um auto-retrato. Cf. *Memórias biográficas de Garrett*, III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, pp. 463-464.
5. Prólogo, Públio Ovídio Nasão, *Metamorfoses*, I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1841, pp. XVII-XVIII.
6. In *O Panorama*, 6, 1842, 136, cursivo nosso.
7. In *Diário do Governo*, 11-V-1842. A opinião, bastante radical, de Garrett em tal domínio estava expressa desde o «Bosquejo» de 1826: «Traduzir livros de artes, de ciências, é necessário, é indispensável; obras de gosto, de engenho, raras vezes convém; é quase impossível fazê-lo bem, é minguia e não riqueza para a literatura nacional. *Essa casta de obras estuda-se, imita-se, não se traduz* (cursivo nosso).
8. In *Jornal da Sociedade dos Amigos das Letras*, nº 1, Abril de 1836, 28.
9. In *Revista Literária*, 7, Porto, 1841, 527.
10. *Saraiva e Castilho*, Londres, B. W. Gardiner & Son, 1862, p. 259.
11. Cf. Prólogo, Saint-Germain Leduc, *O novo amigos dos meninos*, I, Lisboa, 1854, pp. XXVIII-XXIX. Encontramos uma interessante reflexão sobre as concepções de Castilho em Castelo Branco Chaves, «Castilho, tradutor», in *Seara Nova*, ano XIV, 1935, 131-134.
12. Molière, *O médico à força*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1869, p. 249.
13. In *Diário Ilustrado*, 28-III-1873 (assinado «Cristóvão de Sá»).
14. «Carta ao Editor», Manuel Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade*, Lisboa, A. M. Pereira, 1865, pp. 199-200.
15. «Expediente» in *A Folha*, 1, 1869, 88.
16. «Carta ao Editor», ed. cit., p. 200.
17. *Novos ensaios críticos*, Porto, Viúva Moré Editora, 1867, p. 126-127.
18. «Sobre traduções», in *O Fósforo*, 1861, p. 85.
19. «O Fausto do sr. Visconde de Castilho», in *O Primeiro de Janeiro*, 4-VII-1872 (não assinado).

20. Cf. *Teatro de Goethe. Fausto, poema dramático*, Porto, Viúva Moré Editora, 1872, pp. VIII-IX. Para uma visão mais alargada do que a perseguida aqui, leia-se o trabalho de M. Manuela Gouveia Delille «A recepção do ‘Fausto’ de Goethe na literatura portuguesa do século XIX», sep. de *Runa*, nº 1, 1984.
21. *Castilho pintado por ele próprio*, vol. 2, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1909, p. 52.
22. *Teatro de Goethe. Fausto*, ed. cit., p. XI.
23. «Fausto, poema dramático de Goethe», in *O Comércio do Porto*, 4-VII-1872.
24. «Uma tradução portuguesa do Fausto», in *Diário Ilustrado*, 10-VII-1872.
25. Porto, Imprensa Portuguesa, 1872, p. IX. Já fizemos referência a este estudo no Cap. 5.4. (o comentário do autor à «fúria pelo *estilo*» de Antero) e nos §§ 2 e 3 do Cap. 4 (a condenação, na versão de Castilho, do recurso a arcaísmos e plebeísmos).
26. In *Bibliografia Crítica de História e Literatura*, 1, 1873-1875, 46.
27. *O consumado germanista e O Fausto de Castilho julgado pelo elogio mútuo*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1973.
28. *Ciência e probidade*, Porto, Imprensa Literário-Comercial, 1873.
29. «Crónica» de 16-XI-1857, *Dispersos*, III, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, pp. 186-187. Recordemos a sátira de Camilo ao estilo «clássico» (na realidade, ‘medieval’), que citámos no Cap. 6.6.
30. *A dignidade das letras e as literaturas oficiais*, Lisboa, 1865, p. 40.
31. «‘As Pupilas do sr. Reitor’ por Júlio Dinis», in *Gazeta Literária do Porto*, 1, 1868, 87 e 91. Em vez de «dissonâncias» saiu «discordâncias», erro emendado na edição em livro (*Literatura, Música e Belas Artes*, 1, Lisboa, Rolland & Semiond, 1871).
32. «Notícia literária acerca da sr^a D. Francisca de Paula Possollo da Costa», in Fontenelle, *Conversações sobre a pluralidade dos mundos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1841, p. XLIII, cursivo nosso.
33. «D. Francisco Manuel de Melo» [1840], in *Composições várias*, Lisboa, Aillaud, Alves, Bastos & C^a, s.d., pp. 173-174.
34. In *Opúsculos*, 5, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 101.
35. *História do teatro português. Garrett e os dramas românticos*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871, pp. 249-51, 280-285.
36. «Crónica» de 7-VI-1858, in *Obras Completas*, vol. XII, Porto, Lello & Irmão, 1990, p. 1117.
37. «A eloquência parlamentar», in *Revista do Século*, 1, 1865, 134.
38. «Revista literária do Porto», in *Revista Peninsular*, 2, 1856, 277-278.
39. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», in *A Época*, 1848, 389. Anteriormente, sublinhara já, em *Frei Luís de Sousa*, ser «tudo falado em diálogo singelo, natural, sem poesia de empréstimo nas

palavras» e sem «imagens altissonantes» («Juízo crítico», in *Teatro de J. B. de Almeida Garrett*, III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844, pp. 230-231).

40. *História do teatro português*, ed. cit., p. 181.

41. «Teatro de D. Maria II», in *O Farol*, 1, 1848, 71.

42. «Revista dos teatros», in *O Estandarte*, 27-XI-1848.

43. «‘Os difamadores’ (impressão de uma leitura)», in *Jornal do Comércio*, 10-II-1865, cursivo nosso.

44. Cf. «Revista dos teatros», ib., 28-XI-1848.

45. «‘Afronta por afronta’, drama em 4 actos pelo sr. A. P. Lopes de Mendonça», in *O Farol*, 1, 1848, 102.

Capítulo 10

1. Prefácio, *A Noite do Castelo e Os Ciúmes do Bardo*, Lisboa, 1836, pp. XIV-XV. O texto é datado de Novembro de 1835.

2. Prólogo, *A Primavera*, 2ª ed., Lisboa, 1837, p. 140.

3. «O seu a seu dono», *Escavações poéticas*, Lisboa, 1844, p. 117.

4. «Boas letras», in *Folha dos Curiosos*, 1, 1869, 3. Trata-se de *Gramática portuguesa* de Francisco Sotero dos Reis. A carta está datada de Julho de 1867.

5. Prólogo, Eugénio Sue, *O judeu errante* (1844), *Vivos e mortos*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904, pp. 71-72.

6. Cf. «Notícia da vida e obras do Padre Manuel Bernardes», *Livraria Clássica Portuguesa*, t. VII, Lisboa, 1845, pp. 131-132.

7. «Língua portuguesa», in *R.U.L.*, 1, 1842, 450.

8. *Ib.*, 4, 1845, 570.

9. In *O Panorama*, 1, 1837, 104.

10. In *O Progresso Comercial*, 22-IV-1873. Segundo Joaquim de Vasconcelos, em *O Fausto de Castilho julgado pelo elogio mútuo*, o autor da local seria Germano Meireles.

11. «António Feliciano de Castilho», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1, 1859, 331-332. Castilho, decerto lisonjeado com o ensaio, chamaria a Latino «o mais poeta dos nossos prosadores» e, mesmo, «Pontífice da religião literária» (cf. *Amor e Melancolia*, 2ª ed., 1861).

12. «Esboços críticos. Poetas portuenses. Faustino Xavier de Novais», in *O Panorama*, 13, 1856, 247.

13. «Cartas profanas, X», in *A Revolução de Setembro*, 9-VIII-1862.

14. «O poema do sr. Tomás Ribeiro», in *Jornal do Porto*, 21-VIII-1862.
15. *Literatura de hoje*, Porto, 1866, p. 60.
16. *Vaidades irritadas e irritantes*, Porto, Viúva Moré Editora, 1866, p. 15.
17. Carta de 11-III-1875, in Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, IV, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 151.
18. *Estudos críticos*, Porto, Viúva Moré Editora, 1866, p. 141.
19. «Despedida do colector. Aos meninos estudiosos», *Íris Clássico*, s.l. [Lisboa], 1859, p. 228.
20. Cf. *Polémica literária. Lei de Talião*, Recife, 1868, p. 30.
21. «Visconde de Castilho», in *Diário Ilustrado*, 17-X-1872.
22. «A escola moderna literária. I. O sr. Garrett», in *A Época*, 1, 1848, 422.
23. «Manuel Maria de Barbosa du Bocage», in *O Panorama*, 10, 1853, p. 92.
24. «Poesias de L. A. Palmeirim. I. Existe hoje a verdadeira poesia lírica?», in *R.U.L.*, 4, 1851-1852, 213.
25. In *Revista Peninsular*, 2, 1856, 7.
26. «A propósito dum poeta», in *O Fósforo*, 1861, 57, 73.
27. In *A Revolução de Setembro*, 21-VII-1848 e 18-VIII-1848.
28. «Revista de Lisboa», in *A Revolução de Setembro*, 24-I-1852. Trata-se da colectânea *Dores e Flores*, Rio de Janeiro, 1851.
29. «Crítica literária. ‘Dores e Flores’. Poesias de Emílio Augusto [os nomes próprios estão invertidos] Zaluar», in *R.U.L.*, 11, 1851-1852, 294-298. Vem assinado «C.». Citámos o artigo acerca do papel da crítica, Cap. 1.7.; da língua da poesia, Cap. 2.5.; da qualidade da poesia contemporânea, Cap. 7.1.
30. Prólogo, in Saint-Germain Leduc, *O novo amigo dos meninos*, I, Lisboa, 1854, p. XXVII.
31. «A literatura e a sociedade em Portugal, III», in *A Revolução de Setembro*, 24-VI-1855.
32. «A literatura e a sociedade em Portugal, IX», ib., 26-VIII-1855.
33. «O Fausto do sr. Visconde de Castilho», in *O Primeiro de Janeiro*, 4-VII-1872 (não assinado).
34. *As teocracias literárias. Relance sobre o estado actual da literatura portuguesa*, Lisboa, 1865, p. 9.
35. *História de Camões*, parte II, Porto, Imprensa Portuguesa, 1875, p. 532. Ver Cap. 2.6.
36. *Garrett, Castilho e Herculano e a Escola Coimbrã*, Lisboa, 1866, p. 10.
37. *Livro de crítica*, Porto, 1869, pp. 181-182.

38. *Castilho pintado por ele próprio* (redigido em 1858), vol. 2, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1909, p. 72.

Considerações finais

1. Porto, Imprensa Portuguesa, 1880.

2. *Subsídios para o estudo da língua portuguesa, baseado nas principais autoridades filológicas e gramaticais*, Porto, 1881, p. XI.

3. *Noções elementares de estilística*, Lisboa, A. Ferreira Machado, 1883, p. 57.

4. Lisboa, Imprensa Nacional, 1881.