

## OS SONS, “PINCÊIS FEBEUS”. PARA UMA RETÓRICA DA MÚSICA E DO SUBLIME

**Maria Luísa Malato Borralho**

Universidade do Porto

mlmalato@gmail.com

*Está quase esquecido este nome pânico. Não tem nada do nosso tempo e representa um período estéril e triste como as charnecas. [...] a mesma podridão nessa rima de vadios que desbragaram o talento a termos de não ter bastado meio século para resgatar o poeta da abjeção a que o aviltaram o jantar do fidalgo, o mote da freira e os aplausos da ralé.<sup>1</sup>*

Ao falar de sons, partamos do silêncio: daquele a que, algo paradoxalmente, parece ter sido votada a obra de Bocage. Se Bocage figura, com alguma regularidade, nas Histórias da Literatura, é quase sempre o seu retrato acompanhado de muitas reticências. Coloca-se em justaposição a sua fama e a sua estranheza: Bocage, como afirma Camilo, é um “nome-pânico”.

As datas das edições das suas poesias parecem desmentir o citado Camilo. Em 1806, aparece já a terceira edição do primeiro tomo das suas *Rimas*, de 1791. Em 1813, a terceira edição do segundo tomo das mesmas *Rimas*, de 1799. Quarta edição do primeiro em 1834, referenciando-se quinta edição do segundo em 1843. Um tomo terceiro das suas *Poesias*, dedicadas à Condessa de Oyenhausen em 1804, conhece quarta edição em 1842, antecipando a edição das obras de D. Leonor de Almeida (1844). As *Verdadeiras Inéditas Obras Poéticas*, de 1813, têm uma quarta edição, em 1843. Um segundo volume, compilado por Pato Moniz em 1814, tem segunda edição em 1831. Uma antologia de *Poesias Escolhidas* sai em 1835. Uma recolha das *Quadras, Mottes, Improvisos, Decimas e Colchêas [sic] Glosadas* sai a lume em 1842. Para além dos dois iniciais volumes das *Obras Poéticas* da edição preparada por Desidério Marques Leão (de 1812 e 1813, ambos reeditados no início da década de 20), conhece-se um terceiro tomo do mesmo editor, em 1842. Isto, para além das inúmeras reimpressões e reedições de composições dispersas do autor, quer em Portugal, quer no Brasil. Inocência, verificando a imperfeição, lacunas e amorismo de muitas destas edições, imprimirá os cuidadosos seis tomos das suas *Poesias*, em 1853, precedidas por um estudo de Rebelo da Silva, a que se sucederá um volume complementar de *Poesias eróticas, burlescas e satyricas*, logo no início de 1854, com a falsa indicação de terem sido impressas em Bruxelas (edição que ainda conheceu contrafacção em 1861<sup>2</sup>, e provavelmente em 1879 e 1899 (a crer no espólio do Ateneu Comercial do Porto). Entre 1875 e 1876, na Imprensa Portuguesa, se reeditarão os sete volumes em três tomos, ainda hoje a base para a maior parte das antologias e edições da obra de Bocage, multiplicando-se a reedição de antologias ou compilações de géneros, quer dos poemas didácticos, quer dos sonetos, apólogos, elegias, idílios, etc.

Altissonante esquecimento, o deste poeta! São contradições em que o irónico Camilo é exímio.

1 Camilo CASTELO-BRANCO – *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*, 2 vols, Mem Martins, Pub. Europa-América, s.d., vol. II, p. 35.

2 INOCÊNCIO – *Dicionário Bibliográfico Português*, Lx., Imprensa Nacional, 1862, vol. VI, pp. 52-53.

Revelando-se admirador da obra de Bocage (de quem afirma, no *Curso de Literatura Portuguesa*, que “a popularidade lhe sobreviveu meio século”, assegurando que “será ainda conhecido pelo nome, quando já ninguém lhe conhecer os livros”), Camilo deplora nela a desproporção dos sentimentos para mesquinhos assuntos, e identifica-o com a imagem servil dos poetas setecentistas. Sensível à sedução daquela descomunal música, à “travação harmónica das palavras”, Camilo classifica os sonetos de Bocage como “orquestra estrepitosa”<sup>3</sup>.

Esta ambiguidade de critérios nunca deixou de estar presente na vida de Bocage. As apreciações dos seus contemporâneos oscilam também entre o elogio e a sátira, da mesma forma com que o poeta passava da dedicatória subserviente ao epigrama mordaz. A Viscondessa de Balsemão, a quem Bocage chamava “consoladora de meus negros males”, irmã de “lúgubres cantos”, acaba impaciente:

*Sofri teu génio caprichoso, e duro,/ Conbeci teu carácter inconstante,/ Calculei qual serias no futuro./ Custou-me mas vencí, feliz instante! Vê se podes achar, não to seguro,/ Quem sofra em paz teu génio extravagante.*<sup>4</sup>

Bocage sabia o quanto estes alternados sentimentos pesam nas apreciações literárias. Os seus apelos à Posteridade quase sempre evocam dois deuses tutelares que não moram ou demoram no tempo presente: o Critério e o Desinteresse<sup>5</sup>.

Talvez porque mais livre de Interesses, o Critério dos historiadores estrangeiros foi mais favorável a Bocage. Para Balbi, o génio de Bocage só será perceptível com o tempo, e ainda assim limitado pelo tempo: “la postérité ne pourra jamais se faire l'idée de toute l'étendue de son génie”<sup>6</sup>. Beckford, ao ouvir as composições daquele “pálido, esquisito mancebo, [...] a criatura mais extravagante, mas porventura a mais *sui generis* que Deus ainda formou”, mostra-se “estremecido e arrebatado”. Beckford que, ao cantar ou ouvir cantar, caía por vezes num “delírio musical”<sup>7</sup>, reconhecendo que pouco sabia do idioma português para lhe avaliar as subtilezas dos conceitos, facilmente se deixa conquistar pela sua música: “aquele estranho e versátil carácter possui o verdadeiro segredo de encantar, segredo que, ao grado do seu possuidor, anima ou petrifica um auditório inteiro”<sup>8</sup>. Assim era o Orfeu.

Não nos deixemos pois enganar pela falsa humildade de Bocage que, confessando-se “inculto habitador das agras serras/ que mal da avena humilde sabe os sons extrair insinuados/ da simples Natureza”, classifica amiúde os seus versos de “agrestes”, “destoados”, “sem arte, sem beleza e sem brandura”<sup>9</sup>. Não será por acaso que Camilo era sensível à “travação harmónica”. Ou que Beckford se sentia hipnotizado pela incompreensível linguagem. Mais do que uma *captatio benevolentia*, cremos estar por detrás da argumentação de Bocage um efectivo e prolongado projecto retórico de redefinir a Literatura através do carácter sublime da Música. Por várias vezes, faz Bocage referência ao mito linguístico da desconjuntada torre de Babel. Metaforicamente, Babel é a Cidade dos Homens, por oposição a um mundo divino (de Deus ou de Nossa Senhora) marcado pela Utopia<sup>10</sup>. Esse tempo utópico é o da origem do verbo, da palavra, tempo idílico em que o significado e o significante, o som e o conceito, não conheciam cisão. Aí teria nascido, para Bocage como para muitos autores do século XVIII, não só a poesia lírica, mas a própria literatura, já que o género lírico teria marcado o próprio nascimento da Literatura. Frei Alexandre da Sagrada Família, tio e mentor de Garrett, explicita-o:

*É antigo ao homem buscar algum refrigério a seus males e a necessidade inventou as primeiras artes: o canto devia ser o desafogo da alma como outras invenções serviram ao corpo. [...] Ainda entre os Gregos, quando já as artes*

3 C. CASTELO-BRANCO – *Curso de Literatura Portuguesa*, Ix, Editorial Labirinto, 1986, pp. 231 e 234.

4 M. Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre (1749-1824)*..., tese de doutoramento apresentada à FLUP, Porto, 1999, tomo I, p. 306. Poema transcrito integralmente no t. II, Ms. G, fl. 284.

5 V.g., BOCAGE – *Obras de...*, Porto, Lello, [imp. 1968], p. 539. Por ainda se não encontrar integralmente editada, não usamos ainda aqui a cuidada edição de Daniel Pires.

6 Adrían BALBI – *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve...*, 2 vols., Paris, Rey et Gravier Lib., 1822, pp. clxv e clxvj.

7 William BECKFORD – *Diário de... em Portugal e Espanha*, introd. e notas de Boyd Alexander, trad. e pref. João Gaspar Simões, 3.ª ed., Lisboa, B.N.L., 1988, p. 130.

8 Apud Teófilo BRAGA in BOCAGE – *Op. cit.*, p. 26.

9 BOCAGE – *Op. cit.*, v.g., pp. 130, 132, 588.

10 BOCAGE – *Op. cit.*, v.g., pp. 557, 619.

*se tinham multiplicado e dividido em muitos ramos, assim como não havia poesia sem música, não havia música sem poesia. Daqui parece que veio ser comum o título de cantores a poetas e músicos.*<sup>11</sup>

Pressupondo que “o que dá a Natureza em todos os indivíduos da espécie é natural”, essa arte primeira seria a Poesia Lírica. Ainda que sem estudos, ainda que bárbaro ou selvagem, o ser humano pensa “por força da natureza” na sua “natural desproporção”, extasia-se perante a criação divina: “Os objectos metem-se pelos olhos, pelos ouvidos e pelos outros órgãos, e a reflexão é tanto mais fácil quanto a mente está desocupada de outras ideias”. Como Joaquim de Fóios, Frei Alexandre considera natural no homem a oração variada com tropos, harmonia e metro, ainda que não chegue a defender, como aquele académico, serem as sensações não só origem de todas as ideias mas até de “todos os nossos juízos e raciocínios”. Assim, confessa, esta poesia lírica “muitas vezes consiste em um grito da paixão, em a expressão viva de uma alma singela”. E usando Aristóteles, conclui bem para além dele: “A poesia lírica é, e sempre foi, imitação. É uma representação do sentimento”<sup>12</sup>.

Se atentarmos nos poetas que Bocage declara admirar, estes parecem partilhar essa atracção pelo sentimento musical do verso: Corídon (Garção) que apresentaria ainda à Academia dos Ocultos, em 1755, uma dissertação sobre a definição do sublime; Filinto (Francisco Manuel do Nascimento) que chamaria a Elmano “novo amado cisne”; Elpino (Ribeiro dos Santos), autor de uma carta “Sobre a harmonia mecânica da língua portuguesa”, sem “divórcio entre a voz e a pluma”; Alfeno (Maximiano Torres), também ele cantor da “negra solidão” e “enxofrados lumes”; ou Alcino (Reis Quita) que, “de plebeia geração” e sem estudos, encantava os mais eruditos com o influxo cadente e copioso<sup>13</sup>. O que Bocage afirma invejar em Camões é aquela sua mente criadora que exprime as fúrias de Lieu, os ais de Inês, as pragas do gigante, o queixume de Vénus<sup>14</sup>.

Se atentarmos, pelo contrário, nas sátiras aos poetas que Bocage declara detestar (como Freire Barbosa, Macedo, Córídon Neptunino), verificamos que Bocage lhes critica a letra sem espírito ou o espírito sem letra: são aqueles que, sem sabedoria, alardeiam erudição, produzindo à toa, fazendo “versos em francês, francês antigo, em gíria e Veneza, e finalmente em corrupto espanhol”. Desses o português lhes não entende, pois a tornaram língua incompreensível aos seus ouvidos<sup>15</sup>. Despreza-lhes o estilo exuberante, pois se ajanotam como *tajuis*, farfalhando entre *pompons*, em *gótica linguagem*<sup>16</sup>. Porque, sem vitalidade, tais poetas são tísicos em verso, apoquentados em prosa e ouvi-los pode causar o sono, e até mesmo a morte<sup>17</sup>.

Também os maus poetas cantam é certo. Mas, em sonetos ou apólogos, Elmano vai zurzindo contra esses *mochos e corujas, gralhas e corvos, bodes e buzinas, papagaios e cucos* que concorrem com inspirados *rouxinóis*. Alardeando harmonia, tudo resolvem em “nadas harmónicos” porque os seus versos são “trovas que as orelhas nos magoa”. Melodiosos sem ritmo, cada verso seu é plano, uniformemente repetitivo, sem modulação, “mais duro que um tronco”, a sua frase hirsuta<sup>18</sup>. Sem gosto (seja o *gosto* um sentido, uma sensação ou um sentimento), lançam “insossas gargalhadas”, versificam insípidos lunduns com insulsas frases<sup>19</sup>.

Ele, pelo contrário, é *ave-órgão* de pavor (veja-se a justaposição futurista)<sup>20</sup>. A sua frase não é feita de saber, mas de *poder*. Não tem estilo, mas *força*. Não vive da harmonia, mas do *ritmo*. Algumas das imagens de Bocage nos remetem curiosamente para antiquíssimos textos de Retórica e Poética, para uma Antiguidade que tanto tinha de apolínea como de dionísia. O *ritmo*, como já tinha sido definido por Aristoxenus discípulo de Aristóteles e biógrafo de Pitágoras -, é um movimento perceptível, uma força feita de *descontinuidade regular*. Também alguns autores actuais, como Lionel Pearson, remetem

11 Frei Alexandre da Sagrada Família, “Dissertação sobre a antiguidade da Poezia Lyrica...” [20/1/1782] in Ofélia M. Caldas Paiva MONTEIRO – D. Frei Alexandre da Sagrada Família. *A sua espiritualidade e a sua poética*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1974, p. 415.

12 *Ibidem*, pp. 420 e 432.

13 Cf., n.g., BOCAGE – *Op. cit.*, pp. 391 e 916.

14 *Ibidem*, p. 281.

15 *Ibidem*, pp. 313, 309, 324 *et passim*.

16 *Ibidem*, pp. 318, 324.

17 *Ibidem*, pp. 314-5, 311 e 325.

18 *Ibidem*, pp. 305, 311, 324 e 325.

19 *Ibidem*, pp. 321, 306, 501.

20 *Ibidem*, p. 468.

mesmo a etimologia de ritmo para a noção de onda, corrente (*rhu/rheu*)<sup>21</sup>. Implica a marcação de sílabas/tempos (*chronoi*), afirmações/batimentos, momentos em que o pé bate no chão (designado *thesis*) e indefinições/silêncios, momento em que o pé se eleva para o ar (*arsis*). Para Aristoxenus, a palavra não é ritmo. Mas é ritmizável: é o objecto possível de uma *rithmopóia*, uma concretização rítmica, ou várias, já que à ordem (*taxis*) e ruptura da sílaba se juntam a ordem e a ruptura da palavra e da frase, a definir por cada executante. Deste modo, o ritmo não é, e Aristoxenus di-lo enfaticamente, uma associação quantitativa, uma contagem (*rithmizomenon*) de versos linguísticos (*lexis*) ou de frases musicais (*melos*), processo igualmente presente em qualquer arritmia<sup>22</sup>. Ora também para Bocage a harmonia é sobretudo uma questão rítmica, que implica a execução artística do som. Versos naturais não são aqueles “em tarda prosa chã”, mas os que conseguem reproduzir a linguagem primitiva de uma Natureza idílica, paradisíaca, em que a voz do poeta-vate se limita a reproduzir a voz da divindade. Não pode buscar, por isso, modelos entre os seus semelhantes. Mas onde buscar então “a frase dos deuses? Onde a força, a mente, a melodia?”<sup>23</sup>

Apreciando nesta perspectiva a questão, se parece perceber melhor porque são as Musas dos rios as melhores inspiradoras dos poetas. Nascidas no Tejo ou no Sado, elas próprias são também ondas, movimentos, *ritmos*. Como correntes, arrastam os que seduzem, sem que a razão lhes possa opor resistência, obrigando os que a elas cedem a sentir o que o entendimento ordena. Quando os sons são música fazem magia, os sons são “magos”, e o verso é “solene idioma”: “Tu, linguagem do céu, tu, melodia/ A tudo encantas, para tudo és forte”<sup>24</sup>. O eu poético e as personagens, transformadas ora em feiticeiros ora nas suas vítimas, ficionam cenas que algumas edições denominam “género farmacêutico”, em que a química ou alquimia do amor é, afinal, uma poderosa utilização do verbo:

*Potentes versos meus, arte divina/[...]*  
*Trazêi-me versos meus, a minha amada./ [...]*  
*Trazêi-me versos meus, a minha amada./ [...]*  
*Basta, meus versos, ali vem Crinaura.*<sup>25</sup>

Essa força da Música, consubstanciada nas várias referências a Orfeu, Anfião, ou Aríon, ultrapassa em muito o preceito horaciano que parece dominar a poesia setecentista: *Pictura ut Poesis*. A Música, a mais abstracta das artes, é, afinal, a que se encontra mais próxima do sentimento. Mas também o motor de uma retórica do Sublime. Esse indefinível Sublime que, ainda quando analisado nos primeiros séculos do milénio por Longino (ou Pseudo-Longino), era identificado através da força que esmagava o ouvinte, levando-o, não à persuasão, mas ao êxtase (Longino, 1, 4). Ainda quando traduzido por Boileau, este sublime em 1674, era “force invincible”. Ao longo do século XVIII, primeiro em Inglaterra (paradoxalmente através da tradução de Boileau, embora houvesse uma edição latina de 1636 e tivesse já sido traduzida por John Hall, em 1652) e depois novamente em França (mas talvez só a partir de Marmontel), o Sublime será consistentemente traduzido como sentimento de força indefinível, interpretação sentimental. A obra *Do Sublime*, de Longino, torna-se, ao longo do século XVIII, não só uma obra de retórica mas o primeiro livro de *Estética sensitiva*, como lhe chamaria Schlegel, em 1805, na quarta das “Lições berlinenses sobre Belas-Artes”<sup>26</sup>.

O século XVIII acentuará, conseqüentemente, os aspectos musicais do Sublime. Sem a música, o estilo elevado dificilmente o atinge, frequentemente se fica pelo *pitoresco*, pintura impressiva de um quadro. Marcando a cisão entre Belo e Sublime, Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origins of our ideas of the Sublime and Beautiful*, publicada em 1757, não deixa de o sublinhar:

[...] a clareza das imagens é tão pouco necessária para mover as paixões que elas bem podem ser produzidas

21 Cf., Lionel Pearson (pref.) – ARISTOXENUS, *Elementa Rhythmica. The fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic theory*, Oxford, Clarendon Press, ed. 1990, p. xxiii.

22 ARISTOXENUS – *Elementa*, §§ 3-5, 20.

23 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 588.

24 *Ibidem*, pp. 859, 169.

25 *Ibidem*, pp. 675-7.

26 *Apud* Rosario ASSUNTO – *Natureza y Razón en la estética del setecientos*, trad. Z. González, Madrid, Visor, 1989, p. 19.

*perante a ausência total de imagens, graças a determinados sons adaptados ao efeito. [...] Na verdade, uma grande clareza bem pouco contribui para suscitar as paixões, sendo até, em certa medida, inimiga do entusiasmo.*<sup>27</sup>

A Música traz à Pintura (numa época em que a Pintura é dominada pelo realismo) a abstracção do sentimento, a experiência do “gozo fantástico”, motivada não pelo real mas pela idealização do real. Unidas, a Pintura e a Música atingem uma fidelidade que ...

*Em sons (pincéis febeus), em sons copia teu rosto um céu.*<sup>28</sup>

Assim, o desígnio de Bocage não é a Natureza, frequentemente igual ao Nada<sup>29</sup>, mas uma realidade virtual, a natural artificialidade da Arte, que se torna objectiva, se deseja científica, antecipando o nascimento da Estética. Na sua obra sobre a *Óptica*, Newton procurava a razão matemática entre os diâmetros dos anéis das cores e as dimensões dos monocórdios produzidos pelas notas de uma oitava. O artigo sobre Belo publicado na *Encyclopédie*, em 1751, da autoria de Diderot, define-o como a percepção de relações. Na *Lettre sur les sourds et muets*, (dando continuidade a textos medievais, renascentistas e seiscentistas ou antecipando reflexões de Ritmanálise<sup>30</sup>), o mesmo autor idealiza ainda um discurso poético semelhante ao hieróglifo, em que, ao mesmo tempo que o entendimento se apercebe das coisas, a imaginação as pode ver e os ouvidos ouvi-las<sup>31</sup>.

Bocage não quer representar um hieróglifo das coisas, mas um hieróglifo dos sentimentos: deseja transcrever o espanto, reescrivê-lo (recriá-lo, muito mais até que descrevê-lo), através da imagem e dos sons, usando um código linguístico que não pode ser, de imediato, perceptível para todos:

*Forçando ao pismo as almas superiores, / Transluç um ar, um astro, um ser divino /  
Do plectro e do pincel, nos sons, nas cores.*<sup>32</sup>

Descobrimos então um inusitado sublime sinestésico, que se espalha pelos versos, deles tomando conta, antecipando metáforas baudelerianas:

[...] *o canto, de ternas sensações inda orvalhoso* [...] <sup>33</sup>

[...] *nectarizas no metro o gosto, a queixa* [...] <sup>34</sup>

[...] *Elmano bebera sóis e sóis, extasiado* [...] <sup>35</sup>

O verso, ou metro, “alado”, que tantas vezes refere, é também sinestésico, som e asa. Conjugando vitalidades, variadas sensações, os versos ganham vida, aproximam-se da imortalidade que só a arte pode dar. Sob a capa de um velho preceito horaciano, o verso 30 da Ode III (*exigi monumentum aere perennius*/ “construí [com os meus versos], um monumento mais perene que o bronze”), a Poesia torna-se a antítese da uniformidade, do torpor, da morte. Torna-se imortal não só porque dá vida. Mas porque é vida: “o metro criador faz Ente o Nada”<sup>36</sup>.

Desta união profunda entre o Sublime e a Vitalidade, é normalmente realçada a imagem estafada da *Terribilitá* das imagens românticas (ou pré-românticas), prazer negativo, seguindo terminologia de Kant, muito próximo daquele Sublime de Burke que o definia como “tudo o que pode despertar em nós a ideia de dor e perigo, isto é, tudo o que é de algum modo terrífico”<sup>37</sup>.

Muito se pode dizer sobre a extensão interpretativa desse vigor. É pacífico que o século XVIII

27 Edmund BURKE – *Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, introd., trad. Baldine Saint Girons, Paris, Lib. J. Vrin, 1990 (ed. pr. 1757), Parte II, § IV, p. 101, cf. § XVII, sobre a força do som, p. 128.

28 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 427.

29 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 437.

30 Cf. Gaston BACHELARD – *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1963, p. 129 ss., max. p. 148.

31 Cf. LÉVI-STRAUSS – *Olhar Ouvir Ler*, trad. Teresa Meneses, Porto, Asa, 1995, p. 43n e 69 ss.

32 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 459.

33 *Ibidem*, p. 449.

34 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 466.

35 *Ibidem*, p. 478.

36 *Ibidem*, p. 453.

37 BURKE – *Op. cit.*, Parte I, § VII, p. 80, tradução nossa.

(em Inglaterra, primeiro, depois em França) sentimentalizou Boileau e através dele Longino: já Karl Viëtor, em 1937, o tinha aparentemente conseguido demonstrar<sup>38</sup>. Poder-se-ia até analisar a racionalização operada por Boileau sobre o texto de Longino. Ou argumentar que Longino sempre enfatizara a emotividade (nomeadamente ao discordar de Cecílio que, segundo ele, esquecera a importância das emoções negativas: a confusão amorosa, o terror perante o perigo)<sup>39</sup>. Mas o que nos interessa sublinhar na obra de Bocage serão os processos de vitalização/ sublimação da poesia, conseguidos através do ritmo, e ainda que não racionalizados pelo escritor.

Quintiliano designara já a necessidade de exercitar o discurso, nomeadamente o discurso elevado, como se de um músculo se tratasse. A eloquência, para ser “solida atque robusta”, necessitaria dessa sensação de vigor (*stilo uires*)<sup>40</sup>: *Éksis* era a força muscular, a boa constituição do atleta. A tradução de Longino por Boileau (ainda no século XVII) traduz ainda o *sublime* como “une certaine vigueur noble, une force invincible qui enleve l’âme de quiconque qui nous écoute”<sup>41</sup>. Mas será com Demétrio que a metáfora do vigor ganhará autonomia, face à da elevação da escrita. Para além dos estilos simples, elegante e elevado, Demétrio designará um quarto, o *estilo vigoroso*, que muito se aproximará do sublime praticado por Bocage.

Sendo a linguagem como “uma massa de cera com que um modela um cão, outro um boi e aquele um cavalo”<sup>42</sup>, Demétrio não se alonga em definições sobre o que é o estilo vigoroso, quase exclusivamente se preocupando com o efeito retórico do vigor e os modos de um conseguir<sup>43</sup>. Começou por realçar a importância das frases curtas, incisivas. A eclipse, as frases nominais, as orações sucessivas, a imagem precisa tornam-se factores rítmicos que marcam força, intensidade, por oposição aos eufemismos e às perífrases, que atenuam a violência das coisas e da linguagem. O estilo vigoroso é fortemente modulado, progride por acumulação, mais do que por ampliação, ainda quando falamos de gradação.

*Sonhei que era feliz por ser ousado, / Que o siso, a força, a voz, a cor perdia / Num êxtase suave<sup>44</sup>*  
*Choro, tremo, desmaio.<sup>45</sup>*

Não deixa de ser curioso recuperar aqui o velho símile literário da inspiração divina do vate. Tomando-a como catacrese e não como personificação (“metáfora activa”, segundo Aristóteles), esquecemo-nos de que essa *respiração* do mundo é a *inspiração* do poeta e o ritmo da poesia. Bocage não o esquece, porém, tomando-os como sinónimos nas suas apóstrofes:

*Respiração divina! / Entusiasmo augusto, alma do vate<sup>46</sup>*  
*Musa, respira / E dignos versos [...] inspira.<sup>47</sup>*

A apóstrofe, muitas vezes rematada com a exclamação, marca aliás aquela ruptura sonora, um carácter súbito, que Demétrio reforça com a elevação súbita de tom (a *epánastasis*<sup>48</sup>) e Burke assinala como fundamental no sublime para criar o medo, fazer sentir o sobressalto das coisas perigosas<sup>49</sup>. E as apóstrofes são muitas e sobre igual sobressalto (“Oh, Dor! Oh, raiva! Oh, morte!”, “Oh, destino cruel, oh, sorte escura!”, “Oh, monstro!”), marcadas pelo reiterado modo imperativo (“Põe-lhe, põe-lhe”, “Atende, atende”, “Vai, vai”) pelos sucessivos apostos ou pela interrogação retórica (“Quem és? Quem és?”, “Onde, ... onde”, “Que fazemos..., ah!, que fazemos”). Se a frase bocageana nos parece longa,

38 “Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur” apud R. ASSUNTO – *Op. cit.*, p. 18n, p. 22n.

39 Cf. LONGINO, *Do Sublime*, I e X. Para Longino e Demétrio, usámos a edição DEMÉTRIO/ LONGINO – *Sobre el Estilo. Sobre lo Sublime*, ed. José G. López, Madrid, Ed. Gredos, 1979.

40 QUINTILIANO – *Inst.*, X, 1 (ed. QUINTILIAN – *Institution Oratoire*, ed. J. Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1979, vol. VI).

41 Boileau apud R. ASSUNTO – *Op. cit.*, p. 24.

42 DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, § 296.

43 *Ibidem*, §§ 240-302.

44 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 263.

45 *Ibidem*, p. 379.

46 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 585.

47 *Ibidem*, p. 610.

48 DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, V, §§ 277-8.

49 BURKE – *Op. cit.*, Parte II, §§ 17 e 18, p. 128.

é porque não vemos/ouvimos quantas vezes se interrompe, se parte, se reparte, se repete, numa série ininterrupta de orações curtas, marcadas pelo ritmo do verso decassilábico que raramente permite ir além do ritmo binário e ternário<sup>50</sup>.

Um soneto, sobre a morte do Príncipe herdeiro D. José<sup>51</sup>, pode ter uma única e singela frase sintacticamente completa: “Áureas, vãs esperanças concebemos”, que só aparece no primeiro terceto. Os tercetos são rematados com interjeições e interrogações retóricas: “Ei-las, ei-las, em cinzas no jazigo”/ “Ah, que é do nosso generoso abrigo? Que fazemos no mundo, ah, que fazemos...”. As quadras, essas apresentam-se repartidas entre apostos e interjeições: “José, sangue de heróis, príncipe amado, /Nosso bem, nosso pai, nossa alegria [...]. Tu, [...] da truculenta Morte em flor cortado! / Tu de nós para sempre desterrado! / Nós sem ti para sempre! [...] Horrível dia! Miseró povo! Infausta Monarquia! / Rígida lei do inexorável Fado!”

Um segundo elemento do *estilo vigoroso* é, para Demétrio, a violência das expressões, um *pathos* negativo, quer no início das frases, quer no seu final<sup>52</sup>. Ele é frequentemente sublinhado pelo oximoro. Esta oposição no mesmo sintagma pareceria a Demétrio muito mais eficaz do que a antítese, de efeitos ambíguos no estilo vigoroso, pois esta seria mais propícia à jocosidade que ao vigor<sup>53</sup>.

No mesmo sentido podemos ler Bocage, ao ridicularizar “as pueris antíteses que odeio”<sup>54</sup>. Os oximoros, pelo contrário, acordam a sensibilidade do leitor. Os *ais* são *surdos* como, aliás, é o *vento*. A *amargura* pode ser *frenética* e a *ternura* ser *fervida*, do mesmo modo que as *querelas* são *lânguidas*, e o *choro cioso*, e os lamentos *mesquinhos* e *maviosos*<sup>55</sup>.

Os manuais de literatura referem frequentemente, em Bocage, o poder das hipérboles, dos superlativos de superioridade (“aspérrimo”, “misérrimo”, “horrendíssimo gigante”), dos superlativos hebraicos (“Reis dos Reis”, “Virgem das Virgens”), a *ênfasis* por repetição (“Onde o Erro elevou montes e montes”). Mas o carácter vigoroso (como o simples, o elegante ou o elevado) poderá ter uma tríplice origem: o pensamento, a dicção e a composição, radicando o primeiro na imagem que temos das coisas e os outros dois (dicção e composição) nos recursos do orador, parecendo-nos significativo que Demétrio não considere autonomamente, como Longino, a natural grandeza de espírito<sup>56</sup>. Assim se compreende melhor que, para Bocage, a hipérbole seja um entre muitos recursos, e não o mais interessante.

Um dos mais subtis passa pela alegoria, por animar, o que era sentimento através de quadros emotivos. Sentimentos como o Ciúme, o Desespero, o Pavor, o Susto, a Inveja ou a Desesperação, tornam-se deuses tutelares, imagens de corpos em luta e não só de sentimentos. Mas com inevitáveis consequências na dicção e composição, parecem-nos ainda mais interessantes as interjeições que morfológica e sintacticamente se tratam como se substantivos fossem. Por vezes, o procedimento confunde-se com o discurso indirecto livre: um poeta menor que contra Elmano zune, “merece [...] um corno, um passa-fora, um arre, um irra”. Outras vezes, a interjeição autonomiza-se do vocativo e passa a formar sujeitos, complementos directos, indirectos, circunstanciais. Do “Ai de mim” se passa a enviar *ais* (ainda mais claro no complemento directo singular: “um ai te envia”), a recompensar “aos *ais*”, “com *ais*”, “em *ais*”, “num *ai*”, estando por vezes indefinidos os complementos circunstanciais de modo ou companhia, de lugar ou de modo<sup>57</sup>.

Há também um inegável gosto de Bocage em inventar palavras, combinando sinestesticamente características de sensações distintas. Criando *mots-valises*, o som e o horror tornam-se *horríssonos*; o peneiro que provoca o naufrágio é *navífrago*; o quadro trágico da morte da Natureza no Inverno é *trágico-invernoso*; o brilho do ouro é *aurífulgente*; o que tudo faz brilhar é *omnífulgente*; o queixume doce é *dulcíssono*<sup>58</sup>.

50 Cf. DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, §§ 251-252.

51 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 286.

52 DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, § 248, cf. Burke, ed. 1990: 128.

53 DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, § 250.

54 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 917.

55 *Ibidem*, respectivamente, pp. 146, 224, 225, 161, 248, 222.

56 LONGINO – *Do Sublime*, cap. IX. Cf. ambiguidades da hipérbole, DEMÉTRIO – *Op. cit.*, § 286.

57 V.g. BOCAGE – *Op. cit.*, pp. 218, 189, 223, 245, 401, 392...

58 BOCAGE – *Op. cit.*, pp. 521, 583, 500, 871, 451...

Muito curiosa é a formação de neologismos através de regularidades gramaticais próprias da derivação. De *bonança*, sai naturalmente uma voz *abonançada* pelo Tejo<sup>59</sup>. Da *morte* se fez *mortífero*, que leva à morte. Mas Bocage generalisa o procedimento não só usando *letífero* (que leva à morte ou ao esquecimento da morte), como também *horrífero* (que leva ao horror), *angustífero* (que leva à angústia); *estelífero* (que leva às estrelas), *salutífero* (que leva à saúde), este adjetivo curiosamente aplicado à vila de Colares, estância que, como sabemos, é célebre pelas suas termas<sup>60</sup>.

De igual modo se aplica a criar adjetivos a partir de nomes próprios, retirados da tradição mitológica: a sorte de usar é *icária*, os dias da velhice sábia são *nestóreos*, as prisões varridas pelo vento são *eólicas masmorras*, as fronteiras do império romano são *romúleas* torres, o tempo tem *satúrnica* mão, o que é próprio da guerra é *márcio*, e o dom de cantar é *virgínio* condão<sup>61</sup>.

Defendia-se por vezes dos que o acusavam de inventar palavras com os textos mais antigos dos clássicos portugueses dos séculos como se neles houvesse mais liberdade. A críticos que questionassem o uso do verbo *baquear* responde que o foi buscar a Arrais, autor que ninguém lê<sup>62</sup>. Também, nesse aspecto, Bocage se assemelha a Camões, criador de vocábulos. São de Camões os “arcos e sagitíferas aljavas,/ partazanas agudas, chuças bravas” (Os Lus., I, 67) de sonora batalha. O modelo tinha certa mente razão. A Poesia é Música. Mas sendo Música, evoca conteúdos.

Para além da utilidade do neologismo (já realçada por Aristóteles), a criação do neologismo (sobretudo quando a dicção realça as suas potencialidades onomatopaicas) tem uma dimensão demiúrgica a que Demétrio fora sensível:

*Homero produz grande impressão com o emprego de palavras que imitam simples sons e, sobretudo, com a sua estranheza. Não emprega palavras existentes mas aquelas que cria, e assim, a criação de uma palavra nova, análoga à usual, se tem como arte. Deste modo, Homero, como criador de palavras, se parece com aqueles que pela primeira vez deram nome às coisas.*<sup>63</sup>

As palavras desdobram-se morfologicamente, em derivações várias (de *horror* sai *horrenda*, *bórrido*, *horrífico*, *horrífero*, *horríssimo*), em políptotes, de vários géneros (“vária aqui me tens ainda mais vário”, “cega a ti me abandono, ainda mais cego”) pessoas ou tempos (“pendo e pendes”), em concatenação métrica (“fizeram desgraça,/ desgraça me fez”), em ampliações de *anadiplosis* (“cego amor, já cego e louco”, “vibrou, vibrou-me um raio o desengano”), em aparentes correcções (“velava amor, velava o sentimento”)...

Em Bocage, as repetições fonéticas espalham-se ao longo dos versos, ao nível da sílaba, da palavra, do sintagma da oração ou da frase, em processos paralelísticos que vão da anáfora, epifora, epímone ou quiasmo a um riquíssimo sistema rimático que estabelece concordâncias homotelêuticas de variado grau entre qualquer categoria gramatical. Com efeito, raramente Bocage se fica pela rima consoante ou toante. Ainda nas odes, quando nos parece estar perante rima branca, se vão descobrindo muito amiúde, rimas internas ou externas, de rima atónica (somente feita com a última vogal átona), consonântica (da consoante da tónica: *Morte*, *Mavorte*), assoante (de todas as vogais desde a tónica), ampliada (de sons anteriores à consoante da tónica: *cantar*, *encantar*), idêntica (com palavras homónimas) ou compostas (com mais palavras: *queime*, *valei-me*). Desde a ténue rima alterada (repetição da letra inicial das palavras), à igualdade fonética de versos inteiros (rima integral ou pantorrima).

*Quantos sem justiça conseguiram/ As bandas, os bastões, as brancas varas/ Sem varrer muitas vezes podres bancos*<sup>64</sup>

No segundo verso, a sucessão de *bbbs*, conjugada com *nasais* (fonemas que Sócrates estimava *íntimos* e Demétrio considerava especialmente *adoçantes*<sup>65</sup>), mais parece imitar a suavidade dos que acumu-

59 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 607.

60 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 787.

61 BOCAGE – *Op. cit.*, pp. 241, 480, 553, 586, 785...

62 *Ibidem*, p. 917.

63 DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, II, § 95, tradução nossa.

64 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 559.

65 PLATÃO – *Crátilo*, 427c (ed. PLATON – *Oeuvres Complètes*, ed. Léon Robin, colab. M.-J. Moreau, 2 vols., Paris, La Pléiade/

lavam benesses sem lutar por elas. Mas desiludam-se os que procuram a evidência de ribeiros de *rrrs* regurgitando, ou ventos vociferando *rrrs*. A poesia de Bocage proporciona uma aprendizagem mais variada e complexa do que em poesia se deve considerar melodia e ritmo. Uma “potente harmonia”, como aquela que Bocage deseja criar, raramente é feita de contínuas continuidades, de comuns harmonias imitativas. Mais se aproximariam das considerações de Sócrates, quando contrapõe a Hermógenes os possíveis argumentos de Crátilo. A primeira das relações entre os sons e as coisas se deve buscar nas letras (isto é, nos fonemas). Assim, o R, sobretudo na sua concretização forte, é uma das letras que mais faz vibrar a nossa língua<sup>66</sup>. Torna-se por isso instrumento do movimento, da translação: “Ruem por terra as emperradas portas/ das eólicas, horrísonas masmorras”<sup>67</sup>. Também as consoantes oclusivas como P (e B, D, T, etc.) obrigam a uma saída súbita do ar, reprimido até então pelos lábios, uma pequena explosão que pode traduzir alguma violência súbita. Com a intimidade nasal e o fechamento vocálico, podem induzir a sensações bruscas repetidamente negativas: “Pavorosos pensamentos/ Pondero penosos”<sup>68</sup>. O I acentuaria a ligeireza das vogais abertas. As consoantes constrictivas (como F, S, V, CH, ou Z) chama Platão, *grosso modo*, aspirantes, por obrigarem a uma continuada e regular expiração, estando em muitas palavras que representam um estremecimento aéreo, como o vento ou a psique. O L, o LH, apesar de constrictivas, ao implicar um deslizamento modulado da língua são especialmente suaves e sensitivas<sup>69</sup>. Um som, qualquer som, não vale por si mas pelas sensações que reforça através da repetição (rítmica ou melódica), alternando sempre com outras.

*Lê, Camões, lê Camões, com ele a mente/ Fertilizã, afervora,/ Povoã, fortalece, apura, elevã*<sup>70</sup>

Um tal verso obrigaria a gerir a respiração de forma cadenciada, porém sem que a violência da cadência se imponha à disciplina da dicção/ leitura. Também a descrição de uma tempestade dialoga com a iminente cacofonia de vibrantes e oclusivas: “Qual tu, nûmem da guerra/ frenético mortal insulta a morte:/ Por entre espessa chuva/ De fervidos pelouros que sibilam,/ Corre, vozeia, ataca/ Rompe, abate, destrói, e enfim, triunfa”<sup>71</sup>.

E o abrandamento da tempestade (deve dizer-se que graças ao poder das palavras do poeta) traduz-se numa gradual regularidade e continuidade respiratória, em que o R de vibrante forte enfraquece, as oclusivas nasalizam, as consoantes surdas se tornam sonoras: “Rebentam de entre as ondas marulhosas/ Namorados delfins; os ventos dormem,/ desassombra-se o pólo, o mar se encurva”. A cesura da frase não pode ser considerada sem esta componente fonética que frequentemente parte o verso em dois mas, iludindo o ritmo binário, coloca três acentuações tónicas.

Poder-se-iam certamente encontrar outros exemplos e talvez outras tantas excepções. Também *Crátilo* é um livro que sempre nos deixa perplexos, porque nele esperamos uma conclusão que nunca chega, depois de destruídos os argumentos de Hermógenes e de Crátilo. Não descuremos porém o silêncio, a ausência de palavras, como exemplo de um incontestado sublime. Referido já por Longino e Demétrio como recurso fundamental, a *aposiopesis* alimenta a fantasia negando-lhe alimento<sup>72</sup>. Tem um efeito litótico. Forçado pelo *pathos*, pela intensidade do sentimento que elimina qualquer frase racional (*logos*), o silêncio é também indeterminação, incapacidade humana de tudo dizer ou perceber. Por isso a divindade, quando em sonhos fala, só fala reticentemente, como se aquela correcta ordem sintáctica do canto divino (denominado depois “verso adorável”) só penosamente pudesse ser escutada:

*Prostrada... aos pés divinos.../ Olinta... goza já... Da recompensa.../ das palmas... da virtude... Os seus louvores.../ Sobre... as asas... dos binos.../ Como... soam no Céu... na Terra soem.../ Consolai-vos... humanos...[...]/ Olinta... está... no Céu... não jaz na Terra.*<sup>73</sup>

Gallimard, ed. 1982); DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, II, § 174.

66 PLATÃO – *Op. cit.*, 426 c-d, p. 670.

67 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 559.

68 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 206.

69 PLATÃO – *Op. cit.*, 427 a-b, p. 670.

70 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 537.

71 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 557.

72 LONGINO – *Do Sublime*, cap. IX; DEMÉTRIO – *Sobre o Estilo*, § 264 ss.

73 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 635.

Talvez o *profanum vulgus* não possa entender esta distinta gramática da língua, da linguagem mais perfeita, visada pelo poeta: “L’association mécanique par contiguité entre le son et le sens se réalise d’autant plus rapidement qu’elle est plus habituelle. D’où le caractère conservateur du langage quotidien”<sup>74</sup>. Mas a essa distinta gramática não pode ficar alheio o gramático da língua. Numa tradução que Bocage fez da ode de um gramático, José Francisco Cardoso, se faz uma breve pedagogia linguística, negando-se caminhos diversos para a Literatura, a Retórica e a Gramática:

*Ó tu, que de palavras legislando/ O gramático assento ufano ocupas/ Dou que saibas ligar vozes com vozes:/ És por isso talvez capaz de tudo?/ [...] da Poesia as doces leis te encantem./ Sabem prodígios o orador e o vate;/ A todos sobressaem, têm força em tudo.*<sup>75</sup>

É dessa força que hoje procurámos falar. A força mágica dos “sons, pincéis febeus”. Um Romantismo demasiado seduzido pela representação icástica, pelo realismo dos retratos da alma e/ou quadros sociais não dará continuidade a este Sublime. Será preciso esperar talvez pela “tenébreuse et profonde unité”, [où] les parfums, les couleurs et les sons se répondent“, sentir em si “toutes les passions/ D’un vaisseau qui souffre”<sup>76</sup>, para entender as “lânguidas querelas” e as “férvidas ternuras” de Bocage. Estas definições de Belo que radicavam na percepção das reacções parecerão demasiado *ingeniosas*, numa literatura nacional que procurava cosmopolizar-se com racionalismo e afastar de si a mácula das trevas barrocas, das relações conceptuais ou formais. Garrett, reconhecendo, no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, o génio de Bocage, remetê-lo-á para um gosto seiscentista, velho e corrompido, alimentando uma crítica que opõe elmanistas a filintistas como nova versão de uma querela entre Antigos e Modernos:

*A par e passo que as ideias desvairavam, desvairava também o estilo, e enfim se reduziu a uma continuada anti-tese, perpétuos trocadilhos, tours de force, pulos, saltos, rompantes, castelhanadas, com que se tornou monótono e (usarei duma expressão de pintor) amaneirado.*<sup>77</sup>

Não será por acaso que Garrett usou “expressão de pintor” e não de músico. Procurando nós aqui dizer o indizível, com facilidade concluímos como Burke: o tempo nos foge, nos foge sem retorno, e entretanto, seduzidos pelo nosso assunto, o fomos tocando só de vez em quando. Seduz-nos todavia a esperança de ter tocado numa tecla essencial da poesia de Bocage: a pintura do sublime com os pincéis da música. Bocage que redigiu para si próprio este epítáfio:

*Este, com quem se ufana a pedra erguida,/ Ah!, se encantou com sonoras cores...*<sup>78</sup>

74 Roman JAKOBSON – *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 20.

75 BOCAGE – *Op. cit.*, pp. 879-880.

76 BAUDELAIRE – *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier-Flammarion, ed. 1979 (ed. pr. 1856), pp. 39, 91.

77 Almeida GARRETT – *Obras de...*, 2 vols, Porto, Lello, ed. 1963, vol. I, p. 507.

78 BOCAGE – *Op. cit.*, p. 1191.