

humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



JOSÉ OLIVEIRA BARATA
Universidade de Coimbra

A POÉTICA DE MANUEL DE FIGUEIREDO *

«Além de estar bem persuadido de que os meus costumes não são de um Misanthropo, nem de um espírito possuído de negra melancolia, que o faça pesado e insociável; [...] E ainda, enfim, que com os meus cinquenta anos no corpo ande sempre de meias brancas, uma fitinha preta atada ao pescoço, manguinha ao pulso, fraque com alamares e algibeira de golpe, *bordefron* a meia graça (sabe Deus se por vergonha o não trago a toda:), boldrié de molas, com que me não param calções nem forro são; e que enfim me não falte mais que junco e fivela na ponta do pé, porque já se me esfriam e necessito de mais sólidos arrimos.»¹

A autenticidade deste auto-retrato de Manuel de Figueiredo articula-se, quase obrigatoriamente, com uma outra e bem precisa imagem que se colhe após o convívio com a extensa produção que nos deixou. Diríamos que, se facilmente, adequamos a imagem física de um homem de hábitos adquiridos passeando-se na variedade cromática e polimórfica de um século sedutoramente conflitual, com maior dificuldade seremos capazes de responder à questão que nos remete para o posicionamento ideológico de quem, num outro traço autobiográfico que nos

* Reproduz-se, com ligeiras alterações, o texto que serviu de base à lição que elaborámos para as nossas provas de Agregação. O significado afectivo que atribuímos a este texto, julgamos conjugar-se harmoniosamente com a homenagem que queremos prestar a dois nossos ilustres professores que sempre nos distinguiram com a sua amizade. Com efeito, se no Doutor Oliveira Pulquério sempre apreciamos o saber, aquando da frequência da disciplina de *História do Teatro* e a sábia prudência do universitário, no Doutor Walter de Medeiros para além da exemplaridade do seu magistério, sempre nos tocou, de forma particular, a lisura do trato e a cativante modéstia no cultivo da amizade. De ambos em nós perdurará a já longínqua lembrança dos tempos de estudante e a nunca regateada disponibilidade com que sempre nos ouviram, esclareceram e ensinaram.

¹ Seguiu-se a edição do Teatro de Manuel de Figueiredo. Cfr. *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, Na Impressão Régia, Anno 1804-1815, 14 vols. Citaremos daqui em diante *Teatro ...* Cfr. *Teatro*, VI, pp. 243-244.

legou, não hesita em confessar que «a confusão e a escuridade são os maiores defeitos das minhas ideias».

Com efeito, os longos monólogos deste autor com a impiedosa aridez e candura das folhas de papel em que registou os pequenos sismos estéticos que lhe atormentavam a tranquilidade e quietude de uma vida burocrática, vivida sem chama nem fama, enquanto Oficial Maior da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, evidenciam-nos não a *pirandelliana* imagem de «personagens em busca de autor» mas, paradoxalmente, um autor à procura de si próprio. Talvez por isto mesmo, o discurso de Manuel de Figueiredo acabe por incorrer num certo umbilicalismo, mesmo quando pela estreiteza de uma janela aberta ao Mundo estabelece um diálogo mais universal. Porém, e sempre que o consegue, diríamos que não ultrapassa os limites da sua rica e preciosa biblioteca onde, de forma activa, Aristóteles, Luzán, Gravina, Yriarte, Pina e Melo, Minturno, Horácio, Dacier, Rousseau ou Voltaire, entre muitos outros, surgiam como interlocutores sempre disponíveis para um diálogo solitário e livresco que, em nosso entender, em muito limitou a clareza expositiva do pastor árcade *Lycidas Cynthio*, num tempo em que a «opinião pública», veiculada por «gazetas» e «mercúrios» jornalísticos, descia à praça pública burguesa ².

Eis-nos pois, confrontados com um singular caso da nossa literatura.

Perante nós, ergue-se uma obra contraditória desde logo pelo género que privilegiou. Com efeito, o especial interesse dedicado à *reforma do teatro nacional*, na esteira das preocupações arcádicas, parecia exigir uma mais estreita relação com a prova de fogo que é sempre a projecção cénica do dramático enquanto literatura. Porém, e comprovando mais uma vez a angustiante experiência de homens como Manuel de Figueiredo, o refúgio numa dramaturgia sem expressão cénica parecia inevitável, após uma tentativa mal sucedida, a 6 de Março de 1774, quando a sua peça, *Os Perigos da Educação*, sobe à cena no Teatro do Bairro Alto. «Noite tormentosa», como lhe chamará o próprio autor, a qual, descontados os efeitos seguramente dissuasores de levar por diante um projecto teatral assente na prática, não deixaria de o fazer relacionar o seu insucesso com o de outro árcade que, oito anos antes, em 1766, viria o seu *Teatro Novo* interrompido por uma plateia que, claramente, se encontrava bem pouco motivada para aceitar peças didácticas em prejuízo do que diariamente lhe ofereciam os repertórios espanhóis e italianos que dominavam a cena lisboeta.

² Cf. Jurgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Bari, Laterza, 21974.

A aparente lateralidade de autores como Manuel de Figueiredo não nos pode iludir quanto à importância do que nos revelam. São precisamente autores como estes que nos dão o testemunho atento e participado das inquietudes da época em que viveram. São esses os mais sensíveis sismógrafos das inquietudes do espírito, colhidos em pleno diálogo superador, por vezes intérpretes de uma *koiné* ainda não purificada, ou simples «máscaras» de traços imprecisos e contraditórios, à espera que mão expedita os unifique e tipifique, enquanto expressão esteticamente maturada de um tempo histórico, de bem definidos códigos estéticos e correlativas técnicas expressivas.

É por esta óptica que procuraremos aferir a obra de Manuel de Figueiredo sobre quem só há muito pouco tempo começaram a surgir alguns estudos críticos.³ A sua obra é um indelével testemunho de uma perplexidade estético-filosófica que, longe de se radicar numa simples *ataraxia*, procura, pelo contrário, descobrir sentidos de evolução e filiação, ainda que nem sempre clara e conscientemente expressos. Descontada a sua debilidade dramática, a que Garrett se referirá nas *Viagens* para anotar, com evidente admiração, que é «uma colecção de peças de teatro que ninguém conhece, ou quase ninguém, e que nenhuma sofreria, talvez, representação; mas rara é a que não poderia ser arranjada e apropriada à cena ...»,⁴ a obra de Manuel de Figueiredo revela-se fundamental para aferir os *critérios* necessários para, pela *crítica* resolver a *crise* que, instalada nos espíritos mais reflexivos acabava, afinal, por se revelar no viver de uma sociedade civil que, progressivamente mais distante do domínio aristocrático, se revia burguesmente no espelho da Lisboa pombalina toda ela igualmente dividida entre *tradição, crise, inovação, religiosidade e secularização*.⁵

É este valor conflitual, de que a obra de Manuel de Figueiredo é uma das muitas expressões, que justifica o interesse e importância do seu testemunho. As suas reflexões sobre o teatro revelam-nos um homem

³ Trabalho fundamental é o de Maria Luísa Malato de Rosa Borralho, *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*. Coimbra, 1987, vols. I e II. Cfr. igualmente Claudie Camlong, *Manoel de Figueiredo: restaurateur de la comédie classique au Portugal. Essai de dramaturgie*. Toulouse, Universidade de Toulouse, 1985, 3 vols.; igualmente Maria Luísa Borralho, «Diderot e a estética teatral no século XVIII português». In: *Confluências*, n.º 1 (1985), pp. 104-114; tb. Carlos Manuel de F. Brejo da Costa, *Manuel de Figueiredo, preceptista e autor dramático português do século XVIII*. Lisboa, 1987 [Dissertação de Licenciatura].

⁴ Cfr. Garrett, *Viagens*, cap. IX.

⁵ Cfr. Miguel Baptista Pereira, «Iluminismo e secularização». In: *Revista da História das Ideias*, n.º IV (1982), pp. 439-480.

que, numa indisfarçável angústia, procurou o convívio com as suas personagens, como a fuga possível à realidade cultural que entre nós, em muitos casos, vivia entre a inércia de uma diversificada herança estética e a afirmação plena de uma identidade nacional traumaticamente perdida em 1580 e sobressaltadamente readquirida em 1640.

A teorização poética que lhe devemos evidencia claramente todas as contradições que caracterizam o nosso século XVIII, quer a nível estritamente dramático bem como, num âmbito mais lato, o situam como cadinho que recolhe as pulsões de um setecentismo português pré-arcádico, arcádico e pós-arcádico.

A maior dificuldade que, desde logo, se coloca na exposição e compreensão da *poética* de Manuel de Figueiredo advém, inquestionavelmente, do carácter assistemático das suas reflexões.

Não que esta dificuldade nos impeça de perceber os traços fundamentais de uma reflexão que o autor compartilhou com poucos e que, no essencial, nos aparece desde logo enunciada no *Prólogo* que escreveu para os três primeiros tomos em cuja ordenação teve directa influência.

A «confusão e a escuridade» de que, como já referimos, o próprio poeta se dá perfeitamente conta, não são exclusivamente fruto de incapacidades próprias em dar coesão aos principais vectores estruturantes da sua reflexão poética. Elas são, afinal, a expressão concreta de uma convivência difícil de manter entre princípios normativos e logicamente orientadores e as «liberdades» para que a *praxis* apelava, não só enquanto consequência do peso da tradição, bem como por ser este o caminho mais fácil para chegar ao «gosto público», aos espectadores, destinatários privilegiados do espectáculo.

E aqui, reside, em nosso entender, desde logo, uma profunda cisão entre o *teórico* que se desmultiplica em textos explicativos sobre os fins e princípios técnicos, enquanto *ars*, e o *dramaturgo* que sabe que escreve para outras plateias, eventualmente futuras, só capazes de acolher as suas experiências dramáticas se a vontade política souber impor novos modelos de Educação.

Porém, e este talvez o mais dilemático dos paradoxos a que Manuel de Figueiredo claramente não é insensível, se a certos níveis já se ouviam as vozes da razão esclarecida propugnando reformas sociais, estéticas e políticas, o peso da tradição confrontava-se, com vantagem para esta, contra os valores inovadores que emergiam de uma ruptura epistemológica com os modelos estéticos de seiscentos e inícios de setecentos. A conflitualidade deixará de ser latente para, progressivamente, se afirmar no valor alternativo com que se encara a Educação, a *res publica*, o progresso científico.

No entanto, e Manuel Figueiredo tê-lo-á percebido, as mudanças de novidade faziam-se sentir a nível de uma superestrutura de raiz burguesa e ingredientes livre-pensadores, não chegando com facilidade ao conhecimento do vulgo. O nascente progresso não era para todos; e a estreita capilaridade que a sociedade setecentista herdara e acabara por reforçar, pela acção conjunta do Poder Real e Igreja através de mecanismos repressivos de bem conhecida eficácia, levavam os intelectuais mais conscientes a confrontar-se com a eterna questão (a que aliás o século XVIII mais tardio acabará por dar resposta), da relação entre o *saber* e o *poder*.

Deste dilema nascia um forte apelo *didáctico* que homens como Manuel de Figueiredo, dentro dos seus limites e no universo específico em que se movimentou, terá compreendido. Assim nasce, quanto a nós, o *corpus* teórico que explana nos *Discursos* e *Prólogo*, como alguém que ao escrevê-los tem a clara intuição de que o *saber* é aquele, faltando embora a força do *poder* para o impor como bem geral a toda a Nação.

Convirá não perder de vista as palavras do próprio Manuel de Figueiredo quando, na carta que acompanhava os seis primeiros dramas enviados ao Visconde de Vila Nova de Cerveira o alertava para a importância das suas reflexões teóricas: «peço que ... leia unicamente os *Discursos* que servem de prólogo a cada um dos dramas, começando pelo da primeira comédia que, a dizer verdade, por eles é que envio todos os seis dramas a V. Ex.^ª».

De igual modo, anos mais tarde, alguém parecia ter compreendido o alcance das palavras de um homem que escrevia para um tempo que ainda não era o seu, ou já o era, mas não na plenitude renovadora que se pretendia. Assim se compreenderá que António Ribeiro Santos, religioso e juriconsulto de filiação neoclássica, surja postumamente a aconselhar o irmão do poeta a que «[imprimisse] os discursos que são uma Poética e uma grande riqueza que deixa à Pátria»⁶.

E se dúvidas houvesse quanto à aguda consciência que Manuel Figueiredo tem da lentidão com que a verdade se afirma, elas desfazem-se ao ler as linhas finais do *Prólogo* que escreve como «prefácio» ao primeiro dos três tomos já referidos. Aí se lê:

«As mesmas Fábulas, os Discursos que as precedem, darão toda a mais luz ao meu Sistema, e mostrarão o fundo com que entrei nesta Negociação. E o tempo decidirá se esta Escola é ou não praticável no Teatro.»⁷

⁶ Cfr. *Teatro*, XIV, p. 669.

⁷ Cfr. *Teatro*, I, p. xv.

Esta postulação do que se pretenda seja um *Sistema* — acrescentaríamos estético-pedagógico — sabe-o o autor em 1773, data presumível da publicação do primeiro tomo. Porém, com esta clara convicção outra se articula e que, não inocentemente, Manuel de Figueiredo deixa bem expressa, não por palavras suas, mas recorrendo a Fontenelle, nele se abonando para dizer o que era uma evidência dos tempos:

«Ne nous imaginons pas que le vrai soit victorieux dès qu'il se montre; il l'est à la fin, mais il lui faut du temps pour soumettre les esprits⁸».

Julgamos que é justamente desse *Prólogo* que se deve partir para uma mais demorada e atenta reflexão sobre o sistema estético que o autor se esforçou por erigir. Com efeito, esse *Prólogo* funciona, na economia global de toda a produção de Manuel de Figueiredo, como uma verdadeira carta de intenções; um roteiro que consubstancia, em poucas páginas, as ideias mestras que iremos encontrar esparsas ao longo dos treze volumes da sua produção.

Desde logo, e ponto axial de toda a reflexão, que ainda hoje nos surpreende, é a postura convictamente assumida da função educativa do teatro, evocada logo de início e a par de uma referência aos que falam de «abuso dele». Tal facto comprova-nos encontrar-se Manuel de Figueiredo a par do longo rol de escritos contra o teatro e entre os quais se contava a obra de Desprez de Boissy, *Lettres sur les Spectacles*, editada em 1756, e de que o autor possuía a edição de 1774 na sua biblioteca⁹.

De forma global julgamos ser possível ler no *Prólogo* os grandes princípios que Manuel Figueiredo irá obsessivamente retomar, umas vezes para os aprofundar, outras para os cotejar com modelos nacionais e estrangeiros e, sempre, para evidenciar, sob a aparente solidez estrutural do seu sistema, a inquietude crítica que, uma prática dramática nem sempre feliz, acabou por não esclarecer as contradições, aclarar indefinições ou tão-só a já referida «escuridade» expositiva.

E se são esclarecedoras as máximas horacianas escolhidas como divisas de autor (*Non ego ventosa / Plebis Suffragia Venor*) [Não procuro os aplausos da plebe inconstante] e *O imitatores servum pecus* [Ó imitadores rebanho servil], igualmente julgamos que Manuel de

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ De particular importância se revela a investigação de Maria Luísa Malato quando publica o *Catálogo* da biblioteca de M. de Figueiredo. Cfr. Maria Luísa Malato, *ant. cit.*, II, pp. 261-292.

Figueiredo procura sintetizar os propósitos do seu projecto de renovação teatral logo no início do *Prólogo* a que nos vimos referindo:

«Dar um Teatro correcto na Moral, e na Cena, verosímil e decente. Em que parte, em que século, e em que conjuntura se poderia intentar com mais bem fundadas esperanças de conseguir o fim de semelhantes espectáculos». ¹⁰

Com este programa mínimo que parece ser o mais urgente para uma correcção da sociedade portuguesa setecentista, Manuel de Figueiredo, desde logo, enuncia dois vectores estruturantes do seu pensamento. Por um lado, um teatro correcto na Moral e na Cena e, consequentemente, instrumento de uma *paideia* social, assim aproximando a cena da também não menos citada intenção de ver o teatro como «escola de costumes». Por outro, a cautelosa necessidade de a cena se reger pelos princípios da *verosimilhança* e da *decência* ou, como também surge enumerado, do *decoro*.

Porém, o que mais interessa reter desta sumária declaração de princípios é a clara consciência do autor de que, uma vez determinados os fins, haveria que não perder de vista os meios para alcançar propósitos que, sob formulações diferentes, repetidamente nos surgem ao longo de toda a obra:

«Eu quero escrever Dramas úteis e verosímeis. Onde está o Poeta que hei-de imitar? Onde os originais que hei-de seguir? Hei-de mover o riso: o riso crítico. E onde encontrarei os caracteres?» ¹¹

A pergunta, retoricamente formulada, surge-nos repetida, quase até à exaustão, com respostas igualmente repetitivas na firmeza dos argumentos que afinal mais não eram que os mesmos que encontramos nas *poéticas* portuguesas, espanholas ou italianas da época. No caso de Manuel de Figueiredo por vezes a formulação é feliz, conseguindo de forma elegante compensar a prolixidade em que muitas vezes se perde:

«(...) E como estou certo em que se hoje vivera o grande Horácio, aquele mestre da fina e delicada crítica, digno do berço de Homero, de Sófocles e de Aristófanes, diria dos Portugueses, dos Castelhanos, dos Italianos, dos Ingleses e ainda dos Franceses o mesmo que disse a respeito dos Latinos; fitei os olhos na Moral, peguei nos gregos e fui atrás da Natureza.» ¹²

Eis-nos pois confrontados com o núcleo essencial do diálogo que o poeta manterá com as diversas poéticas. Teorizando o fim útil e

¹⁰ Cfr. *Teatro*, I, p. 1.

¹¹ Cfr. *Teatro*, I, p. v.

¹² Cfr. *Teatro*, IV, p. 162.

moral dos espectáculos, Manuel de Figueiredo está a perseguir o vector pedagógico de uma estética. Porém, claramente se apercebe que há que não descurar a *techné*, uma *ars poetica* que forneceria os elementos essenciais para uma composição correcta e regular das fábulas assente na *invenção poética*, através de uma *mimese verosímil*, enquanto reflexo da natureza.

Contudo, a validação da relação *poesia | verdade* obrigava-o a referir o *deleite* e a *utilidade*, numa evidente filiação horaciana, em que *prodesse aut delectare* eram objectivos a que a ficção devia obedecer, não podendo, ainda segundo Horácio, afastar-se da *verdade*: *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*¹³.

De forma evidente a verdadeira finalidade da *poética* proposta por Manuel de Figueiredo centra-se em torno do conceito repetidamente enunciado de *instruir*, vendo a comédia como género particularmente vocacionado para levar a cabo essa tarefa.

A ideia de conceber o teatro como filosofia moral não era original. Já Luzán a enunciava na sua *Poética*. Porém, enquanto para Luzán se tratava apenas de, através da representação, inculcar nos espectadores uma *tese* ou um simples propósito moralizador, poetas como Manuel de Figueiredo, acabarão por superar este objectivo quase exclusivamente finalístico. Compreenderá o autor dramático que o fim exclusivamente pedagógico não é um objectivo atingível, se não se encontrar estreitamente articulado com processos técnicos que, uma vez esteticamente organizados, colocam o teatro ao serviço da Nação, servindo-se do *belo* e do *deleite* para cumprir o programático lema de «aprender deleitando-se».

O largo período cronológico em que se movimentou Manuel de Figueiredo permitiu-lhe um contacto diversificado com a realidade cultural dos palcos lisboetas. O triunfo do teatro espanhol, a par da progressiva influência das companhias italianas, ajudara a criar um gosto público que, aos olhos da pureza preconizada por Manuel de Figueiredo, surgia como algo só possível num «País inverosímil».

Antecipando o diagnóstico que Garrett fará na sua *Introdução a Um Auto de Gil Vicente*, quando se refere à necessidade de uma «dramaturgia nacional», como alternativa ao mar de traduções que inundavam a cena portuguesa, igualmente Manuel de Figueiredo compreenderá, com assinalável antecipação, que o caminho para um reencontro do teatro com uma identidade portuguesa passava, obrigatoriamente, por uma profunda reforma que, ainda que contra o gosto público, era

¹³ Horácio, *De Arte Poetica*, vv. 333-340.

necessário corajosamente empreender. Repetindo até à exaustão a sua animosidade contra os entremezes e as mágicas italianas, que deslumbravam mas não educavam, na sua total manipulação inverosímil, Manuel de Figueiredo será bem explícito:

«O teatro que em toda a parte é o modelo da língua será a Escola do Barbarismo, enquanto não houver Dramáticos Nacionais. Que cousa mais rara do que um tradutor? Que importa que no discurso de largos anos apareça uma boa versão, se todos os dias se estão ouvindo as mais vergonhosas para a Nação e para os desgraçados Autores? Vemos a frase Portuguesa mais adulterada nos escritos dos cómicos que na boca dos Estrangeiros de poucos meses chegados a Lisboa.»¹⁴

Embora sem a lucidez e a veemência com que o fará o nosso primeiro romântico, Manuel de Figueiredo apercebeu-se de que uma alteração qualitativa do reinado do inverosímil sobre os palcos portugueses, implicava um empenhado apoio político, forma que contribuiria para que a comédia — pois a ela se refere explicitamente —, pudesse servir como instrumento reformador que, nas suas palavras, seria «não só interessante à glória da Arcádia, porém o mais útil à sociedade civil, o de que mais depende a polidez do nosso Reino. É esta a comédia»¹⁵.

Julgamos que, não ingenuamente, ou por mero dever protocolar, Manuel de Figueiredo dedica a sua obra em *Carta Prólogo* dirigida a Henrique de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras e Presidente do Senado de Lisboa. Sabia por certo o austero Lycidas Cynthio que o jovem filho do Marquês de Pombal vivia com particular interesse as aventuras da cena portuguesa. A ele se devia, em 1771, a convocatória feita aos mais ricos negociantes de Lisboa, portugueses e estrangeiros, convidando-os a associarem-se na constituição da *Sociedade Estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, acontecimento não desprezível, se considerarmos que por este acto se procurava dar alguma ordenação à atribulada vida teatral da capital. Definindo o espaço do Bairro Alto para peças portuguesas e o do Condes para óperas e comédias italianas, a intenção parecia justificar as palavras de Manuel de Figueiredo quando invocava «a autoridade de V. Ex.^ª» como «indispensavelmente necessária a este Teatro: e não só a sua autoridade, a sua protecção e o seu zelo»¹⁶.

¹⁴ Cfr. *Teatro*, I, [p. 7].

¹⁵ Cfr. *Discurso I à Arcádia* (1758), p. 408.

¹⁶ Cfr. *Teatro*, I, [p. 4].

Poderá ter pensado Manuel de Figueiredo que este vínculo ao poder político assegurava um lugar fixo para apresentação da produção nacional, desiderato que veremos mais tarde ser uma das preocupações de Garrett.

Tudo não passava, com efeito, de uma pequena manobra do filho do Marquês para continuar a assegurar a proximidade da *prima dona* Ana Zamperini, a extravagante diva que incendiou paixões e odes inflamadas aos seus estonteantes exageros cénicos. Podia pois, o bom Manuel de Figueiredo prosseguir o objectivo de ver o teatro como «escola de costumes», lembrando ao jovem Conde de vinte e dois anos, que o teatro não fora contemplado «na geral reforma dos estudos», lacuna tanto mais grave quanto era pressuposto por Manuel Figueiredo que «... apesar da Ciência, da Instrução e da Filosofia, enquanto não houver Teatro que entenda com os nossos defeitos não haverá uma completa correcção dos costumes; ele é o correctivo do vício, quando sabe servir-se do ridículo.»¹⁷

Mais uma vez se iludia Manuel de Figueiredo. O que verdadeiramente ocultava a constituição da *Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte* era um mero projecto pessoal, bem distinto e longínquo dos nobres propósitos reformadores que preocupam Manuel de Figueiredo; os firmes propósitos de edificação moral de um teatro público, prescritos no papel, ocultavam, afinal, propósitos que nada tinham a ver com a «correcção do vício».

Longe, bem longe, ficava o utópico projecto de um *Espectáculo* que Manuel de Figueiredo via em todos os países civilizados como instrumento privilegiado para «melhorar os costumes e de corrigir os vícios», de onde os «viciosos» estariam ausentes, antevisão mirífica de uma plateia que reflectisse a harmonia e felicidade sociais, consubstanciada no desabafo de Manuel de Figueiredo: «(...) Que agradável não fora uma sociedade de homens sem preocupações»¹⁸.

Este fim moral do teatro percorre a teorização do nosso autor que, procurando evidenciar os contrastes essenciais da nova burguesia, irá ter em especial conta a educação da mocidade, corrigindo os excessos do amor que, enquanto «veneno (...) simpático por natureza com a humanidade ou por miséria, é o quadro que em espectáculo dão os Dramáticos no Teatro à inocência, à mocidade, e à velhice, a um e outro sexo»¹⁹, «a liberdade incivil que tinha a Família com os Amos»,

¹⁷ Cfr. *Teatro*, I, [p. 5].

¹⁸ Cfr. *Discurso I à Arcádia* (1758), p. 411.

¹⁹ Cfr. *Teatro*, I, [p. 1v].

ou ainda o perigo manobrista dos «criados com entendimento», procurando-se antes construir as fábulas dramáticas de molde a evidenciar «o vício que não destrói o sujeito; aquele em que não entende a Religião, as Leis e o desprezo público e geral»²⁰.

Move-o essencialmente a morigeração do «*Ridículo*, que eu tenho achado na facilidade dos que decidem estas questões»; motiva-o uma cruzada pedagógica que se articula com um ideal neo-platonizante, a que não é alheia a polémica entre Rousseau e D'Alembert sobre a utilidade dos espectáculos na cidade, e que coloca com indiscutível centralidade temas como o da «conservação da amizade», a «constância do amor», «a ingratidão», temas que busca na realidade portuguesa ou que, quando julga modelarmente tipificados noutras dramaturgias, não hesita em traduzir, adaptando, como sucede no caso de *O Jogador* de Regnard.

Os intuitos pedagógicos confrontavam-se, porém, com a impossibilidade de um diálogo directo com o «vulgo», arredado que estava dos valores de um teatro edificante, preferindo claramente o *teatro de ilusão* onde, no entender de Manuel de Figueiredo, se sacrificava «a correcção ao deleite e o recreio dos sábios ao riso do ignorante». Contra qualquer concessão fácil devia a comédia oferecer o «útil e agradável (...) conhecido que o seu primeiro intento é a emenda dos costumes». E neste ponto se insinua uma questão que é de todos os tempos. Perante a necessidade da «democratização pedagógica» da arte quem deve ceder? Manuel de Figueiredo, evidenciando uma aguda consciência de um problema que — e ele não o ignorava —, começava a ser discutido em toda a Europa iluminada, questiona-se:

«Hei-de eu então escrever para o Povo, ou para gente bem creada; para discretos ou para tontos; para os que não sabem ler, ou para os que se aplicam; para ignorantes ou para sábios? Hei-de aumentar o número da plebe ou diminuí-lo?»²¹

A resposta será ao longo da sua teorização dominada pela necessidade de se manter fiel ao *riso* que «não é o com que nos divertem os chocarreiros, mas sim aquele que Demócrito nos instrui». Porém, esta realidade varia de Nação para Nação e abonando-se em exemplos como o de Molière, verifica que, afinal, também nele há «caracteres mal seguidos» que, no entanto, asseguraram o êxito do autor em peças que, criticáveis hoje por não se adequarem aos princípios canónicos foram,

²⁰ Cfr. *Teatro*, I, [p. I].

²¹ Cfr. *Teatro*, I, [p. VIII].

no entanto, aplaudidas pelas plateias do seu tempo. Daí mais se justificar a necessidade de «poetas nacionais», pois o que em Paris é *graça* pode entre nós ser *ridículo*, como por mais de uma vez o refere.

No entanto dois vectores, não contraditórios antes convergentes, surgem no labor teórico-prático de Manuel de Figueiredo. Por um lado, a consciência horaciana de que é preciso escrever, ensaiar, polir o já escrito e ousar até chegar à perfeição. Por outro, a evidente contradição sentida por um autor que, tendo teorizado a comédia em seis discursos feitos à Arcádia, não ignora que o teatro implica *adesão pública*. Talvez por isso mesmo, melhor se compreenda uma tentativa como a do *Fatuinho*, peça claramente desfasada dos ideais repetidamente asseverados por Manuel de Figueiredo e de que o próprio parece ter perfeita consciência:

«(...) De que incoerência me não arguirá quem vir esta comédia, lembrando-se do que disse no *Discurso* ou *Introdução* da primeira, que escrevi, intitulada *Escola da Mocidade*; estranhando e talvez rindo-me da exageração dos Poetas, nas Comédias de Carácter ou de Figurões?»²²

É assim que, apoiado no exame dos cómicos greco-latinos e franceses, surpreendemos o conflito de Manuel de Figueiredo entre um *logos* teoricamente alicerçado e uma *praxis* quantas vezes confrontada com o *gosto* do século. Essa conflitualidade leva-o a verificar que, ao contrário do que teoriza, o *ridículo* foi em certos momentos mais decisivo na aceitação pública da comédia do que o *riso civil*. Foi o primeiro que levou Molière à fama, por ter seguido a lição de Plauto e Aristófanes, mais do que quando seguiu o *riso civil* das comédias de Menandro e Terêncio. De igual modo, e apesar de considerar a *verosimilhança* base de toda a *imitação*, no quadro do teatro moral e pedagógico que maioritariamente teoriza, julga que é de tentar uma incursão nos reinos da *inverosimilhança*, aproximando-se dos que mais cativam o gosto popular:

«O único, e sincero motivo [ao escrever o *Fatuinho*] foi o desejo de conhecer o gosto dos portugueses; toda a variedade de interesses, que se distingue em cada uma das minhas Fábulas, se reduz àquele fim; não são mais que um ensaio para o conseguir. Sei que tudo me é preciso tentar; muito principalmente, quando as correcções, que me pareceram necessárias ao Teatro, a tentativa de banir dele, não só o amor de Comédia, mas a mesma perigosíssima, e já fastidiosa paixão; as chamadas licenças, de que me não quis valer, são um cartaz de desafio, uma trombeta, que está tocando a degolar». (...) «Os inteligentes são porém os que dizem: É Entremezão, se os faz rir. É Castelhana, se tem artifício. É triste, se não é popular. É sátira, se toca

²² Cfr. *Teatro*, III, [p. 351].

nos costumes. É frioleira, se não tem maravilhoso. E que dizem aqueles génios, dignos de fazer que o nosso teatro não tivesse que invejar a todos os do Mundo, e dos melhores séculos? O que eu lhes ouço, concorrendo igualmente para a decadência deste espectáculo! Quem quer expor-se? Quem há-de escrever? Algum simples! Um louco! Um impudente! E eu, que escrevo, digo, ou faço o que Horácio protestava de fazer, deixando de compor ...»²³

No *neoclássico* Manuel de Figueiredo irrompia o furor *barroco* de um tempo longínquo como que lembrando-se do primeiro e traumático contacto, havido em 1733, com *Reinar después de Morir* de Velez de Guevara, no mesmo ano em que o Judeu se estreava, ou ainda da assiduidade com que frequentava o teatro espanhol durante a sua estada na Corte vizinha e que contribuíra decisivamente para a redacção em castelhano da comédia *El Engaño Escarmentado en los Castigos del Zelo* redigida em 1748 e ainda merecedora de atentas correcções em 1756. Julgamos surpreender o monólogo do autor. Perante a dificuldade de impor a normatividade das novas *leis* dramáticas, Manuel de Figueiredo vale-se da expedita *techné* em que se iniciara, procurando minar «por dentro» um sistema dramático que reputa como «quimera», «conto de velhos» ou ainda «divertimento de rapaz».

Tensão resolvida? De modo algum. Mas é necessário prosseguir porque essa foi a tarefa que a si próprio se impôs. Impossibilitado de testar a eficácia do que vai compondo, dividido entre as certezas dos princípios arcádicos e uma reflexão que não ignora experiências anteriores, Manuel de Figueiredo, recusando-se a descer ao «gosto vulgar», pois «nem casamentos acha para acabar as Comédias», mas sabendo igualmente que a este dificilmente chegará a lição reformadora que preconiza, redefine o seu programa:

«Que outro recurso tinha eu, mais que pelos rudimentos da Poética, espreitar como de novo a Natureza?»²⁴

A aceitação da complexa noção de Natureza não surge em Manuel de Figueiredo problematizada, ou sequer reflectindo a querela filosófica que, nomeadamente através do pensamento francês, articula a noção de *nature* com os ainda bem presentes ecos da *Querelle des Anciens et des Modernes*²⁵.

²³ Cfr. *Teatro*, III, [p. 353-355].

²⁴ Cfr. *Teatro*, I (p. viii).

²⁵ Cfr. Jean Ehard, *L'idée de nature en France: dans la première moitié du XVIII^e Siècle*. Genève/Paris, Slatkine, 1981.

Conhecemos, no entanto, como Manuel de Figueiredo aceitava as influências de várias escolas europeias. Anotando que «além da Natureza ser remissa em produzir [caracteres] extravagantes, que deixaram os antigos por dizer sobre os poucos que se fazem notáveis na Cena do Mundo?», não a dissocia das noções de *útil*, bem como de *verdade* e da *razão* que assim se harmonizavam com o fim pedagógico preconizado para o teatro, quer se tratasse da comédia ou da tragédia, como claramente se verifica pela explícita referência aos dois modos de aceitar o exemplo das simples imagens da Natureza:

«(...) Ora recreai este Auditório com as simples imagens da Natureza; satisfazei estes Espectadores com um ridículo crítico, civil e ligeiro; movei-os, excitai-lhes o terror e a compaixão com uns acidentes, em que não entre o entusiasmo do amor, ou as preocupações que o Teatro devia corrigir.»²⁶

A ideia não problematizada de *Natureza* e de *Verdade* que fundam e legitimam a validade da *imitação* poética, recebe-as Manuel de Figueiredo dos escritores franceses que tantas vezes cita ao longo das suas *Dissertações*. Seguiu Manuel de Figueiredo o pensamento de Fénelon que, procurando o equilíbrio entre Modernos e Antigos, reconhece nos primeiros a elegância e o engenho, mas exalta os últimos como os mais fiéis depositários onde há que procurar a «vrai raison» e a «simple nature». Relembre-se que Manuel de Figueiredo referia as *simples imagens da Natureza*, enquanto expressão de uma natureza imanente ao homem. Não se trata de uma natureza metafísica em que o homem se inclua, mas sim de uma Natureza humana, «notre nature», sinónimo de personalidade enquanto manifestação vitalista do real. É uma natureza que reflecte o homem e da qual este se serve e a ela se adequa, mas por compraziamento e não por necessidade.

Como facilmente se verificará não nos encontramos perante a *natureza domesticada* que Françoise Decroisette²⁷ já estudou a propósito do teatro barroco, e muito menos perante o conceito rousseauiano de *nature* ou do terror religioso inspirado pelas nórdicas florestas do *Sturm und Drang* e do mais arrebatado Romantismo.

Porém, e apesar das polémicas em torno do conceito de Natureza, de que Jean Ehrard²⁸ nos fornece um elucidativo e informado quadro,

²⁶ Cfr. Teatro, I [p. II].

²⁷ Cfr. Françoise Decroisette, «Aspects et significations de la «scena regia» dans le drame en musique italien de la deuxième moitié du XVIIe siècle». In: *Les Voyes de la Création Théâtrale*, vol. VIII, Paris, CNRS, 1980, pp. 263-315.

²⁸ Cfr. *op. cit.*, *passim*.

um ponto parecia inquestionável: a arte deve imitar a *natureza*. Precisar o que convém imitar da natureza e que sentido dar à imitação são os núcleos que, sobretudo a partir do meio do século, irão cindir os campos da *racionalidade* e da *sensibilidade*. Julgamos que Manuel de Figueiredo passa ao lado desta questão. Seguiu os princípios de um classicismo renovado que podia ler em Cândido Lusitano, quando este tratando do «furor da Natureza», escrevia:

«Três são as causas eficientes da Poesia: Entusiasmo, Natureza e Arte. (...) Poetas de Natureza são os que poetizam mais por natural génio, que por estudo artificial.»²⁹

Manuel de Figueiredo repete essencialmente os princípios consignados nas poéticas mais divulgadas do tempo e chega a lamentar o facto de só bem tarde ter conhecido os *Elementos da Poética* de Pedro José da Fonseca «que muito útil seria ao meu teatro ter visto antes» ... Com efeito, as definições de comédia, imitação, o respeito pelas três leis aparecem desde logo em 1758 nos seis discursos que lê na Arcádia sobre a Comédia, e onde fundamentalmente se desenham os contornos de princípios que também encontramos na *Arte Poética* de Pina e Melo ou na *Arte Poética* de Cândido de Figueiredo, versão portuguesa entre Muratori e Luzán.

A *comédia* surge-nos definida como «um divertimento e o mais racional, pelo que instrue, e pelo que alegra: efeitos, que quase sem artifício nascem da imitação; porque a cópia é mais eficaz que os originais para descobrir o ridículo que modera uns e acautela outros»³⁰, razão porque acrescenta noutro passo que o poeta que observa «bem a natureza pouco mais terá que fazer».

A sequência lógica parece obedecer a uma estrutura coesa, reforçada para mais pela autoridade de outros autores. Manuel de Figueiredo postula um «divertimento racional» e que, como tal, tem como objectivo principal *instruir* e *divertir*. Porém estes desejados efeitos nascem de uma *imitação* que define como cópia da natureza numa grande proximidade do que Pina e Melo já expusera:

«(...) A poesia se inculca, ou se define
Por uma Imitação de quantos aos olhos,
De quanto à intelecção propõem no Mundo

²⁹ Cfr. Francisco José Freire, *Arte Poética ou regras da verdadeira poesia em geral*, Lisboa, Na offic. Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1759, I, cap. VII, p. 39.

³⁰ Cfr. *Teatro*, I, p. 1.

A vasta Natureza: este fecundo
Teatro de maravilhas portentosas ...»³¹

Esta imitação tem como objectivo essencial descobrir o *ridículo*, forma também pedagógica de moderar e acautelar. Porém como logo esclarece, como na maior parte das vezes houve um entendimento do ridículo identificando-o com objecto de lástima e de compaixão para provocar o *riso* à custa da humanidade e da *discrição*, modo em tudo contrário à expressão dos inatos sentimentos da Natureza, bem como da boa criação, objectivos prioritários quando nos recordamos do projecto moral e pedagógico que, em última análise é o objectivo fundamental do sistema de Manuel de Figueiredo.

Imitação que, na esteira de Cândido Lusitano e de Luzán aceita como cópia do particular [«a comédia deve tratar assuntos familiares, nela figuram pessoas ordinárias»] ou do universal. O vínculo quer de uma *imitação fantástica*, quer de uma *imitação icástica*, ou, se quisermos, o grau e modo de relação da realidade com o poético realiza-se plenamente através da *verosimilhança*, conceito chave que, apesar de insistentemente evocado por Manuel de Figueiredo, em quase nada será ampliado o seu núcleo teórico essencial:

«Do que tenho dito da Imitação, ficará bem claro o modo, porque discorro sobre o verosimil; e para compreender como os Poetas faltam a ele bastará reparar que sendo indispensável a ficção, de que as comédias não tem Audi-tório, por ser acção particular, contra ela pecam de sorte os Dramáticos, que fazem dele o Actor mais essencial da Fábula. Tirem-lhes os *A partes* e os *Solilóquios* e vejam o que fica!»

ou ainda:

«que os episódios sejam acompanhados da mais exacta verosimilhança, que se oculte a arte inteiramente que o poeta não pareça mais que um *copista moral da natureza* que se lhe não conheça que a pobreza da sua ideia lhe ocultou o que os mais estão vendo claramente».³²

O teatro será assim, por excelência, o reino da verosimilhança, ainda que contraditoriamente «no teatro todos sabem que a verosimilhança é e deve ser preferida à verdade» que igualmente defende como sendo «a sublime arte, a rica veia e a Lira de ouro com que os poetas devem entoar aquele harmonioso canto.»³³

³¹ Cfr. Francisco de Pina de Sá e Melo, *Arte Poética*. In: *Collecção das Obras em verso* ... Lisboa, Na Officin. de Joam Antonio da Costa, 1754, p. 4.

³² Cfr. *Teatro*, I, p. III.

³³ Cfr. *Teatro*, I [p. 9].

No entanto, se a verosimilhança surge a par da imitação, como trave mestra em nome da qual se condenam as práticas teatrais mais divulgadas e, será bom não esquecê-lo, motiva «diálogos» estéticos com questões como a *Querela do Cid*, a polémica portuguesa entre o Marquês de Valença e Alexandre de Gusmão, ou os pontos débeis de dramaturgos como Corneille, Racine, Lope ou Molière, igualmente se detectam contradições e hesitações no pensamento de Manuel de Figueiredo.

A preocupação quase obsessiva com a verosimilhança parecia afastar de vez a adesão a uma imitação fantástica. Apesar da *Resposta à Crítica* que lhe fez José Xavier de Vasconcelos ao seu arcádico *Rei Édipo* escreverá Manuel de Figueiredo:

«(...) Ésquilo ou Eurípides, que me não lembro agora qual deles, nem onde li esta passagem, que punha os homens na cena *como eles são*, não como devem ser.»³⁴

Interpretando correctamente o princípio horaciano do *ut pictura poesis*, Manuel de Figueiredo deixar-se-á trair, na coesão do seu sistema, pela similitude com a pintura (ele que cursou desenho), e tomando como modelo a intelectualização do real, por oposição à racionalidade, colocava o problema estético de se poder alcançar o particular (= o visual na pintura), aceitando em primeira instância a realidade universal (= mental).

Talvez por isto, e porque atribui papel fundamental à invenção expressa no *muthos* que num bom decalque aristotélico é a «alma da fábula», tenha Manuel de Figueiredo contradito, ainda que momentaneamente, o princípio da *imitação icástica*, quando no discurso que precede a tragédia *Inês* escreve:

«Na poesia como na pintura, foi sempre a invenção mais difícil que a imitação.»³⁵

A centralidade do conceito de *imitação*, em nada se apresentando como inovador, irá reflectir-se em especial na grande importância atribuída pelo autor ao papel que a *comédia* pode desempenhar. Porém, e ainda neste caso, a adesão a princípios já teorizados é mais do que evidente. Definida por Manuel de Figueiredo como

«... a imagem da vida comã, que apenas o não aparece já não presta.»³⁶

³⁴ Cfr. *Teatro*, XIII, p. 115.

³⁵ Cfr. *Teatro*, IV [p. 1].

³⁶ Cfr. *Teatro*, I, pp. xiv-xv.

ou ainda como sendo:

«... outra cousa mais do que uma cópia da vida particular para repreensão dos costumes do País»³⁷.

facilmente se verifica que qualquer das definições plasma de forma mais abreviada e menos teorizada a que Cândido Lusitano nos legou:

«1. A comédia é uma imitação de um facto particular e de pouca importância formada de modo que mova o riso, a qual acaba com fim alegre e se encaminha a ser útil, divertindo ao auditório e inspirando o amor da virtude e a aversão ao vício ...

2. Deve ter verosimilhança, acidentes maravilhosos, enredo, unidade tanto na acção como no tempo e lugar»³⁸.

O valor e papel atribuído à comédia torna a poética de Manuel de Figueiredo essencialmente numa *poética da comédia*. Não é que nos falem os exemplos de tragédia e, em alguns casos, o autor tenha fornecido algumas informações sobre as regras que a devem nortear e que essencialmente se balizam pelos princípios consubstanciados nos três discursos de Garção à Academia. Porém, também no domínio da tragédia a hesitação surpreende ou trai Manuel de Figueiredo. Sobretudo ficamos com a sensação de que a tragédia foi por ele cultivada com um espírito de exercício arcádico ou de, como sucede em *Ósmia*, imitação raciniana num afastamento canónico ao que o próprio autor preconizava.

Num desejo de tornar rigoroso e conceptualmente estruturado o conceito de *verosimilhança* Manuel de Figueiredo logo no início da sua participação arcádica, teoriza de acordo com a tratadística do tempo, a lei das três unidades, rejeitando apenas a tradicional interpretação de que a acção deve durar vinte e quatro horas pois, em seu entender, os acontecimentos devem coincidir com a acção representada em cena.

A permanente disponibilidade para haurir de novas fontes novos conceitos, é desde logo um evidente sinal das «contradições» que o próprio autor terá sentido. Porém, de igual modo, é essa mesma disponibilidade que lhe molda uma especial tendência experimental que o leva, por exemplo, a não ignorar as lições estéticas de Voltaire ou Diderot quando se preocupam em teorizar os princípios do *drama burguês*. São essas lições que Manuel de Figueiredo explicitamente

³⁷ *Idem*, *ibidem*.

³⁸ Cfr. Francisco José Freire, *art. cit.*, II, cap. XXII, p. 117.

procura acolher em *A Mulher que o não parece*. No *Discurso* que a antecede esclarece:

«Este drama ainda que por modo bem diverso ou totalmente oposto, foi escrito com o mesmo fim do *Fatuinho*. Os inteligentes ou os que quiserem, dirão se é *comédia larmoyante*; se *tragédia bourgeoise*; se talvez natural representação da vida humana.»³⁹

A procura de uma interpretação das linhas fundamentais da estética de Manuel de Figueiredo levou-nos a ter que prescindir de uma análise pormenorizada de alguns outros aspectos de uma poética que se pautou por um atento acompanhamento dos valores fundamentais do século. Afigura-se-nos essencial, por entre fidelidades e desvios, situar Manuel de Figueiredo no contexto do nosso século XVIII, a fim de por esta via compreendermos melhor o sentido último das contradições que mais não são do que o espelho de tensões surpreendidas em pleno desenvolvimento.

O sentido último que julgamos ver paradigmaticamente tipificado nas clivagens internas da *poética* de Figueiredo, não nos sugere uma antecipação pré-romântica, como o Prof. Jacinto do Prado Coelho vê na «musa negra de Pina e Melo» [1959] quando procura explicar «a génese de uma poesia lúgubre» em «colectâneas de 1727 e de 1755». Julgamos que a autêntica filiação de Manuel de Figueiredo terá que ser procurada essencialmente no barroco e na crise (de que ele é expressivo herdeiro), do tardo humanismo que levou a uma interpretação duplamente valorativa da Retórica e da Poética aristotélica. Desde início, da fase em que Manuel de Figueiredo adere à academia dos Ocultos e cultiva poesia pelos modelos de Quevedo e Gôngora, o nosso autor insere-se no vasto movimento do barroco que, longe de romper com o aristotelismo e horacianismo, tende hoje a ser visto como um reajustamento das interpretações aristotélicas. À sua maneira também o barroco procurou aproximar o *deleite* da *utilidade*; também à sua maneira se questionou esteticamente sobre os meios para atingir um fim que igualmente assentará no *prodesse aut delectare*. Manuel de Figueiredo, e com ele muitos dos nossos neo-clássicos encontram explicação no retorno à crise humanística de Quinhentos, nomeadamente a de mais evidente matriz italiana. Com efeito, os dois vectores essenciais que dele dimanam — o *pedagógico* e o *hedonista* — acabaram por ser, acolhidos em poéticas de vários matizes. E se é verdade que Varchi,

³⁹ Cfr. *Teatro*, IX, p. 26.

Scaligero, Palavicini ou Minturno inculcam propostas pedagógico-moralistas, os comentários de Castelvetro, Riccoboni ou Guarini acentuavam o valor hedonístico. O barroco é tudo isto no seu hedonismo pedagógico, mas também na pura conceptualização hedonística ⁴⁰.

O que autores como Manuel de Figueiredo expressam é essencialmente, num primeiro instante, a ruptura com uma linha de desenvolvimento, essencialmente italiana e ibérica, que conduzirá ao exagero dos *concetti* e às normas da argúcia poética.

Incidindo preferencialmente numa vertente pedagógico-moralística são muitos os exemplos de progressiva contestação. Desde os que, como Valadares e Sousa no *Exame Crítico* que faz à *Silva Poética*, já em 1739, chamam a atenção para «o estilo prevertido da maior parte dos poetas Espanhóis, e de alguns modernos Portugueses que, entregando-se aos caprichos da imaginação sem atenção alguma ao decoro, nem à verosimilhança, contaminaram as suas obras com infinitas irregularidades», relembrando os sinais de inquietude visíveis na carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar*, culminando na silenciosa penetração da *Arte Poética* de Boileau, na tradução do Conde de Eri-ceira, ou nas traduções de La Bruyère e Addison divulgadas entre nós pelo *Anónimo*.⁴¹ O ponto de referência era agora outro. Encontrava-se no seiscentismo francês e na codificação aristotélica que Richelieu incentivava e onde pontificavam Chapelain, D'Aubignac e os padres Bossu ou Rapin, uma superação que, ultrapassando o simples binómio *docere / prodessse*, introduzia a par de uma releitura aristotélica, a importância de, no seio de valores ainda e sempre barrocos, lembrar «que le poète ne travaille que pour plaire aux spectateurs», como afirma D'Aubignac ou recomendava, com Boileau: «n'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire».

A valorização do neoclassicismo francês afirmava-se assim como essencial para recuperar a retórica e a poética aristotélicas, esquecidas

⁴⁰ Cfr. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Classicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973; Idem, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», In: *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 31 (1984), pp. 505-532. Tb. Maria Lucília Gonçalves Pires, «Reflexões acerca da poética barroca», In: *Claro/Escuro*, n.º 1 (1988), pp. 34-46.

⁴¹ Cfr. Marie-Hélène Piwnise, *O Anónimo. Journal portugais du XVIIIe siècle (1752-1754)*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1979.

por alguns comentadores aristotélicos italianos que haviam privilegiado a estesia do conceptismo, como bem refere Guido Tagliabue.⁴²

Pela via francesa chegará a Manuel de Figueiredo a valorização do *conteúdo*; não pode pois surpreender-nos a adesão do nosso autor a Corneille, Racine, Molière, inclusive ao inglês Addison que, em termos barrocos, soubera postular o conceito de *witt* em íntima articulação com a natureza, ou ainda o contacto que manteve com a obra de Bru-moy que, em especial para o género trágico, se oferecia como *vademecum* de obrigatória aceitação, como já o demonstraram a Doutora Rocha Pereira⁴³, para o caso da *Ifigénia* de Manuel de Figueiredo e o Doutor Ribeiro Ferreira⁴⁴ para a *Mégara* de Quita e Pedegache, precedida de uma *Dissertação sobre a Tragédia*, seguramente o mais sólido texto teórico com o qual Manuel de Figueiredo não ousou medir-se.

Assim, a poética de Manuel de Figueiredo, purificando-se dos exageros barrocos, continuará porém barroca na sua essência. No reencontro com os franceses houve como que uma releitura dos clássicos que chega a originar uma pequena polémica cujos intervenientes principais (Dacier, Houdar de La Motte e Fenélon), perpassam na obra de Manuel de Figueiredo. E se o exemplo francês ajudou a superar os artifícios de um barroco triunfante na sua «pompa espanhola» como lhe chamará Pina e Melo no seu *Triunfo da Religião*, a «simplicidade francesa», valorizando igualmente a *techné retórica* oferecia a solução racionalista ao equilíbrio que o barroco persistentemente buscava. Nesta atitude se deve procurar a filiação *filosófica* (e assinale-se a insistência com que Manuel de Figueiredo utiliza a designação *Filósofo* alternando com *Poeta*), que progressivamente se irá desenvolvendo no sentido de mais profundamente questionar as causas e finalidades do fenómeno estético. Progressivamente a arte abandonará a esfera restrita do simples comprazimento para se tornar reflexo de uma estreita articulação com a *experiência*, a *verdade* e a *natureza*. Mas ainda aqui o que persiste é o longínquo conceito barroco de *engenho* agora visto e teorizado como natureza e o gosto deixa de ser o indefinido, «nescio quid», o «je ne sais quoi» ou o «el no sé qué» a que o neoclássico Benito

⁴² Cfr. Guido Mopurgo Tagliabue, «Aristotelismo e Barroco». In: *Retórica e Barroco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Fratelli Boccia Editori, Roma, 1955, pp. 119-196.

⁴³ Cfr. Maria Helena da Rocha Pereira, «A Apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII». In: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa/Classe de Letras*, tomo XXIV (1985), pp. 21-41.

⁴⁴ Cfr. José Ribeiro Ferreira, «Fontes clássicas na *Mégara* de Reis Quita e Pedegache». In: *Humanitas*, vol. XXV-XXVII, pp. 115-153.

Feijoo ainda dedica largo espaço de reflexão no seu *Teatro Critico Universal*, para se tornar numa faculdade inerente ao homem comum.

Em nosso entender Manuel de Figueiredo não preanuncia o Romantismo. Tipifica sim a trajectória de um barroco plenamente assumido e, *last but not the least*, surpreende já os sobressaltos de uma reflexão voltairiana em torno do que será o *drame* que, tal como para Diderot, se assumia como *genre sérieux*, assente na moral e na verosimilhança, buscando as paixões no quotidiano.

Exemplar manifestação das vicissitudes por que passará a *inventio*, hesitante entre os exageros barrocos e uma igualmente barroca recuperação do puro sentido da Retórica e Poética aristotélica e horaciana, diríamos que o posicionamento estético de Manuel de Figueiredo é essencialmente barroco, acompanhando por vezes com pouco fulgor pessoal, os mais evidentes sobressaltos que, em última análise, radicam na crise do humanismo do Cinquecento.

A prová-lo registre-se a revalorização a que se assiste do *decoro*, da *regularidade*, da coesão em torno de unidades estruturantes, do estilo grandioso que coabita com os exageros barrocos, mas a que um racionalismo herdeiro do pensamento cartesiano acaba por transmitir um novo sentido de proporcionalidade. No caso de Manuel de Figueiredo esta filiação tardo-barroca não pôde, ou não soube, recolher a profundidade de um debate que os «enciclopedistas» tinham iniciado e cujo desenvolvimento, esse sim, é já um seguro indicador das primeiras pulsões de um «individualismo pré-romântico» ...

Manuel de Figueiredo não foi tão longe. O que aceita de Voltaire e de Diderot não é a questionação *futurante*; fica-se apenas pelo que neles ainda constitui herança de um diálogo com o classicismo, nomeadamente nos prefácios em que Voltaire retoma os princípios de Dacier e Rapin sobre o fim moral do teatro.

O «incansável Manuel de Figueiredo» que Herculano refere no *Elogio Histórico de Sebastião Xavier Botelho*, ou o «honrado Manuel de Figueiredo» em cuja obra Garrett vê «oiro de Énio com que fazer muitos Virgílios» é pois uma epifenoménica referência ideológica para aqueles que, como Garrett, lembravam Goethe para reafirmar a necessária «combinação do clássico com o romântico» nela vislumbrando, num pacto de simpatia com o nosso neoclassicismo finessecular, inquieto e seminalmente contraditório, os fundamentos para «produzir e fixar a poesia moderna», como o autor das *Viagens* refere no *Nota-Bene* do seu *Catão*.