

# **O Século XVIII Português**

por

Terry Cochran

Filename : seculo.pdf  
data: 15/jun/05

Endereço:  
Département de littérature comparée  
Université de Montréal  
C.P. 6128, succursale Centre-ville  
Montréal, Québec H3C 3J7  
[terry.cochran@umontreal.ca](mailto:terry.cochran@umontreal.ca)

[Publicado em *Problems of Enlightenment in Portugal*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1984]

Hoje em dia já se tornou um clichê mencionar a incerteza inevitável de qualquer narrativa, mesmo a que pretenda contar os fatos objetivamente, sem se interessar pelo desfecho. Mas continuamos escrevendo, até sobre a impossibilidade de escrever. E isso apesar da decepção que o que se expressa através da escritura não se limita ao "querer-dizer", mas fica ou além ou aquém dele. Dar significado já não é suficiente para definir o ato interpretativo; o modo de produzir um efeito de significado também entra em jogo. Tudo isso, que se acostuma chamar "a crise da crítica literária" ou rotular com um termo tal como "pós-estruturalismo", tem pelo menos duas conseqüências: 1) a linguagem de representação sempre contamina o representado, não porque a matéria lingüística seja inferior ao significado, mas porque a diferença entre representação e representado é mesma produzida pela representação, pela linguagem; 2) excedendo o "querer-dizer", a linguagem não pode ser simplesmente instrumento dum sujeito, mas articula o sujeito no ato de enunciação. Neste labirinto, a linguagem se torna paradoxal: embora seja o meio pelo qual se estabelece a posição relativa do sujeito face a face com outros sujeitos e com a realidade que ele supostamente denomina, ao mesmo tempo não se apaga completamente e, portanto, solapa sua instrumentalidade porque um instrumento deve funcionar sem atrair atenção a si. A linguagem garante e não garante e é a esta ambigüidade que se devem as instituições sociais - não só a gramática, mas também a crítica literária, a universidade, o estado, a nação, etc. As instituições sociais servem de mediações para garantir as posições relativas que existem.

O trabalho que segue situa-se nesta constelação: ao nexos posicional. O conceito de posição sempre tem fornecido o esqueleto dentro do qual se organiza a hierarquia - o dominador e o dominado. Não deve-se surpreender que a história, como "objetiva" e "verdadeira," presta-se tão bem ao exame desse problema: a história é simultaneamente o modo de legitimar a posição estabelecida e o resultado legitimado. A história é uma instituição cultural. Nesse sentido, ela é um modo de ex-posição (*Darstellung*, "representação") de fatos "objetivos". E o iluminismo, como narrativa mestre do mundo ocidental, representa o momento em que a pluralidade coexistente de histórias foi suprimida, substituída por uma só - a história do progresso até a luz da razão. Do ponto de vista da razão lúcida, o progresso como conceito global sempre inscreve o atraso: a história literária e nacional estabelecida no século XIX em Portugal apenas legitimou a secundariedade portuguesa que foi iniciada um século antes. Porém, nas páginas seguintes não desenvolvo uma história alternativa que leve em conta a especificidade portuguesa: propôr outra história, também precisando de legitimidade, somente repete a problemática sem escapá-la. A especificidade de Portugal não é a resposta; é a pergunta.

*O ESTREMECIMENTO DA TERRA*

Há poucos tempos que a Divina Providência quis que os Portugueses sofressem os golpes de um horroroso flagelo. Chegou o grande instante: revolveu-se o pavimento da cidade; caíram com feio estampido as torres, os templos e os palácios. Tudo foram lágrimas, tudo espanto, tudo confusão! Que memorável dia! -  
Correia Garção, "Oração Primeira"

Frequentemente olhava-se Lisboa do ponto de vista do mar. Na mesma medida em que Lisboa vivia dos tesouros transportados do mar, manifestava sua existência ao resto da Europa por meio das galeras em seu porto e dos interesses econômicas que elas representavam: uma representação como sinal para os de fora e verificação para os de dentro. Mas, infelizmente, a esta representação não faltava a ambigüidade - a percepção que se dá depende da posição do que se vê. De dentro, Lisboa sinodoicamente testemunhava á grandeza da auto-imagem de Portugal, uma imagem que desconhecia a exploração das colônias distantes, a qual permitiu a moldagem da própria imagem. De fora, do mar e além, Lisboa exibia os enfeites dum século ultrapassado, e sua ingenuidade frente a modelos mais novos de exploração foi cultivada pelos interesses que os empregavam. Lisboa era o centro europeu de comércio marítimo.

No meio da "presença" ambígua de Lisboa deu-se um acontecimento a que se pode aludir somente por referência ao "fato": em primeiro de novembro, em 1755, às 9:40 da manhã, a cidade de Lisboa sofreu um terramoto, e o incêndio resultante durou seis dias.<sup>1</sup> Contudo, se se aderisse apenas ao fato, que é universalmente aceito e indubitável, seria demasiado fácil integrar o evento (se de fato o houvesse) numa narrativa e perder a questão a que é "simples demais" responder. Um sueco, comerciante e marinheiro, Fredric Christian Sternleuw, relembrou muitos anos depois a vista que foi lhe oferecida da sua posição vantajosa no mar. "O terramoto que sofreu a bela capital certamente igualou ou, melhor, ultrapassou toda a descrição cruel que se possa fazer do Dia do Juízo."<sup>2</sup> Em 1755 o (último) Dia do Juízo ainda não tinha tido lugar, e Sternleuw, procurando cautelosamente a equivalência certa que expressasse uma proporção exata, resolveu-se a igualar o evento fantástico que era o terramoto com uma descrição pré-"eventual" do Dia do Juízo. É claro que Sternleuw acreditava na "eventualidade" do terramoto: a tentativa de descrevê-lo se manifesta no tempo pretérito, que

<sup>1</sup> José Augusto França, *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, trad. Fernanda França (Lisboa: Livros Horizonte, 1965), pág. 45.

<sup>2</sup> Fredric Christian *Sterneuw, 1755: breve testamento dum sueco*, trad. José Pereira da Silva Duarte (Lisboa: Casa Portuguesa, 1958), pág. 15.

significa uma ação surgindo e terminando ao mesmo tempo. Mas o discurso representado por esta única frase não pode se manter. O terramoto igualou ou ultrapassou a descrição do que ainda não aconteceu - do Dia do Juízo: sua incerteza quanto às formas correlativas exatas da equação deriva não de suas dúvidas com respeito à existência válida do terramoto, mas de sua ignorância dos últimos dias do mundo. O Dia do Juízo deve antedatar sua descrição, pelo menos em termos duma análise empírica que nega a facticidade de profecias ou confabulações fantásticas do que jamais foi. Sternleuw, talvez sem consciência, hesitou perante o papel branco e meramente o preencheu sem conclusão. O Dia de Juízo havia sido contado na Bíblia, pois era "cruel," mas até que ponto essa crueldade bíblica vai corresponder à impiedade do acontecimento que ele retrata, não pode ser adivinhado antes do evento mesmo suceder. Sternleuw se achava incapaz de constatar explicitamente se o terramoto somente igualou a descrição ou ultrapassou-a, embora ele supusesse que os dois fossem de algum modo comparáveis. Da mesma maneira, presumiu sua crueldade, mesmo que no melhor dos casos o evento fosse simplesmente inacabado: a descrição cruel "que se possa fazer" todavia não foi feita. O terramoto de fato ocorreu naquele sábado de manhã? Mesmo Sternleuw incluiu a data "1º de Novembro" na margem, como reflexão tardia. Assinalou o principio duma época progressista, o desmonte duma decadente, ou foi meramente outro momento de que, feito fato, podia ser apropriado por qualquer interpretação que visou a sua inclusão?

Aos contemporâneos do fenômeno o evento significava a instabilidade medrosa da sua denominação: terramoto, o movimento da terra. A dúvida quanto a suas conseqüências coexistiu com a incerteza quanto a sua "causa" e significado.<sup>3</sup> É a transição instantânea, inexplicável e imprevista, que fomentou a reação de medo diante da sua rapidez. Deste medo, desta ânsia induzida por um evento que escapuliu, pelo menos por um instante, as estruturas explicativas, resultou uma multidão de interpretações incôngruas. As várias explicações, atribuindo a "causa" ou a infrações morais ou simplesmente a leis "naturais", tinham motivações em comum: todas tentaram abstrair da ocorrência e conceptualizá-la ou codificá-la numa estrutura teórica já existente. Mas se essas interpretações necessariamente surgiram "depois", quando ocorreu o evento? Ironicamente, o "significado" do evento só se dá quando o evento, isso é, o evento como "experiência", não tem mais significado. O comentário marginal de Sternleuw, uma pós-revisão do que já foi escrito depois, apropriadamente alude a este processo de dar explicação ao que não se pode explicar - ao processo de escrever a história.

---

<sup>3</sup> Voltaire e Rousseau, entre outros, escreveram sobre o terramoto, Voltaire num poema, "Le Désastre de Lisbonne", e Rousseau numa carta em que responde às observações de Voltaire. Este tenta desenvolver uma teoria da causalidade, ao passo que Rousseau descreve as implicações do terramoto como acontecimento: "Il y a des événements que nous frapent souvent plus ou moins selon les faces sous lesquelles on les considère, et que perdent beaucoup de l'horreur qu'ils inspirent au premier aspect, que on veut Les examiner de près" ["Lettre 424", *Correspondance Complète*, ed. crit. de R. A. Leigh, 40 vol. (Genebra: Institut et Musée Voltaire, 1967), págs. 39-40. Este "horror" é como o medo que, no *Ensaio sobre a origem da linguagem* faz com que o "homem selvagem" cunhe a palavra "gigante". Veja Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979), págs. 135-60.

O quadro de João Glama Ströberle, "O Terramoto de Lisboa",<sup>4</sup> completou-se aproximadamente em 1760 e, segundo um crítico, "parece mais um exercício acadêmico que uma testemunha ocular dos eventos".<sup>5</sup> No entanto, é uma representação do evento, isso é, uma pintura que é mais ou menos contemporânea ao terramoto - "mais ou menos" porque não possui uma data empiricamente verificável. Por mais decepcionante que seja que a pintura de Ströberle não chega a ser um jornal visual pintando uma vista tal como é vista, como uma "representação" resgata as ruínas que uma enumeração de fatos apenas hipostatizaria. Posto que seus elementos, os destroços de edifícios não identificáveis e os indivíduos não-conhecidos, não se refiram a uma realidade objetiva oferecendo-se a ser "vista" e "apalpada", não deixa de mostrar-nos alguma coisa "sobre" o evento. Embora se possa localizar a "presença" física da pintura, pois como artefato ocupando espaço reside no Museu Nacional de Arte Antiga, o que nos atrai é a re-presentação do que nunca esteve presente. Anjos pairam por cima, aparentemente emergindo da fumaça da destruição, e uma multidão de pessoas estão se sentando, deitando, ou ficando em pé com os braços estendidos. Um padre com os olhos virados para o céu ora ao lado da sua congregação, outro padre absolve um moribundo, e um frade se ajoelha, desamparado perante a "ira de Deus". Várias figuras agarram apaixonadamente uma imagem santa ou um crucifixo. A religião permeia a cena do mesmo modo que o silêncio domina depois duma tempestade. Duas figuras se separam das outras: à esquerda, um cão fica admirado, olhando para o céu, ao passo que um nobre, à direita, aparenta um ar de autonomia, calmamente fitando da tela os espectadores que se atrevem a examinar o quadro. De todos os elementos etéreos da representação alegórica do terramoto, apenas o nobre supera a destruição circum-ambiente. A representação dos anjos divinos, empunhando espadas e archotes, coloca em questão qualquer interpretação que vise ser definitiva: acompanham o terror ou combatem-no? O equívoco da sua presença testemunha a irresolução do evento. A presença da tela enquadrada, que é retrato do que "se retratava", isso é, a tela como estrutura representativa e interpretativa, produz evidência somente da ausência do que se representava. Mas - e é isto que se interesse aqui - ausência significativa fica ausência?

O incêndio, aceso pela catástrofe, completou a transformação da cidade em ruínas. E, pelo menos desde o fênix, o fogo tem designado um evento de purificação, um novo começo. Portanto, não é para admirar que quando "Kant estudou cientificamente o fenômeno",<sup>6</sup> atribuiu um efeito limpador aos gases sulfúricos que emanavam da terra: devia-se agüentar a devastação do terramoto para desfrutar os efeitos positivos da purificação trazida pelo enxofre.<sup>7</sup> De fato, Kant o filósofo e os geólogos modernos

<sup>4</sup> A mais útil reprodução se acha em *Lisboa Pombalina* de França, pág. 56.

<sup>5</sup> George Kubler e Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their America Dominions, 1500 to 1800* (Londres: Penguin Books, Ltd., 1959), pág. 344.

<sup>6</sup> França, pág. 45.

<sup>7</sup> Immanuel Kant, *Geschichte und Naturbeschreibung der merkwürdigsten Vorfälle des Erdbebens*, ed. crit. de Artur Buchenau, 1<sup>o</sup> vol. de *Werke*, direção de Ernst Cassirer (Berlin: B. Cassirer, 1912). Por exemplo, na seção intitulada "Von dem Nutzen der Erdbeben", Kant refere a Stephen Hales, que pesquisava sistemas de ventilação: "Ich merke noch an, dass Hales mit sehr glücklichem Erfolg die Gefängnisse und überhaupt alle Örter, deren Luft mit tierischen Ausduftungen angesteckt wird, durch das

não discordam tanto - para estes, os terramotos participam dum movimento diastrófico, um processo por meio de qual as grandes configurações do terreno se formam e transformam. Quando a crosta terrestre se transfigura, a terra recebe uma fisionomia nova; esta alteração topográfica é constituída pela reformação da matéria já existente. Em outras palavras, a subida e descida violentas do terreno se relacionam reciprocamente: não são contrárias mas se juntam para compartilhar da mesma constituição. Do ponto de vista metafórico de Kant, que ao final se baseia na moralidade, Lisboa foi purificada pela devastação: sofreu somente para ser renovada pelo mesmo movimento que fomentou seu sofrimento. Porém, a reconstrução tinha lugar na mesma terra: o tempo só se dobrava em si e “derrubaraõ-se todas as ruínas, e abriraõ as novas ruas...”<sup>8</sup>

\*\*\*

É fácil ver que se trata do processo narrativo e, mais especificamente, do desdobramento do que se acostuma a designar a história nacional. O terramoto como acontecimento recebe a sua evenementialidade (isso é, seu “conto”) não da sua ocorrência primária mas de ser percebido como originário. Ao momento em que o evento se apreende, a estrutura ideológica se esforça a superar sua inadequabilidade: o evento se torna origem para ancorar uma história que se desdobra dele. O terramoto não simplesmente rasgou o tecido cultural e cicatrizou a terra, mas também aniquilou a velha ordem, criando a oportunidade de recriar a fachada histórica portuguesa. E a tradição não tardou em apossar-se desta ruptura como um novo começo. O terramoto representava o imprevisível, o inexplicável, e desta abertura da estrutura conceptual emergiu a sua tradicionalização; depois do terramoto, Portugal, com um “novo” governo, “novo” primeiro ministro, e “novo” movimento literário, começava a fazer-se parte da Europa “iluminada”. Pelo menos isso é o que a história profere.

Durante os primeiros cinquenta anos do século XVIII, Portugal, e Lisboa seu centro, forcejava uma revitalização da economia e da produção cultural em geral, na esperança de reganhar o prestígio e a grandeza que haviam sido arruinados quando perdeu a autonomia à Espanha. O ouro do Brasil forneceu o estímulo e os meios. Em 1725, ao máximo do influxo do ouro, 25 mil quilogramas passaram pelos portos de Portugal; mesmo na década de 1750 as minas do Brasil deram aproximadamente 15 mil quilogramas por ano.<sup>9</sup> Contudo, nas tentativas de reproduzir as alturas do século XVII, o país ficava estreitamente ligado à economia caracterizando a sua própria “idade áurea”: o ouro não constituía capital para investir-se, mas dinheiro para gastar-se; não se empregava para fomentar produção, mas para consumir os bens produzidos noutras partes. A descoberta do ouro com efeito reprimiu a indústria incipiente porque “voltou a prosperidade baseada nas exportações de vinho, azeite, açúcar, tabaco, etc.,

---

Räuchren des Schwefels befreiet” (págs. 468-9).

<sup>8</sup> Jacome Ratton, *Recordações* (Londres: H. Bryer, Bridge-Street, Black Friars, 1813). pág. 184.

<sup>9</sup> A.H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, 1<sup>o</sup> vol. (Lisboa: Palas Editores, 1972), pág. 529.

sendo fácil pagar em ouro o *deficit* da balança comercial."<sup>10</sup> De novo Portugal se fêz filtro para o resto da Europa, e é esta transferência comercial, o ouro do Brasil, através de Portugal à Europa, e manufaturas da Europa, através de Portugal às colônias, que preparou o terreno para a subsunção do terramoto que foi o evento. O terramoto serviu como um rito purificativo, eliminando o que era "arcaico" da velha ordem, da mesma maneira que Pombal purificou Lisboa dos corpos das vítimas do terramoto: foram carregados numa barcaça e lançados no mar.<sup>11</sup> O terramoto e o novo governo (a administração pombalina) acompanhando-o abriam os portos a uma inundação de idéias não diferentes das manufaturas importadas: "Por isso do estrangeiro [Pombal] só trouxe um progresso, se tal é licito dizer, tardio. ( ... ) Modelos foi-os buscar mais de cem anos atraz."<sup>12</sup> A problemática não se trata apenas de "desenvolvimento" porque este já implica um conceito de temporalidade que impede que se ponha em dia com o "desenvolvimento".

O raio iluminista entrando Portugal de fora brilhava somente por refração dupla, por meio da mediação da iluminação do século antecedente, mediação induzida pelo desejo de suprir uma falta percebida. A idéia do progresso é ligada inseparavelmente a uma economia capitalista industrial: em Portugal chegou tarde, e então só como um instante temporal gelado, uma apreensão errônea, pois é a natureza do progresso progredir, e quando se chega atrasado, o ponto a que se queria chegar já avançou. O conceito de progresso importado finalmente chegou, mas, sendo atrasado, nunca trouxe consigo a paridade econômica correspondente: como importação não pôde abandonar a alteridade que marcava sua produção em outra parte. De fato, o progresso ou desenvolvimento depende intrinsecamente do atraso, do mesmo modo que o dominante depende do dominado, a luz da escuridão.

Lisboa se levantou das ruínas de acordo com um plano racional. "Verão igualmente huma Corte muito mais luzida no trato, muito mais opulenta em comercio, e por consequencia forçosa mais abundante daquellas preciosidades, que a terra, quasi avarenta com outros Reinos, desentranha só para enriquecer Portugueses."<sup>13</sup> A corte será reafirmada pela luz, uma luz que negue a escuridão e permita o raciocínio claro; cada um dos dois existe em virtude do outro. Mesmo o terramoto constituía - indiretamente - uma preciosidade; as riquezas desentranhadas deram á luz uma (outra) renascença portuguesa, repetindo a repetição que era (é) a história de Portugal, que se repete através da história portuguesa. Finalmente a corte portuguesa se põe em dia com o resto da Europa.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Oliveira Marques, pág. 521.

<sup>11</sup> T.O. Kendrick, *The Lisbon Earthquake* (Londres: Methuen, 1956), pág. 49.

<sup>12</sup> João Lucio d'Azevedo, *O Marquês de Pombal e a sua época* (Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1912), pág. 89.

<sup>13</sup> Francisco José Freire, *Mémoires das principaes providencias, que se deraõ no terramoto, que padeceo a Corte de Lisboa no ano de 1755, ordenadas, e offercidas á majestade fidelissima De ElRey D. Joseph I* (Lisboa, 1758), pág. V.

<sup>14</sup> Depois do terramoto, dinheiro europeu foi mandado a Lisboa para manter os interesses econômicos do estrangeiro; do mesmo modo, a "nova" poesia se reconstituiria de acordo com modelos vindos de fora. A Arcádia Lusitana formou-se para "restaurar" a poesia gloriosa do passado. O terramoto havia destruído o passado para permitir a restauração do presente, a reconstrução real de Lisboa e a reconstrução

## OS ARQUITETOS DE DISCURSO

Pois, Árcades, hoje não quero senão mostrar-vos que o pacífico e próspero reinado do nosso clementíssimo Soberano está clamando que cumpramos o que prometemos; quero dizer: que séria e inalteravelmente nos apliquemos com todas as nossas forças ao honrado trabalho de restaurarmos a Eloquência e Poesia portuguesa. --Correia Garção, "Oração Segunda"

É curioso o "lugar" histórico atribuído à época de "neoclassicismo literário": como estabelecimento dos preceitos da razão, inaugura a suposta idade moderna, mas como "época literária" representa uma esterilidade devida a esta mesma "superabundância" da razão. Este paradoxo somente se explica quando se dá conta de que as teorias da arte desenvolvidas durante o neoclassicismo não simplesmente antedatam a solução formal proposta por Kant, mas fazem-na necessária; e este paradoxo se articula na relação entre a razão e a poesia, uma oposição que hoje em dia aparece sob a guisa de linguagem "instrumental" e linguagem "literária". Durante a "época" neoclássica, a autoridade da razão restringiu o discurso a uma imagem da razão, invalidando a expressão artística que não fosse diáfana, que não apresentasse claramente o pensamento "contido". A linguagem artística, ou verbal ou visual, torna-se comunicativa de algo, de algum "conteúdo" não de si mas de algum modo presente na sua estrutura; paralela o processo de raciocínio abrigado no "entendimento", que deriva os elementos possíveis da "natureza" ou "experiência." Luis António Verney, escrevendo na década antes da fundação da Arcádia Lusitana, propôs o soneto "perfeito", presumivelmente da sua própria mão, o qual não alienava a razão de modo algum:<sup>15</sup>

És feia; mas de sorte que, horrorosa,  
À tua vista é bela a fealdade.  
Mas tens fortuna tal, que a enormidade  
Te consegue os tributos de formosa.

---

metafórica da economia e das artes. Portugal foi purificado pelo terramoto, e a Arcádia, estabelecida poucos meses depois dele, havia de "limpar" as ruínas barrocas do discurso literário.

<sup>15</sup> Luis António Verney, *Estudos Literários*, 2<sup>o</sup> vol. de *Verdadeiro Método de estudar*, ed. crit. de António Salgado Junior (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950), p. 274.



Cara tão feia, coisa tão pasmosa,  
Todos observam, e move a raridade.  
Não desperta o comum a cur'sidade;  
Ser rara é que te adula vaidosa.

Ama-se o Belo, e cega o mesmo afecto.  
O Feio, Pois não liga o pensamento,  
Deixa miudamente ver o objecto.

Isto faz que se observe esse portento.  
Quanto estás obrigada a esse aspecto,  
Se no enorme te dá merecimento!

A relação dialética entre a beleza e a fealdade aparentemente é desmontada e recebe uma explicação que extrai a suposta contradição. A antítese da beleza e a fealdade emerge como um simples paradoxo lógico; as duas qualidades não coexistem; justapõem-se, talvez, mas não têm um fundamento comum. A cara feia fica uma "coisa," e como tal deve-se examinar cuidadosamente para descobrir a razão subjacente da sua atração. Como "objeto" se destaca dos outros objetos no campo visual, e nisso reside sua beleza. De fato, este poema não tenta denominar a fealdade; reflete a idéia do belo. A beleza é característica que chame atenção a si como objeto, "porque o conceito há-de apresentar-se, e não procurar-se".<sup>16</sup> Verney escrutou as imagens objetivas não evitando seu olhar, e a linguagem espelha a razão mediando sua percepção e seu entendimento daqueles objetos, daquelas "coisas". O belo pode ser horrível e revoltante, mas é sua natureza diferenciar-se do "comum" que não atraia a curiosidade, isso é, que não exija uma examinação mais íntima. No entanto, o resíduo duma dialética não resolvida todavia se impõe ao leitor; o epítome do grotesco ainda evoca uma admiração geralmente reservada só para a beleza. Como Verney explica a dialética que elude supressão? "Nunca vi tratar negócio algum grave com o meio da Dialéctica..."<sup>17</sup>

Da mesma maneira que o terramoto de Lisboa entrou na tradição como estímulo para a reconstrução racional e a ereção dum Portugal modernizado, o horror do feio emociona o leitor a reconhecer o belo. O que a Verney era um processo de clarificação, pelo qual o raciocínio juste elucida a natureza "verdadeira" da beleza, manifesta-se realmente como re-mistificação daqueles elementos subjacentes, que também fundamentam o conceito da razão autônoma. O positivo deriva do negativo, assim como as idéias sensíveis da percepção, e os argumentos da razão, interpretando todas as percepções subseqüentes, reconhecem a interpretação positiva (as idéias próprias) que oculta a negatividade (as idéias desconhecidas) da sua origem. Verney, na sua tentativa de negar a dialética ainda presente no

<sup>16</sup> Verney, *Estudos Literários*, pág. 269.

<sup>17</sup> Verney, *Estudos Filosóficos*, 3<sup>o</sup> vol. de *Verdadeiro Método*, pág. 54.

seu discurso, não podia conceber duma linguagem poética que não revelasse a instabilidade da razão da "realidade" que ela mesma constituía. Verney estendeu a lógica lockeana a afirmar explicitamente o que Locke deixou implícito: "A Poesia não é coisa necessária na República: é faculdade arbitrária e de divertimento."<sup>18</sup>

Embora a poesia possa se limitar aos preceitos da razão (como no soneto exemplar), é ela mesma uma elaboração da natureza, na medida em que corresponde apenas indiretamente à natureza prefigurando seus componentes. A poesia revela seu próprio fundamento que, embora de acordo com a razão, manifesta mais a razão da obra (ou da leitura dela), que a razão como processo lógico "universal". Não é utilitária porque não é completamente transparente quanto ao funcionamento analógico que a possibilita. Ao contrário, a poesia desafia a razão e por isso é perigosa para o conceito que só reconhece positividade "absoluta" e não admite ser colocado em questão. Como exemplificação do belo, o poema só se apresenta como uma distorção (fealdade) da praticidade não-dialética que caracteriza a linguagem em geral, cuja racionalidade resulta do seu auto-cancelamento perante o significado transmitido. O discurso racional e instrumental se estabelece, pelo menos nos textos de Verney, pela exclusão da poesia e da dialética.

Esta exclusão da poesia significava ao mesmo tempo sua inclusão na estrutura da razão. "Inclusão" ao pé da letra: a poesia conserva sua "autonomia," sua coesão interna. Como negação localizada da razão, a sem-razão da poesia garantia a razão instrumental. Hoje em dia esta observação é um lugar comum., e é também comum mencionar que a poesia, concebida como esfera localizada de operatividade discursiva, sempre oferece a possibilidade de "deslocar" a razão instrumental, etc. Porém, ao falar das visões "utópicas" da literatura, já se passou por cima da questão histórica que aqui está em jogo. No entanto, talvez não seja por acaso que Verney morasse na Itália... Francisco José Freire, o teórico literário da Corte (e que também escreveu a reportagem oficial do terramoto), respondeu à miopia de Verney. "A Poesia considerada em si mesma procura causar seu deleite, e considerada como Arte sujeita á faculdade civil toda se emprega em causar utilidade."<sup>19</sup> A "faculdade civil" há de aplicar a razão a todos os caminhos labirínticos da sociedade, inclusive a Poesia.

\*\*\*

Há uma lenda persa, relatada por Freire, que o poeta Suzeno ressuscitou da morte para explicar como recebeu uma indulgência por seus pecados. Ele tinha impressionado Deus com um dos seus dísticos, que continha um conceito tão elevado e puro que Deus não podia recusá-lo. Freire nos dá a tradução

---

<sup>18</sup> Verney, *Estudos Literários*, pág. 336.

<sup>19</sup> Francisco José Freire, *Arte Poética ou regras da verdadeira poesia em geral*, facs. da edição de 1759, Livro 1 (Hildesheim, Alemanha: Georg Olms Verlag, 1977), pág. 29.

portuguesa: "Eu, Senhor, quatro coisas te offereço, que não ha no teu thesouro,/O Nada, e a Indigencia, como tambem a Culpa, e Penitencia".<sup>20</sup> O poema é apodíctico e, portanto, razoável porque o segundo verso demonstra o primeiro, e o poema como um todo não ofende a concepção positiva dum Deus que não pode conhecer a negatividade. Embora a "verdade" do poema reafirme a concepção não-dialética "inerente" no neoclassicismo, pois a negatividade que dá mais luz às virtudes positivas de Deus fica totalmente distinta dele, o mais sugestivo da tradução se situa noutras partes. A tradução foi feita da tradução latina de Derbelot, que Freire cita ao lado da sua. Mesmo que em conjunto o português espelhe o latim num sentido muito literal, há uma alteração curiosa de nuança: ..*culpa* representa uma tentativa de transmitir *peccatum*. A diferença tem que ver com o momento de percepção. Um pecado envolve uma ação ativa ou passiva que transgrida as ações do modelo representando os limites de aceitabilidade. Possivelmente a culpa sempre se entremistura com o pecado que a evoca, mas sua existência só se estabelece no momento da percepção do pecado, isso é, sempre resulta dum ato interpretativo. A culpa que segue é inevitavelmente uma reação negando a eventualidade do pecado, pois a ação-como-pecado, que podia colocar em questão o código de comportamento e invalidar a tradição, emudece-se sob o peso da culpa. A culpa afirma a ordem existente.

Freire denomina a alma humana como o elemento comum a todos os indivíduos; assim o conceito da alma une duas facetas de individualidade aparentemente heterogêneas: ao mesmo tempo que dá consciência ao indivíduo-em-si, também, como atributo universal, junta o indivíduo à coletividade. Esta sede de consciência, esta "alma" abraça uma dualidade interativa que se combina a efetuar a fabricação e avaliação das idéias, cujos componentes se originam da natureza. A "fantasia", faculdade inferior da alma, apreende e delinea as manifestações dadas pela (na) natureza; por meio desta faculdade as imagens da "realidade" passam ao cérebro, destinação final onde se acham fielmente gravadas. Porém a fantasia não é capaz de escapar da sua inferioridade porque não distingue entre o verdadeiro e o falso: embora ela possa ser imaginada como peneira pela qual entram as verdades da natureza, a fantasia simultaneamente pospõe a chegada delas, muitas vezes deixando-as vir ao cérebro somente depois de ser submetidas a um processo elaborado de desfiguração. O entendimento minora o perigo por sujeitar a fantasia à verdade, discriminação da qual é uma função do entendimento, como faculdade superior da alma. Mas ironicamente o entendimento é cego à natureza donde a verdade surge: depende completamente das impressões cerebrais para fazer juízo quanto à verdade. Com efeito, a fantasia não pode pensar e o entendimento não pode ver; suplementam-se para permitir a emergência da "verdade".<sup>21</sup>

A alma expressa sua existência unificada no movimento recíproco entre essas duas faculdades. A Freire este movimento não resulta numa mera transferência mas num troco, num "commercio"<sup>22</sup> baseado na equivalência "racional". Mas antes de examinar as implicações dessa "conclusão", seria útil seguir o desenvolvimento do esquema que ao final produ-la. O texto nos informa que há três maneiras de formar

<sup>20</sup> Freire, pág. 82.

<sup>21</sup> Veja Freire, cap. xv, págs. 85-90.

<sup>22</sup> Freire, pág. 86.

imagens: (1) exclusivamente na fantasia, um modo que se elimina porque descreveria imagens irracionais, isso é, "... nos sonhos, nas febres, nos efeitos melancolicos & c.",<sup>23</sup> (2) exclusivamente no entendimento, que também introduz uma contradição porque o entendimento jamais pode receber uma imagem não filtrada pelos "olhos" da fantasia; (3) na fantasia e entendimento juntos, modo que produz a poesia mais agradável. Esta terceira categoria, de percepção colaborativa, constitui o caminho pelo qual Freire anda para chegar ao momento poético. E mais uma organização tripartida de opções, uma trifurcação do caminho: (1) imagens percebidas diretamente como verdadeiras pelo entendimento ou pela fantasia; (2) imagens percebidas diretamente como verossímeis pelo entendimento ou pela fantasia. Embora seja bem legítimo produzir imagens por meio dessas duas vias, a participação ativa do entendimento limita a produção a uma verdade preconcebida - há sempre a intervenção do raciocínio. Logicamente o texto denomina estas imagens "naturais" ou "simples". A terceira divisão (3), correspondendo à produção das imagens mais poéticas, consiste numa conglomeração artificial de imagens que não reflitam a natureza mas sim a deformem: elas "devem o seu ser á fantasia..."<sup>24</sup> Estes conjuntos de imagens se manifestam como "... diretamente *verdadeiras, ou verosímeis á fantasia*",<sup>25</sup> à mesma fantasia que, sem o conluio do entendimento, não possui a capacidade de avaliar o verdadeiro. Mas o entendimento ainda tem um papel, se bem que o faça depois de um lapso temporal - o entendimento tem que se enganar, "quando este queira cegamente crer o que lhe propoem os sentidos..."<sup>26</sup> Para serem aceitáveis ao entendimento, as imagens se vêem "de soslaio", por meio do desejo; a fantasia percebe a verdade sem a capacidade de julgar, e o entendimento só vislumbra as imagens quando olha "cegamente". Tal é o modo do "commercio" entre as duas partes da alma: o entendimento tolera a falta de raciocínio da fantasia por causa do produto, o objeto ideado para se trocar. O entendimento é seduzido primeiro por reconhecimento, então por seu próprio desejo.

As imagens formadas dessa maneira se chamam "fantasticas artificiaes", dois adjetivos que não têm significado autônomo, separados do objeto inexistente que descrevem. "Consiste pois este artificio em explicar as cousas com translações, expressões, e imagens, que sim são falsas a quem observa o sentido directo, mas com toda a sua falsidade são tão vivas, que imprimem mais fortemente na fantasia, e entendimento alheyo alguma verdade.... o que não conseguiríamos, se usassemos de palavras proprias, e de expressões, que logo parecessem verdadeiras."<sup>27</sup> Parece que Freire fica à margem do alcance da razão, pronto a declarar a autonomia da poesia face a face com a razão; porém, contrário a Verney, Freire não exclui senão utiliza a dialética para assimilá-la á razão. As elaborações fantásticas, embora falsas em si, apenas servem para velar a verdade. As mais falsas que sejam, o mais verdadeiro é o âmago da verdade que contêm. Estas verdades não chegam diretamente ao entendimento, isso é, não são evidentes; têm de ser apreendidas por meio da interpretação. A interpretação requer labor e

---

<sup>23</sup> Freire, pág. 88.

<sup>24</sup> Freire, pág. 90.

<sup>25</sup> Freire, pág. 89.

<sup>26</sup> Freire, pág. 106.

<sup>27</sup> Freire, págs. 101-2.

sempre vem "depois", porque as verdades que "logo" parecem evidentes não exigem interpretação: simplesmente se reconhecem como verdadeiras-em-si. Ao passo que a razão do entendimento não é capaz de interferir ativamente na fabricação dessas imagens poéticas mais belas, quando formadas estas se tornam artefatos susceptíveis de interpretações "razoáveis". E a problemática da interpretação é ligada inseparavelmente ao conceito e à prática da legitimação.

O conceito deslizante da arte se fundamenta no conceito não menos deslizante da beleza, e a "beleza" de Freire se assemelha, pelo menos á primeira vista, à de Verney: as duas têm suas raízes na novidade da percepção. "... A beleza precisa de Poesia consiste na novidade, e no maravilhoso, que resulta das verdades, que o Poeta representa".<sup>28</sup> No entanto, mesmo que Verney e Freire descrevam o belo como o que se destaca, o que se alheia do comum, Freire coloca a beleza não na "imagem" mas na "verdade" que se oculta nela. Contrário a Verney, cujos conceitos se apresentavam como diferentes para constituir sua beleza, assim representando a manifestação do belo como ativa e a sua discriminação como passiva, Freire enfatiza a procura ativa da beleza, o qual introduz o problema da legitimação.

Em volta desse problema revolve todo o projeto iluminista de "modernizar" ou "reconstruir" o estado novo de Portugal, isso é, de sair do "atraso" respeito ao resto da Europa. Pode-se entender por quê é problema de linguagem, de interpretação: o modo de estabelecer a modernidade de Portugal exige uma discursividade baseada na razão, mas ao mesmo tempo, cada discurso afirmando a razão não pode se afirmar sem demonstrar que a linguagem mesma funciona de acordo com princípios razoáveis. Não é por acaso que nessa época "discurso" e "razão" eram termos indistintos. Assim se explica o interesse estadual no que se chama "discurso poético". Seria indispensável comprovar que a poesia não é autônoma e oposta á razão; no texto de Freire, pode se referir à discussão do "engenho" poético: "Nenhuma outra cousa he o engenho, senão aquella virtude e força ativa, com que o entendimento recolhe, une, e acha as similhaças, as relações, e as razões das cousas".<sup>29</sup> A centralidade desta localização do engenho se desvela quando é justaposto ao engenho de Verney: "O engenho consiste em saber unir ideias semelhantes, com prontidão e graça, para formar pinturas que agradem e elevem a imaginação..."<sup>30</sup> Embora as produções do engenho se descrevam em termos espaciais ["pinturas"], aqui não se trata exclusivamente da sua localização, mas sim do efeito de prazer. O engenho de Freire pertence ao entendimento e é a "força ativa" pela qual o entendimento age para realizar seus desejos. Como função do entendimento, pronuncia-se sobre a "verdade", isso é, sobre a homologia relacional, e representa o processo de raciocínio depois da fantasia deixar a natureza imprimir-se. A diferença entre uma imagem fantástica e uma engenhosa tem que ver com a mediação: a fantástica se apresenta por meio do falso (é indiretamente verdadeira ao entendimento) e a engenhosa por meio da verdade (é diretamente verdadeira ao entendimento).<sup>31</sup> Ao postular esta distinção entre "verdade velada" e

<sup>28</sup> Freire, pág. 58.

<sup>29</sup> Freire, págs. 138-9.

<sup>30</sup> Verney, *Estudos Literários*, pág. 207.

<sup>31</sup> Freire, págs. 166-7.

"verdade manifesta" ganha-se a possibilidade de localizar no entendimento a capacidade de decidir a "verdade". No entanto, revela-se simultaneamente outra coisa talvez mais interessante: a sede da verdade tem que ser concebida em termos espaciais, em termos de dominação. Isso é, o entendimento é "superior" à fantasia "inferior", o entendimento fica interno, e a fantasia dá para fora, o entendimento possui a "luz" da verdade, e a fantasia não pode sair da escuridão. Porém, visto que qualquer "impressão" necessariamente passa pela fantasia antes de ser fabricada em imagem, parece que a fabricação engenhosa (diretamente verdadeira) sempre vem depois de um lapso temporal. Localizado exclusivamente no entendimento, o engenho se limita a fazer conceitos razoáveis, e o discurso poético se mostra razoável, utilitário à "faculdade civil". Mas por afirmar a afinidade espacial entre engenho, razão, verdade e entendimento, tem-se que negar a mediação temporal. Isto é de singular importância para o iluminismo português, e as conseqüências históricas não são insignificantes.

Não é por acaso que o engenho articulado por Freire ecoe a "razão" do *Essay* de Locke: "Pois, como a razão percebe a conexão necessária e indubitável entre si de todas as idéias ou provas, em cada etapa demonstrativa produzindo conhecimento; da mesma maneira ela percebe a conexão provável entre si de todas as idéias ou provas, em cada etapa de um discurso que se achará acreditável."<sup>32</sup> A razão, ou o engenho, reconcilia a percepção duma idéia nova com todas as outras idéias já impressas no cérebro e, portanto, acessíveis; desse modo a razão se pronuncia sobre a verdade ou a verossimilitude de uma imagem novamente inventada. Contudo, a filosofia de Locke emergiu dum meio burguês, e embora o engenho de Freire exiba as características da razão lockeana, somente existia pela vontade dum estado absolutista - de fato, o engenho marca a intervenção do estado, sua expansão cultural. Mais de um século antes, Gracián definiu "ingenio": "Lo que es el sol en el mayor, es en el mundo menor el ingenio".<sup>33</sup> O monarca absolutista, recebendo a luz de Deus e espalhando a luz terrestre da razão, é mediador entre os dois domínios, o terrestre e o celestial.

Começamos a ver o paradoxo inerente do iluminismo português: por um lado, a importação do conceito governante da razão necessariamente deriva dum reconhecimento do atraso; pelo outro lado, o conceito

---

<sup>32</sup> John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. crit. de A. C. Fraser, 2<sup>o</sup> vol. (Nova Iorque: Dover Publications, 1959), pág. 387.

<sup>33</sup> Balthasar Gracián, *El Héroe e El Discreto* (Madri: Colección Austral, 1969), pág. 45. Esta não é uma referência casual ao século XVII. Todas as tentativas portuguesas de estabelecer a "razão esclarecida" começaram por imitar os "neoclássicos" franceses desse século. Os escritores portugueses da época da criação da história literária, isto é, do século XIX, tais como Almeida Garrett ou até Teófilo Braga, predeterminaram toda a subsequente história literário-cultural nacional. Valorizaram as paralelas entre Portugal e a Europa "esclarecida", descontando as questões e natureza peculiares do "iluminismo" português. A "luz" veio do norte, chegando tarde mas chegando: "... as luzes não só reverteram (sem retrogradar) do Norte para a Sul, mas se difundiram gerais. A França viu então a século de Luís XIV; Itália deixou São Tomás e os *concetti* por melhor filosofia e melhor gosto; (...) e Portugal no reinado de el-rei D. José subiu á altura dos outros povos (...), e já a razão e a gosto recobravam seu império na literatura; já as odes do Garção, as obras do padre Freire e de outros ilustres filólogos haviam...regenerado a poesia e restituído a língua" [Almeida Garrett, "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", 1<sup>o</sup> vol. de *Obras* (Porto: Lello & Irmão, 1966), pág. 501].

da "razão universal" implica a ausência de diferença temporal. Portugal do século XVIII, como os supostos países do "terceiro mundo" de hoje, *dependia dos países "mais avançados,"* tanto no comércio quanto no "desenvolvimento cultural". Um brasileiro contemporâneo descreve a mesma problemática em termos literários: "A literatura dependente, desligada daquelas fontes e sujeita às condições específicas do meio social a que foi transplantada, tende a desviar-se do modelo, a 'atrasar-se', isto é, a adaptar-se ao meio social".<sup>34</sup> Como problema de transferência, já é um problema lingüístico, um problema de temporalidade e duma razão que depende da negação temporal para se legitimar. No esquema de Freire, é lógico que a metáfora - a "translação" - pertence à fantasia que deve ser suprimida para chegar à verdade razoável. A supressão da transferência, da temporalidade, necessária como seja para estabelecer uma linguagem "legitimável", combina-se com um conceito estático da repetição. Para realizar plenamente a repetição, é necessário negar a possibilidade que a fez possível.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ferreira Gullar, "Augusta dos Anjos ou vida e morte nordestina", intro. a *Toda à poesia de Augusto dos Anjos* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976), pág. 25.

<sup>35</sup> "Portugal ortodoxo, receoso das especulações perigosas, retoma mais íntimo contacto com a França livre, e através da França, com a Inglaterra, mais livre ainda" [Hernâni Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, 2<sup>o</sup> vol. (Coimbra: Coimbra Editora, Ltda., 1975), p. 282]. Esta descrição das relações entre Portugal e o resto da Europa quase sumaria a fundamento subjazendo toda a história escrita sobre Portugal desde a época das descobertas, quando Portugal foi "avançado". "Livre", aqui querendo dizer "liberal", significa a contrário de escuridão intolerante. A história mesma justifica relações de dominação (isso é, atraso vs. avanço), pois é durante a Iluminismo que a dimensão temporal de razão se desenvolve para logo se apagar. Que ainda tomamos o nosso ponto de partida duma conceptualização iluminista é tão evidente hoje como dois séculos atrás: "Fashions, customs, habits of thought, are ceaselessly changing, philosophical systems succeed one another in an endless chain, but human nature remains essentially the same, and reason and common sense still wage an uneven battle against the powers of darkness [Norman Torrey, intro. a *Les Philosophes* (Nova Iorque: Capricorn Books, 1960), pág. 9]. Quando qualquer momento histórico é elevado a um lugar transcendental, fora da história, e toda a história se redefina de acordo com essa "luz" imutável, os países "dominados", não sendo a origem nem tendo controle deste momento transcendental, lutam para conseguir uma repetição atrasada. E nisso reside a fantasia: de fato, é a fantasia duma fantasia, porque é uma fantasia tentar repetir um momento temporal que é, ele mesmo, somente uma fantasia também, uma transcendência espúria. Ao final, o terremoto, servindo para inaugurar o Iluminismo português, apenas introduziu o sonho.

*AS LUZES DA HISTÓRIA*

Nalgum lugar Hegel nota que todos os personagens e fatos da história mundial acontecem, por assim dizer, duas vezes. Ele esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a seguinte vez como farsa. --Marx e Engels, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*

De la fantasia brota la razón. --Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la vida*

Embora uma catástrofe sempre provoque reações, o estremecimento de Lisboa pode representar a origem da "mentalidade moderna" somente no mundo de narração. A inclinação para a racionalização antedatava o evento que supostamente permitiu sua realização. O terramoto foi posto ao lado de outros fatos históricos que fornecem Portugal de continuidade autônoma ficcional. Talvez esta predileção de descobrir, categorizar, e aproveitar momentos de crise para a "renovação" expressasse uma afinidade com o fervor organizador dos enciclopedistas. Mas não há idéias prístinas: todas já são contaminadas pelo fato de serem oferecidas à intuição. É comum igualar o iluminismo português ao francês, pelo menos no sentido de este ser o modelo mais avançado. Mas o avançado depende tanto do atrasado quanto este depende do avançado. O iluminismo, negando a escuridão da tradição (barroca), desenvolveu numa positividade que ultrapassava as oposições. E essa positividade, subjazendo o que se acostuma chamar a consciência "moderna" ou burguesa, tem que desconhecer tanto sua origem quanto a negatividade (isto é, o "excluído") possibilitando sua identidade.

Logo que a tradição denominou o terramoto como princípio duma nova época portuguesa, fixa-se todo um segmento da série histórica: há uma ruptura servindo para articular a "chegada" da modernidade portuguesa. Depois da ruptura, o *Verdadeiro Método de Verney* foi dotado de uma primazia que antecipou a "racionalização" pombalina de Portugal: "E sem dúvida a primeira tentativa eficaz, pela intensidade e amplitude do movimento intelectual provocado, da integração de Portugal na cultura europeia..."<sup>36</sup> Este comentário, duma história "cultural" de Portugal, adombra que antes da publicação da obra de Verney, Portugal ocupava a margem da Europa e ficava essencialmente alheio à cultura racional que se estava produzindo nos centros intelectuais europeus. Verney, como *estrangeirado*, estava fora do país e podia servir de intermediário entre as novas idéias produzidas e o consumidor, entre a cultura

---

<sup>36</sup> Cidade, pág. 148.



avançada e a atrasada, como se representasse o papel de comerciante. No momento que essas "idéias" se espalharam em Portugal, a escuridão supostamente começou a retirar-se, e a razão luzida da Europa expandiu a circunferência para deixar Portugal "se integrar" na esfera do progresso. Assim é a estória portuguesa.

Contudo, é possível formular diferentemente o efeito do *Verdadeiro Método* que constituía uma expressão dum discurso até então inexpressado; articulou o atraso implícito da periferia econômica. O que é de interesse no "iluminismo" português não se exhibe como um movimento gelado numa conceptualização rígida, mas sim numa conceptualização que se dá (e, portanto, se dissipa) em movimento. Como processo sem fim, o movimento não admite de origem, pois sua localização, ou temporal ou espacial, transformaria o relacionamento mútuo em antítese estática. As transferências culturais não se dão apenas entre duas identidades distintas uma da outra: a possibilidade de transferência já implica a cumplicidade.

Comércio epitoma movimento: Portugal recebeu e ofereceu suas mercadorias, mas a volição do "outro" prescreveu as condições do troco. John Methwen, embaixador inglês, era "... irmão de um grande mercador de panos e assim trabalhou em causa própria..."<sup>37</sup> quando negociou o tratado que leva seu nome. A causa própria era também a da Inglaterra. Como artefato histórico exibindo existência material, o Tratado de Methwen oculta as forças que o compuseram, mas não pode apagar completamente o movimento articulado. A Inglaterra, guerreando à França, tentava segurar um mercado para as mercadorias de lã que constituíam o produto mais importante do país; o tratado também assegurou que os vinhos portugueses substituíssem os vinhos previamente importados da França. Ao mesmo tempo, porém, a França havia de sofrer a contração do mercado externo: menos vinho à Inglaterra e não tantas mercadorias de lã a Portugal. Não deve-se surpreender que a indústria incipiente portuguesa entrasse em declínio perante as fábricas mais eficazes da Inglaterra, e as mercadorias importadas venceram as concorrentes nacionais, reduzindo Portugal a uma terra de vinhais,<sup>38</sup> a um estado caracterizado por feudalismo interno com uma fachada de portos capitalistas. E o ouro brasileiro acompanhava o vinho a troco da lã: "O Tratado de Methwen fizera, com o tempo, do porto de Lisboa uma alçapão de mágica por onde o ouro de Minas se escoava para Londres ..." <sup>39</sup> Mas a pertinência do ouro escoado depende dum ponto de vista duplo: para Portugal o ouro comprou como componente dum simples troco, ao passo que para a Inglaterra ele era a manifestação exemplar duma abstração. A burguesia inglesa lhe dava valor como capital.

Portugal ficava à margem da economia burguesa, atrasado pela incapacidade de compreender as forças e significação do movimento simbolizado pelo ouro. Mas o entendimento e a percepção oscilam numa

<sup>37</sup> Luis da Cunha, *Testamento Político de D. Luís da Cunha*, ed. crit. de Nanci Leonzo (São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1976), pág. 65.

<sup>38</sup> Jaime Cortesão, *Alexandre Gusmão e o Tratado de Madrid*, 1<sup>o</sup> vol., 1<sup>a</sup> parte (Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 1952), pág. 45.

<sup>39</sup> Cortesão, pág. 45.

"totalidade" incluindo a cultura e a economia, nenhuma das duas existindo em isolamento. A ideologia neoclássica de Portugal amalgamou a epistemologia burguesa com o entendimento absolutista, mas esse amálgama ideológico apareceu como tradução dum texto intraduzível para um idioma estrangeiro. Isso não significa que a especificidade da nação portuguesa impossibilitasse a importação "correta" - o auto-entendimento como "atrasado" era já inscrito no processo de importação, na falta de especificidade.

Em meados do século XVIII a França se assemelhava a um estado burguês muito mais do que Portugal, mesmo que a "predominância" real da burguesia ainda não fosse levada a cabo. Porém, pouco antes da negociação que daria o Tratado de Methuen, a tradução dos textos burgueses ao discurso absolutista francês exigiu bastante esforço. Pierre Coste, tradutor do *Essay* de Locke, notou que "Toutes les fois que je n'ai pas bien compris une pensée en anglais, parce qu'elle renfermait quelque rapport douteux (car les Anglais ne sont pas si scrupuleux que nous sur cet article), j'ai tâché, après l'avoir comprise, de la déterminer si nettement en français, qu'on ne pût éviter de l'entendre".<sup>40</sup> E a tradução de Coste, suficiente para Leibniz, também foi usada por Verney, que de novo traduziu para português muitas páginas não reconhecidas do Locke francês: quem, não obstante, Verney incluiu na secção do *Verdadeiro Método* intitulada "Autores pouco recomendáveis". O *Essay* de Locke foi, portanto, traduzido duas vezes, uma para garantir seu entendimento, outra para duplicar o entendimento do entendimento garantido. No entanto, na versão portuguesa, não se referiu à fonte. Há aqui uma sugestão do iluminismo português. A atração dos produtos ingleses e o troco resultando na sua posse fomentavam e de fato exigiam o atraso português; o exemplo da França, já chegado a "entendimento", serviu de facilitação do re-entendimento português. Provavelmente não é coincidência que o programa pombalino de modernização parecesse reproduzir o mercantilismo do século XVII, nem que Pombal escolhesse Colbert como seu próprio modelo.

O problema é complexo, mas tem tudo que ver com a história, e com a possibilidade de contá-la. Escrever a história narrativa linear sempre envolve a "partida" duma origem e a "chegada" a um telos, e a distância atravessada se manifesta ou como "progresso" ou como "decadência". O conceito de progresso, portanto, sempre implica o "modelo progressivo" em termos do qual se pode medir o avanço ou declínio. O que parecia uma problemática esotérica da teoria poética, isto é, a relação (espacio-temporal) entre a fantasia e o entendimento, tem a sua própria história porque é o *problema histórico*. Freud alude a esse mesmo fenômeno quando se perguntou como um sonho, aparentemente de muita duração, pode se começar, desdobrar, e acabar quase instantaneamente--a única solução (pelo menos do ponto de vista dele) é que "a história já foi composta" e espera sua implementação.<sup>41</sup> E interessante que esta história, esta *Geschichte* (palavra que não só significa "conto" e "História", com a portuguesa,

<sup>40</sup> Citado em Paul. Hazard, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715* (Paris: Boivin et Cie, 1935), pág. 74.

<sup>41</sup> Veja S. Freud, *Die Traumdeutung* [2<sup>o</sup>-3<sup>o</sup> vols. de *Gesammelte Werke*, ed. crit. de Anna Freud, et al. (Londres: Imago Publishing Co., Ltd., 1942)], especificamente a secção intitulada "Die Sekundäre Bearbeitung", págs. 492-512.

mas também revela uma afinidade evidente com *geschehen*, "acontecer") receba o nome de *Phantasie*, e o texto explica que "fantasia" quer dizer *Tagtraum*, isto é, "cisma", "rêve", ou literalmente, "sonho do dia". Com esta digressão, chegamos mais ou menos a nosso ponto de partida - talvez Portugal "se pusesse em dia" com o resto da Europa, mas a luz que queria introduzir já era uma história inscrevendo Portugal como "secundário". A fantasia é a introdução dum passado que nega sua própria temporalidade, e a repetição simplesmente re-afirma a impossibilidade de sair do atraso.

O "iluminismo" tradicionalmente refere-se às etapas iniciais do estabelecimento da razão: o modelo francês ganhou sua autonomia estática do processo histórico. O mito de equivalência ou repetição, colhido da noção burguesa de abstração universal (abstração que é o fundamento do conceito de "razão"), seduziu Portugal a renovar-se na luz desta razão. Porém, é um motivo muito velho, pois é o motivo da história. "Os eclesiásticos das outras Nações têm a vantagem de beber as doutrinas nas fontes; nós as bebemos nos tanques aonde a qualidade dos aquedutos poderá trazê-la com algum sabor estranho".<sup>42</sup> A água de fato se desloca da "pureza" quando entra nos tanques, mas se ela for disponível apenas nos tanques, como vamos saber que há amostra sem "contaminação"? A história de fatos objetivos distinta da narração que os produz?

---

<sup>42</sup> Francisco de Pina e de Melo, *Balança Intelectual sobre o Método de Estudar*, citado em Cidade, pág. 141.