
A construção de uma nova versificação portuguesa, 1777-1784

*The construction of a new portuguese versification,
1777-1784*

Bruno Gomes Rodrigues

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1342>

RESUMO

Este artigo faz uma leitura de três obras impressas em Portugal entre as décadas de 1770 e 1780 que tratam sobre versificação: *Regras da versificação portuguesa* (1777), de Francisco José Freire; *Tratado da versificação portuguesa* (1777), de Pedro José da Fonseca; e *Tratado da versificação portuguesa* (1784), de Miguel do Couto Guerreiro. A hipótese construída é que esses materiais, afinados em uma consonância intelectual pós-pombalina, articulam-se em torno da construção de uma nova versificação portuguesa, a qual toma como modelo as *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo* (1724), de Manoel da Fonseca Borralho. Nessa hodierna configuração, métrica e ritmo são separados das matérias, ao passo que formas poéticas emergem ou são substituídas, abrindo espaço para um pensamento mais aberto e abstrativo de poesia que desagua em uma proposta reformada de contagem silábica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Setecentismo; Versificação; Metrificação; Portugal.

ABSTRACT

This article presents an analysis of three works published in Portugal between the 1770s and 1780s that address versification: *Regras da versificação portuguesa* (1777) by Francisco José Freire, *Tratado da versificação portuguesa* (1777) by Pedro José da Fonseca, and *Tratado da versificação portuguesa* (1784) by Miguel do Couto Guerreiro. The hypothesis proposed is that these materials, aligned with post-Pombaline intellectual consonance, revolve around the construction of a new Portuguese versification, modeled on *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo* (1724) by Manoel da Fonseca Borralho. In this new configuration, meter and rhythm are separated from the subject matter, while poetic forms emerge or are replaced, paving the way for a more open and abstract conception of poetry, culminating in a reformed proposal of syllabic counting.

KEYWORDS: Poetry; 18th Century; Versification; Metrification; Portugal.

INTRODUÇÃO

Por volta do final da década de 1770, letrados portugueses perceberam um problema grave em seu conjunto de trabalhos teóricos sobre poesia: a ausência de estudos recentes e aprofundados sobre versificação em língua vernácula. Em relação a essa falta, Francisco Rolland, notório escritor de prefácios (Denipoti, 2017) e editor das *Regras da versificação portuguesa* (1777, p. viii-ix), afirmou que muitos aspirantes a poetas não dominavam a arte métrica por não terem “por onde aprendaõ”, gerando, assim, as “monstruosidades, rusticidades, aspereza, e hum ar de proza” dos “Rabúlas de Poesia”, os quais tanto “desinquietaõ os nossos ouvidos com os feos mal conceituados, e pouco armoniosos Versos”. Sentimento semelhante, ainda que menos agressivo, partilhava o autor de *Tratado da versificação portuguesa* (1777), ao perceber que a “Mocidade portuguesa”, sobretudo em comparação com “muitos Modernos em todas as linguas cultas”, achava-se “na maior penuria, quando [a respeito da versificação] deseja instuir-se”, uma vez que o “pouco, que sobre isto se

acha entre nós escrito, he tão indigesto e sem ordem, que mais serve de confundilla, que de illustralla” (Tratado [...], 1777, p. x). De fato, a única outra publicação que identificamos naquela década, a *Arte versificatoria*, de Joaquim José de Mendonça Silveira (1772), deixava claro, logo em seu título, que tratava da “composição dos versos latinos”, sem, em nenhum momento, sequer se referir a composições em português.

Com base nessas percepções, buscou-se, portanto, desde aquele momento, formar um novo regime normativo para a métrica da poesia portuguesa – regime este pensado a partir de elementos de continuidade com a versificação seiscentista (sobretudo pelas proposições de Manoel da Fonseca Borralho, em seu *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo*, publicado cerca de cinco decênios antes (Carvalho, 2007, p. 229-233)) e por desenvolvimentos possíveis dentro daquele esquema. Pouco depois, em 1784, Miguel do Couto Guerreiro tentou ampliar a discussão com a defesa da surpreendente hipótese de contagem silábica que cessava na última tônica de cada verso. Como bem sabemos, esses movimentos se estenderam ao longo do século 19, deles tomando parte, em especial no ano de 1851 e com enormes consequências, António Feliciano de Castilho (Franchetti, 2021).

Compreender as origens nucleares do certame e suas implicações imediatas é elemento essencial para uma leitura atual mais fina da história da poesia portuguesa naquele fim de século e nos períodos posteriores. Para isso, iremos tomar como foco, neste artigo, três obras: *Regras da versificação portugueza* e *Tratado da versificação portugueza*, ambos de 1777, e o segundo *Tratado da versificação portugueza*, de 1784. Não pretendemos, porém, em virtude de coesão, avaliar até que ponto os escritos foram seguidos pelos poetas. Aqui, discutiremos e analisaremos apenas os textos teóricos escolhidos.

CONTINUIDADES E MUDANÇAS ENTRE MANOEL DA FONSECA BORRALHO, FRANCISCO JOSÉ FREIRE E PEDRO JOSÉ DA FONSECA

No ano de 1777, dois impressos anônimos saíram tendo a versificação como tema: o folheto com as breves *Regras da versificação portuguesa*, em 31 páginas, e o *Tratado da versificação portuguesa*, geralmente atribuído a Pedro José da Fonseca (Veríssimo Lusitano) e bastante maior, com 260 folhas, dividido em duas partes de tamanho semelhante (“Do verso portuguez em geral, quantas sejam as suas especies, e que regras se devem nelle observar” e “Das composições poeticas em particular, e suas regras quanto á língua portugueza”). Nota-se que o autor do primeiro provavelmente fosse Francisco José Freire (Cândido Lusitano), hipótese verificável por o texto ter sido republicado, sem alterações – fora algumas atualizações ortográficas –, na terceira edição póstuma de sua tradução da *Arte poética* horaciana (Horácio, 1784, p. 253-264). Freire faleceu em 1773, o que torna a datação precisa dificultosa sem acesso a um possível manuscrito. É provável que o documento tenha sido produzido em algum momento posterior à sua *Arte poética* de 1748 e que tenha sido editado em 1777 por interesse comercial do editor Francisco Rolland, ainda que não nos seja claro o motivo do anonimato.

Ambos os volumes não negavam uma inclinação ao quincentismo e ao seiscentismo. Era notável, nesse sentido, que a maior parte dos exemplos da obra de Fonseca fosse retirada de *Os Lusíadas* (o qual também recebeu citações de seus variados paratextos) e de outras composições de Camões, além de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Francisco de Sá de Meneses, Antonio Ferreira, Vasco Mouzinho de Quevedo e Gabriel Pereira de Castro, entre outros. As fontes, por sua vez, variavam entre Manoel da Fonseca Borralho, Filipe Nunes, Ludovico Muratori, Giovanni Mario Crescimbeni, Francesco Saverio Quadrio, Nicolas Boileau-Despréaux, Voltaire e René Rapin.

Os trabalhos de 1777 não propunham rupturas ou mudanças radicais nas estruturas tradicionais de composição, mas articulavam definições moduladoras ou de simplificação com base na leitura dos modelos passados, mantendo destes a aparência básica. Essa se fazia por meio da separação entre versos grandes e pequenos (e de seus usos em formas e estruturas estróficas); da preservação do hendecassílabo (também chamado de grande, heroico ou italiano) como verso de maior prestígio e limite métrico máximo; da presença dos acidentes da sinalefa e da sinérese e de figuras como prótese, epêntese, paragoge e diérese; da divisão do verso entre agudo, grave e esdrúxulo e da rima entre consoante e toante (ainda que Fonseca [Tratado (...), 1777, p. 97-100] inserisse e discriminasse as rimas internas, separadas por ele em seis variedades – próxima, mais próxima, muito próxima, remota, mais remota e remotíssima); e de um razoável não aconselhamento do uso do verso branco.

Por essa toada, o caso da definição do conceito de verso era paradigmático. Para Borralho (1724, p. 40), ele era uma “travação, & ligadura de Dicções entre si cõcordes de bayxo de certa medida de syllabas, pela variedade de suas diferenças”, marcado, porém, não pelo “rigor de syllabas, mas sim com certa medida de Periodos”. Para Freire, o verso era “[...] huma oração, ou parte do discurso, ligada, e medida por hum certo numero de syllabas longas, e breves” (Regras (...), 1777, p. xi), com a longa sendo “aquella, em que se acha o acento predominante de cada palavra, e todas as mais da mesma dicção são breves” (Regras (...), 1777, p. xiii). Já para Fonseca (Tratado (...), 1777, p. 1-2), por fim, em tom mais direto, o verso era “[...] hum ajuntamento de syllabas com accentos póstos em certos e determinados lugares, cuja medida com facilidade se possa observar, e inventado para delectar o ouvido, e ajudar a memoria”. Continuava o autor afirmando que a medição era feita por “syllabas, e não por pés, como se medião os gregos e os latinos”, afastando-se de maneira definitiva daquilo

que havia sido proposto por Ignacio de Luzán em sua *Poética* (1737). Assim, a harmonia, a “alma do verso” – termo também utilizado por Borralho (1724, p. 19) –, era construída não pelo número de sílabas, mas pelos “acentos collocados em seus devidos lugares”. Desse modo, o que ocorria era um recurso contínuo de racionalização (ganhando, inclusive, em Fonseca, a funções de deleite e de auxílio à memória) e de sintetização do conceito de verso, ainda que este pouco fosse alterado em sua essência, pois continuava a ser um elemento de sílabas e de ritmo tônico.

Processo semelhante era usual em outros momentos das publicações de 1777, sobretudo na forma de acentuação. Borralho (1724, p. 19-22) defendeu a existência de três tipos de acentos: agudo, grave e circunflexo – ou, em outros termos, longo, breve e médio –, baseados, respetivamente, no levantamento, abaixamento e mediação da voz. Nesse sentido, ele explicitamente se opunha (recorrendo, como justificativa de autoridade, a Quintiliano) à *Arte poética española* (1592), de Juan Díaz Rengifo, que reconhecia apenas os dois primeiros. Todavia, o acento médio, por sua dificuldade de trato e de percepção (nem o próprio Borralho parecia compreendê-lo bem, uma vez que não voltou a abordá-lo), foi ignorado por Freire e diminuído por Fonseca, já que apenas o agudo era o que “unicamente serve aqui ao nosso intento” (Tratado [...], 1777, p. 36).

Percebemos, portanto, que os tratadistas de 1777, por mais que respeitassem e seguissem Borralho, não se furtavam de excluir de seus textos mecanismos que pudessem dificultar o entendimento de seu público ou a formação de seu sistema, agindo, quando preciso, sob o princípio antes exposto de razão e síntese. Isso também foi bem expresso quando Fonseca (Tratado [...], 1777, p. 11) fez questão de declarar que, no português, havia dez gêneros de versos separados em 29 qualidades ou espécies, em uma categorização científica do procedimento. O mesmo sentido de supressão ocorreu em outras opor-

tunidades, como em relação à dinâmica sonora do eco (ou reflexa) ou à categoria de virtude chamada espírito (o *inflato*, “mais parece Dom da Natureza, que força da Arte”) (Borrvalho, 1724, p. 31-32, 44).

Entretanto, a mudança central entre 1724 e 1777 era sutil, ainda que de enorme peso: a desvinculação entre matéria, métrica e ritmo – exceto em situações extraordinárias, como o decassílabo acentuado nas sílabas três, seis e nove, que Freire chamou de “Gregorio de Mattos”, utilizado em sátiras (Regras [...], 1777, p. xvi-xvii). Essa isenção parecia prover mais do desenvolvimento poético do que de um desejo normativo. Borrvalho (1724, p. 45-48), ao falar sobre o hendecassílabo, afirmou que este servia para tratar de “acções de Varões assinalados”, ainda que fosse também “impropriamente” utilizado em “matérias menores, rusticas, & pastorís”. Ele era composto de onze sílabas inteiras com acentuação obrigatória na décima, além de muitas cesuras que dependiam do uso (em estilos épico, lírico, amoroso, cômico, fúnebre, pastoril ou burlesco). Ao ser acentuado na última, tornava-se agudo – algo não admitido em obras “*Épicas, & Heroicas*, salvo quando a força do dizer o desculpe; & e não será disculpavel se se repetir muytas vezes”.

Nos escritos de 1777, tal restrição inexistia, sequer recebendo qualquer comentário. O modo impróprio que Borrvalho lamentou não mais parecia fazer sentido décadas mais tarde, em especial após as produções da *Arcádia Lusitana* e as leituras pós-pombalinas. Freire apenas recomendava que o hendecassílabo fosse acentuado na sexta e na décima sílabas, com as demais “dispostas por varios modos”, e que se evitasse agudos ou esdrúxulos, “não obstante haver exemplos de bons Poetas” (Regras [...], 1777, p. xiv). Fonseca (Tratado [...], 1777, p. 38-43), após declarar que o hendecassílabo era a estrutura métrica “mais majestos(a), e em tudo superior aos outros”, propunha três medidas: a primeira idêntica à de Freire, pois assim oferecia uma “mediana gravidade, e compassada melodia”, deleitando “sempre

sem cansaço”; a segunda, com acentuação na quarta, oitava e décima; a terceira, “reconhecida tal entre os Italianos, e rara nos nossos Poetas”, marcada na quarta, sétima e décima. Essa liberdade recém-conquistada era indício profundo do começo de uma alteração nuclear no pensamento poético português: métrica, ritmo e discurso não necessariamente precisavam mais formar um conjunto coerente, com espaço aberto para possíveis manipulação e experimentação.

Entretanto, isso não pode ser dito de outros elementos sonoros, já que Fonseca (Tratado [...], 1777, p. 58, 61-62) gastou longo tempo falando sobre as palavras, as quais deveriam ter três qualidades: “[...] bellas no som, nobres em significado, e poeticas”. Dessa maneira, não se devia utilizar palavras simples para descrever matérias grandes e vice-versa. “Em geral”, afirmou ele, “póde dizer-se que as palavras, em que entrão as vogaes *a, e, o*, são sublimes e sonoras; ao contrario são pela maior parte froxas e baixas aquellas vozes, que tiveram as vogaes *i e u*; e doces as que recebem maior numero de vogaes, que de consoantes”. Isso também valia para consoantes, como os ásperos /r/, que exprimiam “cousas estrondosas e medonhas”, e /s/, que “imita bem o sibilante zonido dos ventos, o murmúrio doce das agoas”.

O que ocorreu entre 1724 e 1777 foi uma rachadura do som da poesia em duas frentes: métrica e ritmo não normatizados em sua dimensão de uso e componentes fonéticos rigorosos, em uma articulação daquilo que estava, respetivamente, fora e dentro da matéria tratada. Apesar dessa fissura não ser absolutamente nova (tanto é que Borralho a citou como algo corrente na produção poética), foi aqui a primeira vez que ela surgiu como aceita pelo espectro perspectivo, ao menos até onde podemos avaliar.

Por fim, cabe-nos ressaltar um segundo estatuto de mudança – este voltado para as formas e as estruturas. Para Borralho (1724, p. 40, 89), o maior prestígio formal recaía sobre o soneto, a oitava rima (voltada para as “acçoens *Heroycas*”), o terceto e, por fim, as canções, todos

compostos em verso grande. O soneto era dito como “a melhor composição, que se faz na *Poezia vulgar*”, ligado ao epigrama latino por também tratar de “todas as materias”. Além do simples, ele também podia ser dobrado, terciado, com cauda, contínuo, encadeado, com repetição, retrógrado e com eco (Borrvalho, 1724, p. 69, 71). As canções genéricas podiam ser imitadas dos antigos ou inventadas, “não excedendo aos lemites da consonancia, que aliàs não teriaõ regra certa (...)”, com uso mais comum na canção real, na balada, no madrigal (este voltado para “os cantos rusticos de Pastores, se bem, que se pòdem honorificar com a materia, de que se quizer tratar”) e nas odes, que tratavam da “correccão dos vícios” (Borrvalho, 1724, p. 93, 106, 115).

Infelizmente, Freire pouco tratou desse tema, recomendando a leitura dos “melhores Poetas, e especialmente o nosso Camoens, aonde se encontraõ exemplos para toda a qualidade de Versos, e Poemas” (Regras (...), 1777, p. xxii). Entretanto, do assunto Fonseca se ocupou em profusão, dedicando a ele metade de seu livro. Nesse autor, o soneto, escrito todo em hendecassílabo ou em sete sílabas, tinha sua história reconstruída a partir da Itália, sendo aquela forma, “entre as pequenas obras poeticas”, “cousa difficillima”. A composição devia constar de “hum só pensamento, e este ha de ser natural, bello, novo, e nobre”, com seu argumento “illimitado quanto ás cousas, pois se podem nelle tratar todas sem exceição” (Tratado (...), 1777, p. 136-138, 140, 156-164). Além de simples, ele também poderia ser de resposta, com cola, dobrado, contínuo, encadeado, com repetição, retrógrado, agudo, esdrúxulo, misto e de eco. Para Fonseca, após o soneto, a forma mais nobre era a canção,

huma quantidade de estancias, formadas com dependencia de sentido sobre algum thema, e que guardão huma ordem de rimas, de versos, e de pontuação em tudo semelhante áquella, que se determinou na primeira das ditas estancias (Tratado (...), 1777, p. 164).

Suas espécies principais eram a pindárica, a anacreônica (da qual a primeira trata de “cousas sublimes”, e a segunda, “das suaves”), a balada e a ode. Esta última, a qual poderia ser epódica ou sáfica, era ligada diretamente a Horácio, em estâncias “semelhantes, e curtas, e com estilo parecido ao de Pindaro”. Ela era aberta, pois, “com tanto que a primeira estancia sirva de modelo a todas as subseqüentes, póde cada hum usar da mistura dos versos, e daquela disposição de rimas, que bem lhe agradar” (Tratado [...], 1777, p. 164, 194, 189, 201, 203, 205-207).

Por mais que Borralho, em 1724, e Fonseca, em 1777, descrevessem ambos de modo obstinado os sentidos normativos das formas, era perceptível entre eles uma alteração, sobretudo quando o segundo afastava o papel antes predominante da oitava rima e do terceto em prol da ascensão da ode, além de simplificação das possibilidades das variedades de canção. Ainda que permanecesse certa ligação, cada vez mais frágil, entre matéria e estrutura, havia uma eclipse dada no domínio de duas formas abertas, não restritas a um tema em específico. Esse sentido se casava bem com a métrica e com o ritmo e a separação binária do som poético. Assim, o *Tratado* de 1777 reforçava novamente seu apontamento na direção de uma prática de poesia aberta, em diálogo com o seu presente.

A PROPOSTA DE MIGUEL DO COUTO GUERREIRO EM 1784 E A CONSOLIDAÇÃO DE PEDRO JOSÉ DA FONSECA

Após 1777, havia tanto um ambiente reformado para o pensamento da sonoridade da poesia como finalmente um volume que compilava longamente os sentidos normativos e as alterações correntes. A obra de Borralho foi, em larga medida, atualizada e substituída pela de Fonseca, a qual, apesar de mirar sobretudo ao quinhentismo e ao seiscentismo, era também gentil com a produção poética de seu período, mesmo sem a citar diretamente. Nesse espírito, Miguel do Couto Guerreiro elaborou, em 1784, seu próprio *Tratado da versifi-*

cação portuguesa, dedicado ao dom Domingos José de Assis Mascarenhas, um dos fundadores da então recém-inaugurada Academia Real das Ciências de Lisboa. Na fala de abertura do livro, Guerreiro (1784) criticava ligeiramente Borralho e Fonseca, afirmando que “muitos sujeitos engenhosos fazião versos errados” por temerem “da tal, ou qual extensaõ, que viaõ nos volumes, que trataõ desta materia”. Em outras palavras, se poucos anos antes existia um vazio, o problema agora era o oposto, o excesso. De fato, o discurso de Guerreiro era curto, compilando 26 regras essenciais em apenas 22 páginas – menos ainda, portanto, do que Freire. O restante do impresso era ocupado por um vastíssimo dicionário de consoantes e por um poema chamado “Instrucções para a perfeita poetica”.

Sem grande mistério, Guerreiro bebeu de maneira profunda da fonte de 1777 – era igualmente obcecado por Camões (apesar de também citar Tomás Pinto Brandão); separava a acentuação entre longa e breve; os versos entre soltos e rimados; a métrica entre heroica e lírica (ou grande e pequena); mantinha o sistema de agudo, grave e esdrúxulo, bem como a sinalefa e a sinérese; e também se detinha nos aspetos fonéticos (censurando, inclusive, Cláudio Manuel da Costa por ter alterado a verossimilhança em prol da rima [Guerreiro 1784, p. 24]). Entretanto, era na nona regra que o seu texto se distanciava dos demais. Afirmou ele que a contagem silábica deveria se encerrar até o acento dominante, pois assim “[...] basta para o Verso ser constante”. Sua explicação era pela via de uma vontade de “evitar a frequente repetição de agudo, grave, e exdruxulo”, esclarecendo que, se o verso estivesse correto até o último acento, “infallivelmente está certo dahi por diante, ou cresça huma, ou cresçaõ duas, que de nenhum modo pódem crescer mais; porque o accento predominante nunca póde estar em syllaba, que anteceda a antepenultima” (Guerreiro, 1784, p. 6-7). Dessa maneira, os hendecassíla-

bos, tão admirados, tornavam-se decassílabos, acentuados na sexta e na última sílabas.

Apesar desse modelo poder ser equiparado ao francês, não cremos que tenha havido uma transferência, uma vez que Guerreiro não citou quaisquer fontes ou fez qualquer tipo de menção aos teóricos gálicos. A proposição da mudança na contagem silábica parecia ter partido do seu trabalho como tradutor, imbuído por certo espírito experimental que, doze anos antes, fizera-o transpor a *Arte poética* horaciana em rimas (Horácio, 1772, p. iii). Seu objetivo, nesse sentido, era próximo daquele de Freire e de Fonseca, ou seja, buscar racionalização e síntese. A nova proposta de contagem silábica era amparada por um argumento de facilitação das operações mentais envolvidas do procedimento poético. Ela surgia, dessa maneira, como um avanço lógico da separação entre métrica, ritmo e matéria. Sua relativa artificialidade em contraposição à enumeração natural era marca demonstrativa da euforia em torno do paradigma normativo renovado do final da década de 1770, assim como de uma percepção mais abstrativa para a poesia.

Todavia, ao que tudo indica, a hipótese não foi bem recebida, visto que a sua adoção não pareceu, naquele momento, realizar-se. Assim, surgia um claro limite nas aspirações das novidades no universo português da teoria da poesia. Depois de 1784, a animação arrefeceu. Com exceção de uma extravagante e regressiva defesa da medição por pés greco-latinos feita por Antonio das Neves Pereira (1787, p. 113-156) sob influência de Ignacio de Luzán, não identificamos, em nossa pesquisa, outros elementos que continuassem o processo aberto em 1777. O que ocorreu, na verdade, foi a consagração da teoria de Pedro José da Fonseca – em especial em 1804, quando seus escritos foram utilizados como base do capítulo sobre versificação da escolar *Gramatica portugueza* (Souza, 1804, p. 215-226), saída das prensas da Universidade de Coimbra, e em 1817, quando o *Tratado* recebeu uma

segunda edição idêntica à original (Tratado [...], 1817), a qual aparenta ter permanecido como referência até os estudos de Feliciano de Castilho, já em meados do século 19.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três impressos que analisamos neste artigo foram compostos por homens de inclinações intelectuais semelhantes, interessados na edificação de processos teóricos poéticos que dessem conta das particularidades pós-pombalinas e pegos naquilo que Fernando Matos Oliveira (2008, p. 131) chamou de

uma das mais vastas operações de translação cultural no Ocidente, já que [o *corpus* clássico do qual eles tratavam] circulou no espaço e no tempo, testando repetidamente a estabilidade que toda a teoria deseja (e não consegue em absoluto) e a normatividade de um discurso desde cedo convertido em preceptiva, mormente pela mão de Horácio.

O que também neles vemos era um entusiasmo em manter os aspectos da tradição, por mais que os autores eventualmente rejeitassem pontos que julgavam hiperbólicos, como a agudeza (Fonseca, devemos notar, faz uma grave reprimenda do estilo, que “[n]ão passa [...] *commummente* de alguma pueril e fria jocosidade, fundada em antitheses, equivocos, allusões, e outros semelhantes jogos de palavras”, omitindo-a “como invenção do corrupto gosto na decadencia da bella poesia” (Tratado [...], 1777, p 141)). O retorno ao quinhentismo e a influência preeminente de Manoel da Fonseca Borralho apontavam não para uma vontade moderna de ruptura, mas para um jogo delicado e sensível de encaixe do presente no passado, com a história como mestra da vida sendo a figura temporal que movia suas articulações. Construir uma nova versificação portuguesa era um meio de continuidade e de esperança pela retomada das glórias remotas. Todavia, o fato de o processo não ter ganhado tração,

mesmo com a exposição do elemento transformativo proposto por Miguel do Couto Guerreiro, era indicativo de que existiam limites difusos, cuja superação era fatigante, e que a revolução, no sentido de quebra total de panorama, ainda não era uma realidade no horizonte intelectual poético português no final do século 18 e nas primeiras décadas do 19.

RECEBIDO: 25/09/2024

APROVADO: 16/05/2025

REFERÊNCIAS

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo nos influxos das muzas divididas em tres Luzes essenciaes. Luz primeyra da medida, e consonancia da Poesia. Luz segunda do ornato da poesia, e figuras, que nella cabem. Luz terceyra do espirito da poesia, e erecçam do conceyto*. Lisboa Oriental: Officina de Felipe de Sousa Villela, 1724.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

DENIPOTI, Claudio. O livreiro que prefaciava (e os livros roubados): os prefácios de Francisco Rolland e a circulação de livros no Império Português ao fim do século XVIII. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 1, p. 385-411, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/47044/32955>. Acesso em: 10 ago. 2024.

FRANCHETTI, Paulo. Considerações sobre a concepção de metro e ritmo em Castilho. *Texto Poético*, [Goiás], v. 17, n. 32, p. 289-299, 2021. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/759>. Acesso em: 2 ago. 2024.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portugueza, dividido em tres partes: A primeira contém hum brevissimo Compendio das regras mais praticaveis da Metrificação; a segunda hum amplissimo Dicionario de Consoantes; e a terceira Instrucções para a perfeita Poetica*. Lisboa: Of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784.

HORÁCIO. *Arte poetica de Horacio traduzida em rima por Miguel do Couto Guerreiro*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1772.

HORÁCIO. *Arte poetica de Q. Horacio Flacco, Traduzida, e illustrada em Portuguez por Candido Lusitano*. Terceira edição, correcta, emendada, e augmentada com as regras da versificação portugueza. Tradução Cândido Lusitano. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1784.

OLIVEIRA, Fernando Matos. *Poesia e metromania*. Inscrições setecentistas (1750-1820). 2008. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Modernas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

PEREIRA, Antonio das Neves. *Mechanica das palavras em ordem á harmonia do discurso eloquente, tanto em Prosa, como em Verso*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1787.

REGRAS *da versificação portugueza, por hum anonimo*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1777.

SILVEIRA, Joaquim José de Mendonça. *Arte versificatoria, na qual se assignaõ as regras mais principaes para a composiçaõ dos versos latinos*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1772.

SOUZA, Manoel Dias de. *Gramatica portugueza ordenada segundo a doutrina dos mais celebres Gramaticos conhecidos, assim nacionaes como estrangeiros, para facilitar á mocidade Portugueza o estudo de lêr e escrevêr a sua propria Lingua, e a intelligencia das outras em que se quizer instruir*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1804.

TRATADO *da versificação portugueza, dividido em duas partes*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

TRATADO *da versificação portugueza, dividido em duas partes*. 2. ed. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1817.

MINICURRÍCULO

BRUNO GOMES RODRIGUES é Mestre em Estudos Brasileiros (IEB-USP) e Doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). Trabalha com História e teoria das poesias portuguesa, luso-americana e brasileira dos séculos 18 e 19.