

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

SÁTIRA E CARICATURA NA POESIA HERÓI-CÓMICA SETECENTISTA

Ana Martín Gutiérrez

Salamanca

2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS MODERNAS

Departamento de Filología Moderna



Área de Filología Gallega y Portuguesa

TESIS DOCTORAL

SÁTIRA E CARICATURA NA POESIA HERÓI-CÓMICA SETECENTISTA

Autor/a: Ana Martín Gutiérrez

Director/a: Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra

Salamanca

Outubro de 2021

Às minhas avós por cuidar sempre de mim desde o céu e desde a terra.

Aos meus pais e ao meu namorado, Telmo.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos vão, em primeiro lugar, para o Professor Doutor Pedro Serra pela sua orientação e apoio sem os quais realizar esta tese teria sido impossível.

O meu mais profundo agradecimento aos meus pais e ao meu namorado, Telmo, pelo apoio incondicional, as palavras de coragem, a paciência, o carinho e o amor.

Obrigada, também, a todos aqueles que estiveram comigo nas trincheiras.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1. TEORIZAÇÃO DA POESIA HERÓI-CÓMICA	15
1.1. Modelos literários e teóricos da poesia herói-cômica	16
1.2. A poesia herói-cômica em Portugal: Estado da Questão	41
1.3. Estabelecimento e justificação do <i>corpus</i> estudado	53
1.3.1. Critérios de selecção para a configuração do <i>corpus</i>	53
1.3.2. Descrição dos poemas herói-cômicos que formam parte do <i>corpus</i> desta investigação	56
1.3.3. Conclusões extraídas a partir da descrição e estudo do <i>corpus</i> de poemas herói-cômicos selecionado	75
2. A FINALIDADE SATÍRICA DA CARICATURA NA POESIA HERÓI-CÓMICA	76
2.1. O contexto ilustrado e arcádico do Portugal de setecentos	76
2.2. Sátira e axiologia moral no Iluminismo português	97
2.3. A poesia herói-cômica como sátira e a sua integração no arquivo literário	111
3. FORMAS DA CARICATURA LITERÁRIA NOS POEMAS HERÓI-CÓMICOS	139
3.1. A caricatura como retrato ou descrição de uma personagem ou situação	139
3.2. Técnicas textuais da descrição caricaturesca	152
3.2.1. Assimilação de humanos com animais	152
3.2.1.1. Comparações de humanos com animais	166
3.2.1.2. Metáforas animalizadoras	170
3.2.1.3. ‘Animalizações’	174
3.2.2. Alusão e escatologia da anatomia humana	179
3.2.3. Epítetos paródicos	196
3.2.3.1. Figuras humanas	200
3.2.3.2. Deuses e figurações alegóricas	208
3.2.4. Antíteses	219
3.2.5. Silepses e antanáclases	226
3.2.6. Paronomásias	240
CONCLUSÃO	247
BIBLIOGRAFIA	256

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de investigação – com o que pretendemos optar ao título de Doutor em Línguas Modernas pela Universidade de Salamanca – versa sobre uma forma poética complexa e híbrida que, embora tenha as suas raízes na literatura clássica grega, só atingiu o momento álgido da sua produtividade no sistema de géneros muitos séculos mais tarde, concretamente, no caso da literatura portuguesa, durante o amplo movimento literário neoclássico: a poesia herói-cómica.

Não foi nosso intuito prioritário, ao prosseguir esta investigação, assentar uma definição exaustiva desta forma poética, mas propormos, de um modo geral, uma descrição essencial e fundamentada, do ponto de vista poetológico, do seu funcionamento: a poesia herói-cómica, como habitualmente consigna a historiografia literária, caracteriza-se por narrar, utilizando a dicção elevada da épica, um conteúdo trivial associado a personagens e acontecimentos da sociedade coetânea do autor.

A principal razão que nos levou a escolher a poesia herói-cómica como objecto deste trabalho de investigação prende-se com a consciência, e a evidência, de existir uma carência no estudo deste sub-género poético em língua portuguesa.

Durante o século XVIII, no contexto do movimento literário neoclassicista, a produção de poesia herói-cómica ocorreu em diferentes países europeus; destacou-se na França e, sobretudo, na Inglaterra onde autores como Pope a aperfeiçoaram elevando-a à sua máxima potência. Daí que exista, nestes dois países, uma vasta bibliografia que visa teorizar a poesia herói-cómica em língua inglesa e francesa; ora, a bibliografia que teoriza sobre este mesmo tema em língua portuguesa é ainda escassa, o que, dificultando o estudo deste *corpus* de poemas a potenciais investigadores, ao invés de ser um óbice intransponível, perfila-se como um estímulo para nos adentrarmos num amplo *corpus* textual.

À problemática da escassez de estudos sobre a poesia herói-cómica em língua portuguesa une-se o facto de não sabermos, com precisão absoluta, o contingente textual com o qual podemos trabalhar. Na verdade, o referido *corpus* de poemas herói-cómicos compostos ao longo dos séculos XVIII e XIX na língua de Camões é ainda um conjunto ‘aberto’, se bem que, como veremos, dispomos de alguns valiosos trabalhos de

inventariação que permitem avançar com segurança e proveito. As histórias da literatura portuguesa de referência que falam sobre poemas herói-cômicos¹ mencionam quase sempre os mesmos casos: *O Hissope* de Cruz e Silva, *O Reino da Estupidez* de Melo Franco, ou, menos frequentemente, *O Desertor* de Silva Alvarenga.

Foram poucos os estudiosos que estabeleceram um elenco exaustivo de poemas em língua portuguesa integráveis neste sub-género, o que nos permitiria ser conscientes do número total de poemas herói-cômicos ao qual nos enfrentamos. Contudo, Alberto Pimentel, no seu compêndio de 1922 *Poemas Herói-Cômicos Portugueses. Verbêtes e Apostilas*, recolhe por ordem alfabética todos os poemas herói-cômicos de que teve notícia. O número ascende até cento e doze, mas provavelmente tinha conhecimento de mais se nos deixarmos guiar pelo prólogo no qual admite ter feito o inventário «expungindo unicamente as torpezas pornográficas» (PIMENTEL, 1922: 8), algo que nos faz supor que era conhecedor de poemas eróticos ou pornográficos que não incluiu no seu compêndio. Mendonça Teles (2012), por seu turno, também pretendeu estabelecer um elenco, no livro *O Mito Camoniano*, assumindo que grande percentagem deles se baseia no modelo épico camoniano. O mesmo acontece com Cabral do Nascimento (1949), que também referiu alguns exemplos na sua obra *Poemas Narrativos Portugueses*.

Estes inventários – que na maioria dos casos se resumem a um elenco no qual os autores vertem a pouca informação que têm sobre datas de escrita, número de edições e assuntos dos poemas – podem, sem dúvida, ajudar em labores mais «arqueológicos» de localização dos textos em arquivos e bibliotecas; contudo, não resolvem o problema da escassez de estudos interpretativos sobre a poesia herói-cômica em língua portuguesa tanto a um nível mais geral como a um nível mais particular, isto é, sobre algum aspecto do *corpus* que possa ser alvo potencial de investigações.

¹ A *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes fala sobre o poema *O Hissope* como uma forma de sátira social e anticlerical (SARAIVA, 2008: 609-610) e de *O Desertor* e *O Reino da Estupidez* como poemas herói-cômicos sobre o ensino universitário (cf. SARAIVA, 2008: 637-638). Na obra *Historia de la Literatura Portuguesa* editada por José Luis Gavilanes e António Apolinário Lourenço refere-se brevemente o poema *O Hissope* (cf. BORRALHO, 2000: 358). No volume IV da *História da Literatura Portuguesa* de Teófilo Braga, relativo aos árcades, o autor fala sobre o contexto de criação do poema *O Hissope* de Cruz e Silva e menciona a *Benteida* de António Alexandre de Lima (cf. BRAGA, 1984: 186-191). Já o IV volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, dirigida por Carlos Reis, relativo ao neoclassicismo e pré-romantismo, é mais amplo ao mencionar poemas herói-cômicos, alguns dos quais pertencem ao *corpus* da presente investigação: *O Hissope*, *O Reino da Estupidez*, *O Desertor*, *Malhoad* ou *O Balão aos habitantes da Lua*. (cf. MARNOTO, 2010: 171)

Por tudo isto, com vistas a contribuir para o avanço objectivo do conhecimento sobre um âmbito da literatura portuguesa menos estudado, este trabalho de investigação terá, como objectivo principal, analisar a sátira e a caricatura num conjunto delimitado de poemas herói-cómicos, concretamente conformados na centúria de setecentos, em língua portuguesa.

A metodologia seguida para a realização desta tese compatibilizará o estudo teórico de textos de referência sobre a poesia herói-cómica, a sátira e a caricatura com uma vertente mais prática que se resolverá na análise do funcionamento da sátira e da caricatura nos textos que constituem o *corpus* da presente investigação. O estudo teórico da poesia herói-cómica terá como base textos de referência que permitam a aquisição de conhecimentos sobre a história, o funcionamento e as problemáticas intrínsecas a esta forma poética. Como os estudos teóricos em língua portuguesa sobre a poesia herói-cómica são em grande medida insuficientes, recorreremos também, e muito em especial, a estudos teóricos em língua inglesa sobre o *mock-heroic poem* que, além de nos propiciarem conhecimentos, nos permitirão estabelecer *comparanda* sobre este *genus* poético em ambos os países.

Para as descrições e as leituras teóricas sobre a ‘sátira’ e a ‘caricatura’ também se procedeu ao cotejo e ponderação de textos de referência sobre cada um destes conceitos. O nosso objectivo, neste sentido, não foi tanto o de estudar a história destas complexas noções, mas sim compreender o seu funcionamento nos exemplos seleccionados e aprender a identificar os mecanismos caricaturais e satíricos com vistas a facilitar a sua localização nos poemas do *corpus*.

Conscientes de que a sátira e a caricatura podem utilizar uma grande variedade de recursos retóricos, oratórios e poéticos, decidimos seleccionar seis: assimilações de humanos com animais, alusões e escatologia da anatomia humana, epítetos paródicos, antíteses, silepses e antanáclases e paronomásias – com o propósito de analisar o seu funcionamento nos textos e, especialmente, especular criticamente sobre os objectivos com que os autores os utilizaram nos poemas. Esta constituirá a fase mais prática da presente investigação já que será nela quando contactaremos directamente com os poemas herói-cómicos que constituem o *corpus* da investigação.

A selecção dos textos que constituem o *corpus* seguiu vários critérios fundamentais. O primeiro deles prende-se com o facto de que os poemas herói-cómicos seleccionados

foram escritos em língua portuguesa; o segundo, com o facto de que os poemas foram compostos durante o século XVIII. A criação de poesia herói-cómica não se detém nos finais desse século, continua ao longo do seguinte, mas ao não estar inserida no contexto do Arcadismo e do Iluminismo, esta forma poética adquire, durante o século XIX, uma maior carga política que se sobrepõe ao interesse moral característico, como veremos, dos poemas setecentistas².

Com base nestes critérios estabelecemos o seguinte *corpus* constituído por dez poemas herói-cómicos em língua portuguesa: *Agostinheida* de Nuno Alvares Pereira Pato Moniz; *O Balão aos habitantes da Lua* de José Daniel Rodrigues da Costa; *Benteida* de Alexandre António de Lima; *O Desertor. Poema herói-cômico* de Manuel Inácio da Silva Alvarenga; *Foguetário. Poema herói-cômico* de Pedro de Azevedo Tojal; *O Hissope. Poema Herói-cômico* de António Diniz da Cruz e Silva; *Malhoada. Poema herói-cômico* de Anacleto da Silva Morais; *A Monoclea* de Frei Simão António de Santa Catarina; *O Reino da Estupidez* de Francisco de Melo Franco e *Os Toiros* de António Joaquim de Carvalho, nos quais estudaremos o funcionamento da sátira e da caricatura.

Por considerarmos que o conceito de ‘género literário’ não abrange apenas um grupo de textos com idênticos predicados, estando também associado a determinadas expectativas por parte do leitor, ao longo deste trabalho de investigação assumiremos a poesia herói-cómica como um ‘género’ ou, na sua relação de interdependência com a epopeia, como um ‘sub-género’. Esta forma poética engloba não só um conjunto de poemas com características formais semelhantes, mas também um espaço de recepção relativamente definido dotado de um horizonte de expectativas e de leitura comum aos leitores de poesia herói-cómica. ‘Género’ na sua relativa autonomia, ‘sub-género’ pelo

² Abrimos duas excepções a esta norma sobre a data de elaboração dos poemas: uma para o poema *Agostinheida* de Pato Moniz e outra para o poema *O Balão aos habitantes da Lua* de Rodrigues da Costa. O poema *Agostinheida* foi publicado por primeira vez em 1817, já no século XIX mas decidimos incluí-lo no *corpus* pelo seu valor- como afirma Pimentel: «A opinião pública tem colocado a *Agostinheida* no segundo lugar dos nossos poemas herói-cómicos, logo depois do *Hissope*. E eu creio que deve ser assim» (PIMENTEL, 1922 s. v. «Agostinheida») - e porque, mesmo publicado nos inícios do oitocentos, reflecte os valores das correntes literárias do século anterior, o neoclassicismo e a ilustração. *O Balão aos habitantes de Lua* de Rodrigues da Costa também data de inícios do século XIX. Decidimos incluir este poema no *corpus* pelo seu valor literário mencionado por Alberto Pimenta: «[...] o poema de José Daniel distingue-se pela facilidade natural e pelo discreto e coerente tratamento do tema» (COSTA, 1978: 33), por constituir uma das poucas utopias portuguesas ao serviço da sátira social e por encaixar no modelo de poesia herói-cómica que visa, através da crítica, a manutenção dos valores imperantes da sociedade.

vínculo ao *genus* épico, a ‘poesia herói-cômica’ é um sintagma que, no fundo, alude a um conjunto de textos com ‘ares de família’, enfim, a um *corpus* de textos.

A nível estrutural esta investigação estará organizada em três capítulos fundamentais. O primeiro capítulo versa, de forma genérica, sobre a poesia herói-cômica. Nele pretendemos dar resposta às seguintes questões: O que entendemos por poesia herói-cômica? Qual foi o seu estatuto durante o neoclassicismo? Constitui um género ou uma paródia de um género? Qual é o estado da questão da poesia herói-cômica em Portugal? Para responder a estas perguntas reflexionaremos sobre esta forma de poesia tendo como base os modelos teóricos e literários mais representativos dela. Veremos como a poesia herói-cômica, assumida como um género complexo para os investigadores actuais, também o era, e muito em especial, para os próprios autores neoclássicos: o incumprimento das regras do decoro e o facto deste género poético não estar descrito em *Poéticas* são apenas dois exemplos dos múltiplos aspectos problemáticos, intrínsecos a esta forma poética, com os quais os autores neoclássicos tiveram de lidar. Ao longo deste trabalho de investigação assistiremos à conciliação dos criadores neoclássicos de poesia herói-cômica com todas essas problemáticas até transformar este género complexo, e aparentemente contrário às regras do movimento literário imperante, numa das formas mais representativas do período ilustrado setecentista português. De seguida ponderaremos sobre o estado da questão da poesia herói-cômica em Portugal e estabeleceremos o *corpus* de poemas herói-cômicos para esta investigação.

O segundo capítulo pretende ser uma reflexão sobre a presença da sátira na poesia herói-cômica em língua portuguesa. Nele procuraremos demonstrar e explicar o carácter satírico deste conjunto de poemas relacionando-o com o contexto filosófico-literário ilustrado e neoclássico do Portugal do setecentos com o objectivo de dar resposta às seguintes perguntas: Quais eram os alvos da sátira contida na poesia herói-cômica setecentista portuguesa? Reflecte esta poesia os valores ético-morais da sua época ou limita-se a ser uma forma de invectiva erudita? Pode a literatura servir como mecanismo de regulamentação social? Para dar resposta a estas perguntas reflectiremos sobre o papel das academias setecentistas na criação literária portuguesa, sobre o contexto ilustrado do Portugal do século XVIII, sobre a importância da consciência de responsabilidade social dos autores de poesia herói-cômica e sobre o papel da literatura como arma de melhoria

social no Portugal do Iluminismo. Também sobre a relação entre a literatura setecentista – na qual se inclui o poema herói-cómico –, a sátira e a moralidade.

Por fim, no terceiro capítulo analisaremos os mecanismos de caricatura seleccionados presentes nos poemas que constituem o *corpus* desta investigação. O nosso objectivo será estudar a sua presença nos textos e entender a que fins obedece o seu emprego nos poemas. Ao longo do estudo da presença da sátira e da caricatura nos textos teremos sempre presente o contexto filosófico-cultural no qual se enquadram os poemas herói-cómicos seleccionados: a Europa do Iluminismo. Ter em conta o contexto de criação destas formas poéticas parece-nos indispensável para poder demonstrar a seguinte hipótese: a de que os autores de poesia herói-cómica em língua portuguesa utilizaram a sátira e a caricatura nos seus poemas com o objectivo de ridicularizar acontecimentos e personagens que se afastavam dos valores ético-morais imperantes no Portugal de setecentos. Com a demonstração deste facto pretendemos atenuar as teorias que classificam este género poemático como meras diatribes *ad hominem* (cujo interesse e valor diminui drasticamente com o desaparecimento dos referentes reais) que obedeciam, maioritariamente, a sentimentos de vingança.

Neste sentido, procuraremos provar que a criação de poesia herói-cómica por parte dos autores neoclássicos do Portugal do setecentos não se limitava a ser um mero exercício retórico-literário ou um ataque pessoal a um adversário ou antagonista; tinha também como objectivo actuar no campo social, mais concretamente, nas áreas nas quais a justiça ordinária não tinha jurisprudência. Pretendemos demonstrar que aspectos ético-morais relacionados com comportamentos incivis, atitudes amorais, modos de proceder afastados do que se esperaria na época, ou o não cumprimento de preceitos estipulados pela sociedade ou pelo movimento artístico imperante, foram potenciais alvos de crítica satírica por parte da poesia herói-cómica setecentista portuguesa que castigava, através do ridículo – utilizando a sátira e mecanismos de caricatura –, indivíduos e situações que se afastavam dos preceitos éticos e morais da época.

1. TEORIZAÇÃO DA POESIA HERÓI-CÔMICA

O estudo teórico do género herói-cômico revelou-se complexo no que toca à poesia épico-burlesca portuguesa. A principal causa deste facto foi a falta de estudos sobre este género em língua portuguesa, o que nos obrigou a acudir a textos em outras línguas que, obviamente, basearam o estudo do género nas obras épico-burlescas do próprio país. Assim, deparámo-nos com que os autores de referência para o estudo deste sub-género poético foram os que estudaram, maioritariamente, a poesia herói-cômica inglesa da chamada ‘*Augustan Age*’: Ulrich Broich e Gregory Colomb. Cada um destes estudiosos analisou a poesia herói-cômica de uma forma específica, sendo por isto as suas abordagens complementares e igualmente importantes para vertebrar esta investigação.

De Ulrich Broich destacamos a obra *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, obra de referência indispensável para nos adentrarmos no estudo da poesia herói-cômica. Nesta obra, Broich, de forma sucinta, sistematiza os predicados do *mock-heroic poem* baseado em estudos de outros investigadores contemporâneos e no que os estudiosos e os próprios poetas neoclássicos de poesia herói-cômica inglesa afirmaram sobre ela. Além disso estabelece árvores genealógicas que permitem visualizar não só as ligações entre determinados poemas épico-burlescos, mas também e a influência que poemas deste género, considerados referentes, tiveram sobre textos deste tipo posteriores. Esta obra tem-se revelado indispensável para o nosso estudo por permitir a reflexão e a aquisição de conhecimentos teóricos sobre poesia herói-cômica mas também porque nos serviu para estabelecer uma comparativa entre a poesia herói-cômica em língua inglesa e a poesia herói-cômica em língua portuguesa no que se refere aos seus modelos, tramas e influências da épica séria. Em *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, Broich, consciente da necessidade de obras teóricas sobre o género herói-cômico em língua inglesa: «There are many interpretations of the more important mock-heroic poems, but comparatively few studies of the mock-heroic as genre» (BROICH, 2010: 23-24) conformou um elenco de estudos sobre os *mock-heroic poems* (cf. BROICH, 2010: 22-25). A maior parte destes estudos estão focalizados em poemas específicos (maioritariamente em *The Rape of the Lock* ou *The Dunciad*).

Por sua vez, a obra de referência de Colomb: *Designs on Truth. The Poetics of the Augustan Mock-Epic* complementa a obra de Broich anteriormente citada. Neste caso

concreto, o autor não percorre a poesia herói-cómica inglesa, nem se demora em explicar as suas características, que dá por sabidas. Colomb focaliza a temática da representação neste género poemático, algo precioso para a nossa investigação que versa sobre o retrato literário satírico e caricaturesco. Baseando-nos, essencialmente, nestes referentes, passaremos de seguida a definir de forma sucinta o conceito de poesia herói-cómica e a sua posição no contexto neoclássico de criação literária.

1.1. MODELOS LITERÁRIOS E TEÓRICOS DA POESIA *HERÓI-CÓMICA*

No contexto europeu, a poesia herói-cómica como género surgiu e atingiu a sua perfeição durante o século XVIII. Intrinsecamente relacionada com o contexto sócio-cultural desse século, o seu aparecimento esteve intimamente relacionado com o período do Iluminismo e com a corrente literária que a acompanhou, o neoclassicismo. Esta corrente literária será, como veremos, a responsável directa de algumas das características definitórias desta forma poética uma vez que a atenção ao decoro, a imitação dos clássicos ou o respeito pelas regras contidas nas *Poéticas* foram alguns dos preceitos neoclássicos que deviam ser tidos – teoricamente – em conta pelos autores de poesia herói-cómica.

Neste sentido, por exemplo, a admiração dos autores setecentistas pelas obras clássicas explica, como veremos de seguida, o importante papel que tiveram a épica séria³ e a heroicidade – a ela associada – na criação de poesia herói-cómica. De facto, a poesia herói-cómica está intimamente ligada à épica séria, mas esta ligação, longe de se limitar apenas à imitação, revela-se, como veremos, complexa ao estabelecer-se entre os dois tipos de poemas épicos – o sério e o cómico –, uma relação que os aproxima e os afasta simultaneamente. Por isto, e para melhor entender o surgimento e o contexto no qual se integra a poesia herói-cómica, sigamos o esquema de Broich no seu estudo *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem* e reflitamos primeiro sobre o papel que o género épico teve no período neoclássico.

³ Ao longo deste trabalho de investigação utilizaremos as expressões «séria», «dita séria» ou «canónica» para nos referirmos ao género épico do qual fazem parte poemas como a *Iliada*, a *Odisseia* e *Os Lusíadas* em contraposição a expressões como «épica cómica» ou «épica burlesca» que utilizaremos quando fizermos referência à poesia herói-cómica. Com isto não pretendemos tirar seriedade e prestígio à poesia herói-cómica, fazemo-lo apenas para diferenciar mais facilmente os dois géneros.

Segundo Broich, o género mais elevado de todos os descritos nas *Poéticas* era, para os neoclássicos, a poesia épica: «The neoclassicists [...] were still proclaiming the epic as the loftiest of all genres» (BROICH, 2010: 1), chegando Dryden a afirmar que a épica era: «[...] the most noble, the most pleasant, and the most instructive way of writing in verse, and withal the highest pattern of human life» (DRYDEN *apud* BROICH, 2010: 2). Esta admiração pelo género épico deveu-se, principalmente, a que os neoclássicos consideravam que, de entre todos os géneros canónicos descritos nas *Poéticas*, a épica era aquele que melhor podiam aplicar à sua época contemporânea⁴. Tendo em mente glorificar através da literatura a sua história, feitos e personalidades mais destacadas – tal como o fizeram os grandes poetas épicos em tempos passados – os neoclássicos viram na épica o género perfeito para elogiar e imortalizar os feitos heróicos e as personagens mais importantes do seu tempo⁵. Mas, como alerta Broich, o conceito ideal que os autores de épica neoclássicos tinham sobre o seu tempo contemporâneo distava muito da realidade histórico-social na qual viviam acabando por transparecer este facto nas suas composições.

«[...] there was a fundamental split between the heroic ideal and an unheroic reality. In the existing concept of literature, the epic was viewed as the loftiest of all genres, but in social and literary context of the age, epics could no longer be written and so were replaced by comic and satirical poems in the tradition of Butler's *Hudibras*.» (BROICH, 2010: 1)

O ideal heróico das sociedades clássicas, reflectido nos poemas da épica séria nos quais se narravam feitos grandiosos relacionados com guerras e com a fundação de cidades realizados por heróis de força e valor sobre-humanos, distava muito do contexto histórico-social do setecentos no qual o heroísmo rareava⁶. Como afirma Broich na

⁴ Cf. BROICH, 2010: 2.

⁵ Sobre o uso que se pretendia dar ao género épico no contexto socio-cultural da Inglaterra da *Augustan Age*, Broich comenta: «They expected this great neoclassical epic to glorify the English aristocracy in the same way that ancient epics had glorified the elite of their lands and times. Underlying such utterances was the conviction that this age was as heroic and as worthy as that of the great classical poets. [...] They reach their apogee in the name which the era chose for itself. 'The Augustan Age'. The epithet expressed not only the hope of the English that the second Augustan Age would bring forth a second Virgil, but also the overriding conviction that their country had attained similar dominance and embodied similar heroic values to the power and the glory of Rome and Emperor Augustus» (BROICH, 2010: 2-3).

⁶ Na sua obra de referência sobre a poesia herói-cômica, Broich recolhe uma citação reveladora de Samuel Butler que nos permite tomar consciência do contraste entre a idealizada heroicidade associada ao género épico e a falta de heroísmo da sociedade da *Augustan Age* inglesa: «'No Age ever abounded

transcrição acima citada, a épica mantinha o seu prestígio como género apenas de maneira idealizada pois a inexistência de heroicidade na sociedade inglesa do século XVIII, digna de ser elogiada e imortalizada através de um poema épico, tornava, na prática, irónica a tentativa da sua composição. Por este motivo, a poesia épico-heróica do neoclassicismo começou a tingir-se de traços cómicos que demonstravam por um lado, a incontornável consciência, por parte dos neoclássicos, da falta de heroicidade da sociedade coetânea – que contrastava com a heroicidade de tempos passados relatados pela épica séria – e, por outro, o inevitável e eminente declínio do género épico dito «sério»⁷.

Tendo isto em mente, vejamos então, brevemente, como lidaram com a heroicidade os poetas neoclássicos: fazendo-o num tempo que tornou obsoleto o heroísmo⁸ e em que, paradoxalmente, o género literário predilecto continua a ser a épica. Plenamente conscientes da dificuldade que supunha encaixar a épica séria e os seus valores heróicos no marco histórico-social pouco heróico do século XVIII, e em um movimento que Broich denominou como de «aceitação» e «rejeição»⁹, os autores neoclássicos não renunciaram à heroicidade da épica mas adaptaram-se ao seu tempo redefinindo o conceito de heroísmo: «[...] which [...] became a virtue that could find expression in Christian love

more with Heroical Poetry than [*sic*] the present, and yet there was never any wherein fewer Heroicall Actions were performed.» (BROICH, 2010: 3)

⁷ Sobre este tema, consideramos importante reforçar a ideia de que o eminente declínio da épica não significou, de modo algum, o seu abandono. A épica continuou a ser um dos géneros literários mais bem considerados ao longo do período neoclássico, mas, com o passar do tempo, algumas diferenças subtis na tradução de poemas épicos demonstraram uma mudança de perspectiva. Tal como afirma Broich: «The neoclassical age, itself, however, did not recognise the way the world was going and so it is only rarely that we find a direct disowning of the epic, which by general consensus remained the highest literary form.[...] The trends that we have noted are to be discerned by way of more subtle modes of detachment: for instance, modern critics have pointed out that Dryden and Pope, in their translations of Homer and Virgil, occasionally insinuate a mock-heroic perspective which is unlike to have been intended by the original authors, and indeed through their translations frequently transform the heroic into the mock-heroic.» (BROICH, 2010: 4-5). De aí que este estudioso considere que «o neoclassicismo inglês procurou a épica heróica e encontrou a cómica.» (cf. BROICH, 2010: 6). Porém, é importante frisar, como fez este estudioso alemão, que o declínio do género épico sério não implicou o seu desaparecimento: «Despite this ambivalence towards the genre, epics were still being written during the seventeenth and eighteenth centuries.» (BROICH, 2010: 5). E neste sentido recorda-nos que na literatura neoclássica inglesa houve algumas tentativas de construção de poemas épicos sérios por parte de autores de renome, como Pope ou Dryden, que resultaram inacabados, tendo ficado recordados, maioritariamente, na memória colectiva, pelas suas criações épico-burlescas: *The Rape of the Lock* e *The Dunciad*, e *Mac Flecknoe*, respectivamente (cf. BROICH, 2010: 5).

⁸ Tal como afirma Broich: «[...] the neoclassical age did mark a significant stage in a process whereby over the centuries the heroic gradually fell into decline until, in our own time, it may be said to have disappeared almost without trace.» (BROICH, 2010: 4)

⁹ Sobre a aceitação por parte dos neoclássicos das normas heróicas impostas pelo género épico Broich afirma que «One should rather say that acceptance and rejection existed side by side» (BROICH, 2010: 4)

for one's neighbour and in suffering, and could be practised by ordinary people in their private lives» (BROICH, 2010: 4) e procurando «outras formas que substituíram a épica tradicional» (cf. BROICH, 2010: 6). Estas novas formas manterão traços da épica séria mas estarão já tingidas pela comicidade que certificava a consciência do contraste entre a heroicidade das sociedades passadas e o contexto anti-heróico de setecentos. Este tipo de textos, formariam parte, segundo Broich, do chamado 'comic epic' (cf. BROICH, 2010: 6) uma categoria que englobaria textos com características épico-heróicas e comicidade.

O 'comic epic' não é uma criação da época neoclássica. Segundo Broich, os neoclássicos situavam as origens do 'comic epic' na antiguidade greco-latina mais concretamente na *Poética* de Aristóteles, obra predilecta e de referência para os neoclássicos. Na *Poética*, o Estagirita menciona *Margites*, um poema épico cómico supostamente criado por Homero que, segundo o filósofo, igualaria em prestígio a épica séria do mesmo autor: «'as are the *Iliad* and *Odyssey* to our tragedies, so is the *Margites* to our comedies'.» (ARISTOTLE, 1960: 17 *apud* BROICH, 2010: 6). Esta ligação com o *Margites* de Homero permitiu aos neoclássicos, como afirma Broich, duas coisas: por um lado, legitimar as suas composições épico-burlescas a través de um potente referente clássico e por outro, demonstrar que, embora tendo ligações inegáveis com a épica séria, o 'comic epic' – ao qual pertencerá a poesia herói-cômica – não é um subgénero desta.

Este dado é fundamental pois o facto de pertencer a um género à parte invalida-lhe a etiqueta depreciativa de «subcategoria da épica séria»¹⁰. Dentro da categoria 'comic epic' entrariam, segundo Broich, formas como o *serio-comic epic do Renascimento Italiano*, o *epic travesty*, o *hudibrastic* e o *mock-heroic poem*. As três primeiras formas textuais mencionadas corresponderiam a formas do 'comic epic' pré-neoclássico que, por ser anteriores ao movimento neoclássico, não encaixavam nesta corrente neoclássica por não respeitar os rigorosos preceitos desta corrente literária. O seu papel na origem do *mock-heroic poem* neoclássico foi servir de referentes, nos menos casos, mas sobretudo de exemplos para o se devia evitar na construção de 'comic epic'.

No caso concreto dos *serio-comic epic do Renascimento Italiano*, como afirma Broich, aspectos como a mistura entre a matéria cómica e séria – que segundo os

¹⁰ «This constant invocation of Aristotle denotes two convictions: first, that the comic epic is as legitimate through its antiquity as the heroic, serious epic, and secondly that it constitutes an independent form in itself.» (BROICH, 2010: 6)

preceptistas neoclássicos nunca poderiam juntar-se¹¹ – e a distância ao mundo real coectâneo ao autor¹², faziam dos *serio-comic epic do Renascimento Italiano* textos pouco estimados pelos autores neoclássicos. Na verdade, dos *serio-comic epic do Renascimento Italiano* os criadores neoclássicos de poesia herói-cômica apenas consideraram um: *La Secchia Rapita*. E isto por satisfazer, em parte, os gostos dos autores neoclássicos. Obviando a mistura entre o sério e o cômico, os autores neoclássicos de poesia herói-cômica assumiram esta obra de Alessandro Tassoni como modelo para a criação dos seus textos porque a trama narra uma bagatela, a sua dicção é elevada e os acontecimentos não estão ambientados em passados remotos e/ou lendários¹³.

Outra das formas do ‘comic epic’ que não encaixava com os preceitos neoclássicos era o *hudibrastic*. O *hudibrastic*, foi uma criação poética inglesa que se originou tendo como modelo a obra *Hudibras* de Samuel Butler (s. XVII). Como explica Broich, a «uniformidade de estilo (baixo), forma e conteúdo» fazem dele um ‘comic epic’ próprio que não se pode incluir no *mock-heroic poem* nem no *travesty*. (cf. BROICH, 2010: 18). Este tipo de texto, onde coabitam o burlesco ‘high’ e o ‘low’ teve, pela presença do «low burlesque» – que se verifica quando um tema elevado é tratado de forma vulgar – uma baixa estima por parte dos neoclássicos.

De especial interesse, pela relação inversa que estabelece com o *mock-heroic poem*¹⁴, é o *epic travesty*, outra das formas de ‘comic epic’ pré-neoclássicas cuja obra mais conhecida é o *Virgile Travesti* de Scarron (século XVII). Enquanto que no *mock-heroic poem* o tema principal é uma bagatela tratada de forma elevada, no *travesty* o tema é

¹¹ Broich recorda-nos em *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem* a adversão que a mistura entre géneros causava aos autores neoclássicos: «[...] the neoclassicists dubbed them ‘mixed epics’, in contrast to the ‘pure Epopee’ of Homer, Virgil, and Milton. Right from the start, the neoclassicists were hostile to this mixture of serious and comic, high and low.» (BROICH, 2010: 9). E de entre os autores integrantes neste movimento refere-se, principalmente, a Boileau cuja rejeição à mistura entre elementos sérios e cômicos condicionou a mentalidade dos criadores neoclássicos como Addison e Dryden. (cf. BROICH, 2010: 9-10). Contrário a esta ideia e com o objectivo de defender e legitimar o seu poema Silva Alvarenga afirma no «Discurso sobre o poema Herói-Cômico» que antecede o poema *O Desertor* que «[...] a mistura do heróico, e do cômico não envolve a contradição, que se acha na Tragicomédia, onde o terror, e o riso mutuamente se destroem.» (ALVARENGA, 2003: 72). O autor brasileiro defende assim que a mistura incompatível que autores como Platão rejeitam origina-se com a junção entre a tragédia e a comédia, não com a junção entre o heróico e o cômico. (cf. ALVARENGA, 2003: 72)

¹² «Another feature of the Italian serio-comic epic that met with the neoclassicist’s disapproval was its distance from the real world [...]» (BROICH, 2010: 10)

¹³ «[...] Tassoni’s work became the only Italian epic to exercise any substantial influence on the English mock-heroic poem.» (BROICH, 2010: 11)

¹⁴ Como afirmava Dryden: «[...] mock-heroic was a kind of anti-form of the epic travesty» (BROICH, 2010: 16-17)

elevado mas é tratado com um estilo baixo. (cf. BROICH, 2010: 11-12). Broich define o *travesty* como «[...] a mode that makes fun of a literary work by retaining its content but endowing the latter with an inappropriate and inferior form.» (BROICH, 2010: 11)¹⁵ sendo por este motivo o estilo baixo uma das suas características principais.

O termo «low» que acompanha «burlesque» quando referido ao *travesty* indica-nos que este tipo de texto cômico era tido em pior consideração que os que faziam parte do chamado ‘high burlesque’¹⁶. Neste sentido, Broich recolhe na sua obra a má opinião que críticos neoclássicos de renome como Boileau, John Dennis e Smith tinham sobre o *travesty*. A principal razão pela qual o *travesty* não era tido em boa consideração pelos críticos e literatos neoclássicos prende-se com o facto destes conjuntos de textos serem «baixos no estilo» o que atentava contra o decoro e o bom gosto da gente educada que os lia¹⁷ (cf. BROICH, 2010: 15-16).

Além disso, a preferência dos neoclássicos pelo *mock-heroic poem* perante o *travesty* também se explica pela moralização – associada à disseminação de valores da sociedade ilustrada – frequentemente presente nos *mock-heroic poems* que escasseava nos *travesties* (cf. BROICH, 2010: 16)

No fundo, como afirma Broich, as características que faziam com que os neoclássicos rejeitassem como modelos ‘comic epic’ pré-neoclássicos o *travesty* ou o *serio-comic epic do Renascimento Italiano* dá-nos uma ideia das características que

¹⁵ Contrariamente ao que acontece com o *travesty*, o *mock-heroic poem* (e a paródia) são, segundo Broich, «[...] modes that took over the form and diction of their target text or genre [no caso concreto do *mock-heroic poem*, da épica séria], but replaced the subject-matter with inferior content.». Enquanto que o *epic travesty* faz referência a um texto concreto, o *mock-heroic poem* faz referência a um género inteiro, a épica. (cf. BROICH, 2010: 11-12)

¹⁶ O termo ‘burlesque’, muito utilizado durante o neoclassicismo inglês, assume-se como um conceito de definição complexa por ser muitas vezes usado, indistintamente, para referir o *mock-heroic poem* e o *travesty*. Broich recorda-nos que Fielding definiu ‘burlesque’ como a atribuição de «the manners of the highest to the lowest, or *è converso*» (FIELDING, 1952: xxviii *apud* BROICH, 2010: 12) ficando estipulado durante o neoclassicismo que o termo ‘burlesque’ funcionaria tanto para fazer referência ao *mock-heroic poem* como para o *travesty*. A forma de diferenciá-los residia no adjectivo que os acompanhava: *high burlesque* corresponderia ao *mock-heroic poem* e à paródia e *low burlesque* ao *travesty*. Esta distinção foi básica até 1972 data a partir da qual o termo ‘burlesque’ passou a significar *mock-heroic poem*, *travesty* e paródia de forma indistinta e confusa. (cf. BROICH, 2010: 12).

¹⁷ Boileau condena abertamente o *travesty*, denominado na sua *Art Poétique* de ‘burlesque’, por considerar que «a baixaza do estilo atentava contra o bom gosto dos leitores educados da época». A partir de 1680, com a vinda do neoclassicismo foi considerado na sua generalidade como um género que atentava contra o bom gosto da corte. (cf. BROICH, 2010: 15). O aparecimento deste novo movimento literário provocou a procura de outro tipo de ‘comic epic’ que estivesse mais de acordo com os preceitos neoclássicos de criação literária, surgindo assim o *mock-heroic poem*. (cf. BROICH, 2010: 16).

consideravam essenciais para a elaboração de um texto ajustado ao modelo ‘comic epic’¹⁸:

«It should not mix the serious and the comic, as the Italians had done; it must have affirmative links with the epic tradition of antiquity, and not ridicule it as did the epic travesty; its setting must not be fantastic, but must be bound to a concrete reality; it must not aim merely to entertain, but must have a moral or satirical purpose; and finally its language must not be vulgar, but noble, in keeping with the language of a gentleman.» (BROICH, 2010: 21)

Tendo em mente estas regras os neoclássicos criaram um ‘comic epic’ próprio seguindo os preceitos neoclássicos: o *mock-heroic poem*. O *mock-heroic poem* é, como afirma Broich, um género novo, uma criação neoclássica¹⁹ que necessita, por este motivo, de legitimação urgente para poder ser considerado um género de prestígio:

«[...] the *mock-heroic poem* was so new that it needed its antique antecedent, in much the same way as an English family newly promoted to the aristocracy would hunt for ancestors dating back to the Norman Conquest.» (BROICH, 2010: 7)

Afirma Broich que o gosto pela imitação e a necessidade de legitimação foram dois aspectos que mais ajudaram os investigadores de *poesia* herói-cómica a descobrir as relações entre os *mock-heroic poems*, no caso inglês, ao não tentar esconder os autores os seus antecedentes literários:

«The neoclassical poets therefore had no need to cover up their literary antecedents, and so it is possible to establish family trees for all kinds of works by compiling a list of the models they themselves acknowledge, and then adding the models that preceded the models etc.» (BROICH, 2010: 75)²⁰

¹⁸ Como afirma Broich: «One can even say that the creation of the mock-heroic poem was accompanied by a process of rigorous detachment from the comic epics of previous generations» (BROICH, 2010: 7)

¹⁹ «[...] mock-heroic poem, to a far greater extent than any of the other genres derived from ancient literature and poetics, is an essentially independent creation of English neoclassicism» (BROICH, 2010: 7)

²⁰ Refere Broich que «em muitos casos eram os próprios poetas quem nomeavam os seus antecessores» (cf. BROICH, 2010: 76). A necessidade de legitimação foi tão forte que alguns autores neoclássicos citavam referentes sem que houvesse nos seus textos traços da influência destes. Sobre isto Broich alerta para o facto de as genealogias, encarregadas de relacionar uns poemas com outros, não serem «construções feitas *a posteriori*, mas sim algo que os próprios poetas neoclássicos estabeleceram. (cf. BROICH, 2010: 75-76)

A necessidade de legitimação explica os elos que os autores de poesia herói-cômica pretenderam estabelecer com modelos ‘comic-epic’ greco-latinos²¹ e com poemas épico-burlescos anteriores a eles. Para Broich, ainda, «é possível reduzir o rango de poemas herói-cômicos a alguns tipos básicos que estariam liderados, por diferentes poemas pre-neoclássicos» (cf. BROICH, 2010: 77)

«Thanks largely to the poets’ own statements about their models, we have been able to distinguish more or less clearly several types of mock-heroic poem, each of which has its own family tree. [...] As well as establishing individual types of mock- heroic poem, we have traced the different models which were imitated, though not - as with the classical epic -parodied.» (BROICH, 2010: 90-91)

Poderíamos agrupar assim, segundo este estudioso, os poemas herói-cômicos neoclássicos em vários grupos: as imitações da *Batrachomyomachia*, os «*battle poems*», os «*invention poems*», os «*game poems*» e os «*satire on dullness poems*». Além do mais, Broich estabelece, no que se refere ao processo de legitimação dos *mock-heroic poems* neoclássicos, duas linhas de descendência:

«The first leads through trend-setting neoclassical mock-heroic poems to earlier comic epics and related works which acted as models for direct imitation; the second leads back to the great classical epics, where imitation is in the form of parody.» (BROICH, 2010: 76)

Como nos recorda em *The Eighteenth-Century Mock-Heroic poem*, os neoclássicos defendiam que o *mock-heroic poem* tem as suas raízes em modelos sérios clássicos épicos greco-latinos, como a *Iliada* e a *Eneida*²² que, parodiados, deram origem aos chamados ‘comic- epic’ clássicos concretamente a dois, a *Batrachomyomachia*, atribuída a Homero, e o *Culex*, atribuído a Virgílio²³. Destes a *Batrachomyomachia* – a guerra entre os ratos e as rãs narrada de forma épica- pela sua temática de combate e o seu estilo elevado é a que

²¹ Até 1750, quando se começou a romper com as regras neoclássicas não se pensou nas diferenças que havia entre os *mock-heroic poem* e os seus supostos antecedentes greco-latinos o que evidencia ainda mais o grau de necessidade de legitimação do novo género.

²² «As far as the epic is concerned, the vast majority of mock-heroic works of all types- as is evident from the various mottoes and footnotes, as well as from analysis of motifs and allusions- hard back to *The Aeneid* and from that to Homer, and especially to *The Iliad*.» (BROICH, 2010: 76-77)

²³ No «Discurso sobre o poema Herói-Cômico» que antecede o poema *O Desertor*, Silva Alvarenga também menciona os poemas *Batrachomyomachia*, *Culex* e *Margites* como modelos de poesia herói-cômica (ALVARENGA, 2003: 73)

mais se pareceria ao *mock-heroic poem* neoclássico (cf. BROICH, 2010: 7)²⁴. Isto porque, tal como afirma Broich, a *Batrachomyomachia*, junto com o *Culex*, foi vista como «protótipo do verdadeiro ‘comic-epic’ igual que a *Iliada* era o protótipo da épica séria, de aí que tenha sido escolhida como modelo por vários autores de poesia herói-cómica neoclássica» (cf. BROICH, 2010: 77)²⁵.

Seguindo o esquema de Broich, além das imitações da *Batrachomyomachia*, outro dos tipos de poemas em que poderíamos agrupar os *mock-heroic poems* seriam os *battle poems*. Como o próprio nome indica este grupo incluiria os poemas cuja trama principal relata uma batalha²⁶. Como nos indica Broich este género poemático estaria liderado pela *Batrachomyomachia*²⁷ antes mencionada e pela *Secchia Rapita* (1622) de Tassoni, poema no qual se relata a batalha originada pelo roubo de um balde. O poema referente, agora sim, herói-cómico neoclássico deste género poemático seria *Le Lutrin* (1674) de Boileau,

²⁴ Tal como nos alerta Broich, a necessidade de legitimação fez com que os neoclássicos tomaram como referentes textos ‘comic epic’ clássicos que não cumprem totalmente com as supostas regras de criação de poesia herói-cómica estipuladas no neoclassicismo. Neste exemplo concreto, que as personagens principais sejam animais, que a contenda seja localizada num mundo fantástico que não alude ao mundo contemporâneo do autor ou que não procure uma lição de moral fazem com que a *Batrachomyomachia* não possa ser considerado totalmente um poema herói-cómico. As traduções e as imitações da *Batrachomyomachia* realizadas durante o neoclassicismo adicionaram, segundo Broich, ligações com o mundo humano e uma intenção satírica relacionada com a moral da época (cf. BROICH, 2010: 78-79).

²⁵ Sobre a popularidade da *Batrachomyomachia* durante o neoclassicismo informa Broich: «[...] in the eighteenth century it was as familiar to educated people as *the Iliad* or *The Odyssey*» (BROICH, 2010: 77). Mas alerta-nos de que «não se encontram na literatura neoclássica inglesa muitas influências de poemas épicos clássicos» tirando os dois acima mencionados (e o *Margites* atribuído Homero) cuja influência não é muito marcada, sendo o fim principal da menção destes a legitimação». (cf. BROICH, 2010: 91). No caso concreto da poesia herói-cómica portuguesa embora existam poemas herói-cómicos, como a *Caxorrada* ou a *Gaticanea*, nos quais a influência da *Batrachomyomachia* é inegável, o certo é que, após o estudo dos vários poemas que constituem o *corpus* desta investigação constatámos que, mais do que nos poemas épicos clássicos greco-latinos- sérios ou cómicos-, os autores neoclássicos de poesia herói-cómica em língua portuguesa inspiraram-se em textos épicos mais recentes para criar as suas obras, tendo muitos dos poemas estudados a influência directa de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. A influência do poeta luso transparece na forma utilizada na composição de poemas (oitavas reais) e em passagens parodiadas ou directamente copiadas do poema épico português. Este é o caso de poemas como *O Balão aos habitantes da Lua*, *Benteida*, *Foguetário*, *A Monoclea* e *Os Toiros*, todos escritos em oitavas reais. Além disso, encontramos passagens inspiradas, quase transcritas de *Os Lusíadas* no poema *O Balão aos habitantes da Lua* e uma transcrição clara no canto V do verso de *Os Lusíadas*: «[...] Apolo, de torvado, /Um pouco a luz perdeu, como enfiado.» (CAMÕES, 1992, C. I, est. 37, v.7-8) no poema *Foguetário*. Alberto Pimentel menciona no seu catálogo alguns poemas herói-cómicos em língua portuguesa que bebem directamente desta obra épica portuguesa chegando a parodiar a sua estrutura e os seus versos (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «*Escoliadas*», «*Lusíadas*»).

²⁶ Broich estabelece algumas características que permitiriam agrupar estes poemas na categoria de ‘*battle poems*’: «What [...] is in common is the fact that its focal point is a battle which parodies the epic Trojan war. Other epics motifs are also parodied -for example, the rape [...]. In some poems the battle is linked to the motif of a descent into underworld» (BROICH, 2010: 82).

²⁷ «The battle parody is of course present in pre-neoclassical poems of this type, but these all imitated the animal battle in the *Batrachomyomachia*.» (BROICH, 2010: 82)

no qual se narra uma absurda guerra pela posição de um púlpito. Dentro desta categoria estariam poemas em língua inglesa como *The Rape of the Lock* de Pope ou *The Dispensary* de Garth. No caso concreto dos poemas do meu *corpus* de investigação incluir-se-á aqui, sem dúvida alguma, *O Hissope* de António Dinis da Cruz e Silva, o poema herói-cômico em língua portuguesa no qual se origina uma guerra entre duas entidades eclesiásticas, o deão e o bispo, por culpa da entrega de um hissope e da devida submissão associada a este acto²⁸.

Dos conjuntos de poemas designados por Broich como ‘*invention poems*’ não temos exemplos no *corpus* de textos desta investigação. Segundo o estudioso este grupo estaria liderado pelo poema *The Fan* (1714) de Gay e nele estariam incluídos poemas em língua inglesa como *The Petticoat* (1716). O ponto de partida é um evento imaginário, normalmente relacionado com a invenção de um artefacto por parte dos deuses, mas que por vezes tinha ligações com a sociedade coetânea ao autor. As suas ligações com a épica séria- concretamente com a *Iliada* e a *Eneida* nas quais se narra a criação de objetos por parte dos deuses olímpicos, concretamente de escudos para os heróis- são inegáveis. (cf. BROICH, 2010: 84)

Nos *game poems* o «tema central é a representação de um jogo. Este género poemático têm uma estrutura uniforme»²⁹ e tinham o objetivo de, através de paródias de jogos presentes na épica séria, ensinar de forma divertida as regras de algum jogo, tendo por isto uma missão didáctica. Quando a intenção de parodiar a heroicidade cedeu perante o didactismo, este género poemático caiu em declínio (cf. BROICH, 2010: 86-87). Não existem tampouco poemas deste tipo no *corpus* da presente investigação.

O último género poemático contemplado por Broich são os «satire on dullness» como afirma Broich:

«Several of these poems share the central theme of the goddess ‘Dulness’ establishing her realm or moving it to another place. In at least some of the poems, this theme is clearly a parody on the

²⁸ Mencionamos aqui, a título de curiosidade, a existência de um ‘*battle poem*’ em língua portuguesa (não incluído no *corpus* da nossa investigação) denominado *O Chumacinho Furtado* cuja inspiração foi sem dúvida *The Rape of the Lock* de Pope. (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «*O Chumacinho Furtado*»)

²⁹ Tal e como nos alerta Broich, embora constituindo um género poemático próprio, encontramos em outros poemas, como os *battle poems*, passagens em que se descrevem jogos. Isto acontece, por exemplo no capítulo III de *The Rape of the Lock* no qual se descreve um jogo de *ombre* (cf. BROICH, 2010: 87).

founding of the Roman Empire by Aeneas, that is, the re-establishment of the Trojan Empire in Latium.» (BROICH, 2010: 88)

Como afirma o estudioso, este motivo foi desaparecendo com o tempo, mas houve um que permaneceu: «a coroação do rei da estupidez representada de forma heróica de entre uma lista de tontos». Este evento não tem antecedentes na épica séria mas aparece na maioria dos poemas que constituem este tipo estando a lista de tontos inspirada em personagens reais coetâneas ao autor (cf. BROICH, 2010: 89): «[...] the mock elections and coronations generally have no connection with real events (in contrast to the mock battles of the battle poems), but the characters themselves are very closely modelled on real people of the time.» (BROICH, 2010: 89)

Existem dois motivos chave neste género poemático: a lista de poetas/lista de tontos que parodia o catálogo de barcos da *Iliada*, e o clímax que se atinge com a coroação do melhor poeta/tonto da lista anteriormente referida. (cf. BROICH, 2010: 89) Teria como modelo principal *The Dunciad* de Pope (já que *Margites*, atribuído a Homero, e que partilha temática com a obra de Pope, não chegou até nós). Nesta categoria estaria incluído um dos poemas do nosso *corpus* de investigação: *O Reino da Estupidez*, no qual a parte da coroação não existe, mas sim a do estabelecimento do Reino da Estupidez em Coimbra.

Os restantes poemas que compõem o nosso *corpus* de investigação (*Agostinheida*, *O Balão aos habitantes da Lua*, *Benteida*, *O Desertor*, *Foguetário*, *A Monoclea*, *Malhoadas e Os Toiros*) não encaixariam em nenhum destes cinco grupos de poesia épico-burlesca catalogados por Broich. Os poemas *Agostinheida*, *Benteida* e *Malhoadas* pertenceriam àquilo que poderíamos denominar como «diatribes pessoais», poemas herói-cômicos nos quais a trama principal gira em torno a uma personagem concreta que o autor identifica e satiriza por ter comportamentos contrários às regras sociais da época, ao movimento ilustrado ou ao neoclassicismo. Uma crítica semelhante ocorre no poema *Foguetário*, no qual o autor não desvela o nome da personagem principal, mas sim o seu cargo e dados histórico-sociais suficientes para que os leitores da época o pudessem identificar sem problemas. Os restantes poemas pertenceriam a tipos distintos. *A Monoclea* constitui-se como um catálogo de homens famosos que têm em comum serem tortos. Por outro lado, *O Balão aos habitantes da Lua* constitui uma sátira à sociedade

contemporânea do autor, em forma de utopia, na qual se prescrevem os comportamentos e atitudes que todos os cidadãos deviam ter numa sociedade ilustrada perfeita.

O poema herói-cômico *O Desertor* não se pode considerar ‘*satire on dullness*’ na medida em que carece das características próprias deste género poemático - como a coroação de um ‘tonto’ ou a procura, por parte da deusa Estupidez, de um novo lugar para estabelecer o seu reino- mas estaria algo associada a esta por ser a Ignorância a deidade que guia os passos do protagonista para fugir da razão.

Por último, o poema *Os Toiros*, mesmo estando protagonizado por animais, não entraria nas categorias de imitação da *Batrachomyomachia* nem de ‘*battle poem*’, estabelecidas por Broich, porque não todas as personagens principais são animais; porque não existe na trama uma batalha propriamente dita; e porque, enfim, a lide que se dá entre os touros e os humanos no momento da tourada não tem como ponto de partida uma bagatela.

Embora havendo, enfim, vários conjuntos tematicamente discretos de poemas herói-cômicos, todos partilham umas características fundamentais definitórias que os constituíam como ‘género’. Vejamos, pois, de seguida, as características essenciais da poesia herói-cômica setecentista e a sua relação com o contexto socio-cultural neoclássico.

No «Discurso sobre o poema Herói-Cômico» que antecede o poema *O Desertor*, Silva Alvarenga afirma que «O poema Chamado Herói-Cômico, porque abraça ao mesmo tempo uma e outra espécie de poesia, é a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada» (ALVARENGA, 2003: 72). Ou seja, pode definir-se, *grosso modo*, como sendo uma composição poética narrativa cujo aspecto formal deriva maioritariamente da épica, sendo o tema sobre que incide um assunto banal relacionado com o mundo contemporâneo do autor. A «heroicidade» do poema vem da sua estrutura e dicção inspirada na épica, e a «comicidade» do inesperado contraste entre a grandiosidade da forma e a trivialidade do conteúdo. A aparente simplicidade na definição deste conceito contrasta com a real complexidade que esconde a poesia herói-cômica na qual, como veremos, contínuas contrariedades intrínsecas a este género poético – como as dicotomias épica/contemporaneidade, cômico/grandiloquente, alusão/ocultação – complicam a definição e descrição destes poemas. Dado que este conjunto de poemas atingiu o seu

auge durante a corrente neoclássica vamos, em primeiro lugar, entender a posição da poesia herói-cômica no contexto literário neoclássico.

Como dissemos anteriormente, a poesia herói-cômica surge como um novo género durante a corrente estético-ideológica conhecida como neoclassicismo. Daí que o principal aspecto controverso para os árcades ao lidar com a poesia herói-cômica se prenda com o facto de esta ser forma de literatura ‘nova’ cujas regras de criação não se encontram reunidas em nenhuma *Poética*³⁰. Perante este género ‘novo’ é bom recordar, como sustenta Broich, que a originalidade não era, para os neoclássicos, uma mais-valia para o acto criativo³¹:

«The neoclassicists, however, were for the most part convinced that literary genres were existing norms which had been shaped by antiquity and were valid for all time; literary innovation was only possible within the framework of these norms.» (BROICH, 2010: 27)

Durante a época neoclássica, os escritores deviam seguir as normas marcadas pelos géneros já existentes e já descritos em *Poéticas* como a de Aristóteles ou Horácio. Nessas poéticas, entre outras coisas, atribuía-se a cada género literário uma determinada dicção, temática e personagens que lhe deviam estar sempre associadas. Assim, estava estipulado que géneros com uma temática elevada, como é o caso da tragédia, exigiam a presença de personagens e dicção elevadas; e os géneros de temática baixa, exigiam, pelo contrário, personagens e dicção baixas. Se isto se não respeitasse, os autores neoclássicos estariam desrespeitando uma das regras mais importantes para a criação literária neoclássica: o decoro³².

³⁰ Daí a importância da missão de legitimação anteriormente mencionada

³¹ É importante recordar que no contexto neoclássico de criação literária a imitação não detinha ainda o cariz pejorativo que passou a ter a partir do Romantismo. Sobre o conceito que os autores neoclássicos ostentavam sobre a imitação explica Broich: «[...] the neoclassical demand for imitation rather than original composition was a matter not of literary decadence but of an art that combined innovation with tradition» (BROICH, 2010: 76)

³² Na sua *Arte Poética*, Francisco José Freire define ‘decoro’ da seguinte forma: «o decoro he aquella decencia ou nas palavras, ou nas obras accommodada ás cousas, ás pessoas, e aos lugares» (FREIRE, 1759: 159 *apud* FURTADO, 2015: 359). O conceito de ‘decoro’ estava já presente em *Poéticas* antigas, com a de Horácio, defendendo este último na sua poética, *Epístola aos Pisões*, a adequação de um estilo concreto a um género determinado (cf. HORACIO, 2010, v. 73-92). Diz Horácio: «Un tema cómico no quiere ser tratado en versos trágicos. /Asimismo la cena de Tiestes no está bien narrarla en poemas informales y casi dignos del zueco. Que cada cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte.» (HORACIO, 2010, v. 89-92). O ‘decoro’ determina também o comportamento das personagens retratadas nas obras: as personagens altas (nobres e deuses) nunca deveriam mostrar comportamentos baixos, considerados típicos da gente do povo: «[...] de tal manera que cualquier dios, cualquier héroe que

Formas altas para temas altos e formas baixas para temas baixos; a poesia herói-cómica com a sua forma elevada e os seus temas triviais ficaria aqui comprometida pela contradição entre a forma e o conteúdo sobre que assenta. Todavia, contra o que caberia esperar, a poesia heróica-comica gozou, desde os seus inícios, de uma alta consideração por parte dos autores neoclássicos, que sempre a consideraram um «género alto», apto para ser lido por «gente de bem». Assim, a poesia herói-cómica respeita o decoro neoclássico graças a uma das suas características fundamentais, a dicção elevada herdada da épica clássica. A dicção elevada é, pois, o elemento que permite que a poesia herói-cómica não viole as normas do decoro mesmo tendo como tema principal não um assunto importante (como se esperaria de um «género alto») mas sim um aspecto trivial, uma bagatela³³.

Este facto só foi possível porque um poeta clássico, admirado e objecto de imitação por parte dos árcades setecentistas, já tinha utilizado este mecanismo nas suas *Geórgicas*. No livro quarto das *Geórgicas*, Virgílio trata um tema trivial, as abelhas, utilizando uma dicção elevada e assentando o precedente de que qualquer tema trivial pode ser assunto de poesia elevada sempre e quando a dicção utilizada para a escrever também o seja.

«Even prosaic matters like hop-growing, cider-making and the wool trade were legitimate subjects for poetry, provided they were elevated to a higher level through the form of the georgic. The model for this was Virgil's bee-keeping section in Book 4 of *The Georgics*» (BROICH, 2010: 40)

Virgílio transforma-se, assim, em modelo-referente clássico para todos aqueles que nos seus escritos tratassem temas baixos e quisessem que as suas obras fossem consideradas «altas» no âmbito da sensibilidade neoclássica³⁴: apenas deviam utilizar uma dicção elevada.

Assim, como nos recorda Broich, vários foram os poetas autores de poesia herói-cómica que procuraram legitimar no livro quarto de Virgílio as suas criações, seguindo o preceito do poeta romano de elevar os temas baixos através de uma dicção elevada

salga a escena, / distinguido previamente por su oro y su regia púrpura, no vaya a parar a sórdidas tabernas de habla vil o, mientras evita el suelo, a coger las nubes y el vacío.» (HORACIO, 2010, v. 226-230)

³³ «One might simply follow Boileau and say that the subject-matter of the mock-heroic poem was the 'Bagatelle'.» (BROICH, 2010: 30)

³⁴ Recordamos Broich que entre o *travesty* e o *mock-heroic poem*, apenas este último respeitaria o decoro neoclássico pois é o único que mantém uma dicção elevada.

cumprindo, ao mesmo tempo, outras duas das regras da criação literária neoclássica: a imitação dos clássicos e a manutenção do decoro. Um exemplo destes poetas, claro está, foi o já aludido Boileau com a sua obra *Le Lutrin* de quem disse Dryden:

«as Vergil in his fourth Georgic, of the Bees, perpetually raises the lowness of his subject, by the loftiness of his words, and ennobles it by comparisons drawn from empires, and from monarchs... we see Boileau [in the *Lutrin*] pursuing him in the same flights, and scarcely yielding to his master.» (DRYDEN, *s.d.*: 107-108 *apud* BROICH, 2010: 40)

Outros dos elementos que caracterizam a poesia herói-cômica, e que se poderia revelar problemático para o esquema estético dos neoclássicos, é a relação dessa forma textual com o mundo contemporâneo do autor, uma vez que as situações, personagens e localizações mencionadas ao longo da trama narrativa neste subgénero poético têm como base pessoas, situações e espaços reais coetâneos do autor. Figuras políticas, públicas, ou do âmbito da cultura, serviam de inspiração para a criação de personagens de poesia herói-cômica³⁵, assim como situações verídicas, tudo isto situado em localizações ‘reais’³⁶:

«The mock-heroic poem referred not only to real people, but also to real events. Occasionally these were historically important [...]. It cannot be said, however, that these works were typical [...] Most works in this genre dealt with insignificant, private, occurrences, whose triviality made them more suitable for comic representation, and whose roots in reality are only known to us because the authors mentioned them in their prefaces or footnotes.» (BROICH, 2010: 33)

Contudo, a relação com o mundo real coetâneo do autor, traço caracterizador da poesia herói-cômica, não é exclusivo deste tipo de textos. A poesia herói-cômica partilha este traço com géneros como a comédia ou a poesia ocasional, e é um traço diferenciador que o distingue de outros, como a épica ou a tragédia nas quais a presença do mundo contemporâneo está completamente excluída³⁷.

³⁵ Cf. BROICH, 2010: 32-33.

³⁶ «In addition to depicting the everyday life of the time, these poems nearly all take place in very precise sittings [...] they are usually set in capital cities [...]» (BROICH, 2010: 31)

³⁷ Broich alerta para este traço em comum existente entre a poesia herói-cômica e a comédia que as distingue de outros géneros como a tragédia ou a épica nos quais as situações e personagens estão situadas em cenários lendários ou passados: «There was a further important difference between the two comic genres and those of the epic and, to a degree, the tragedy: they both took as their setting their own contemporary world» (BROICH, 2010: 30). «Like the comedy, contemporary novel and domestic tragedy (but unlike the Italian serio-comic epic, the neoclassical epic and the heroic tragedy), the mock-

Repare-se como os géneros sem referências ao mundo contemporâneo do autor (épica, tragédia) eram os tidos como «géneros altos» pelos eruditos neoclássicos. Este facto – que se prende com a procura neoclássica da generalidade frente a particularidade tendo como objectivos em mente a intemporalidade da obra e, em consequência, a sua moralidade – colocaria a poesia herói-cômica na categoria de «género baixo» junto a outro género poemático que referenciam o real como o *occasional poem* ou as sátiras pessoais.

«The mock-heroic poem, like the novella, was thus linked to the real world and a real society, [...] But this characteristic places the mock-heroic poem in the company of two other literary forms which occupied the lower echelons of the neoclassical hierarchy: the occasional poem, and the lampoon. The occasional poem was popular, despite its lowly standing, while the lampoon was frowned on by many of the critics. Both offended against the all-important Aristotelian precept that poetry should depict not the individual and particular, but the general and typical» (BROICH, 2010: 36)

De facto, como afirma Broich, a poesia herói-cômica constituiu-se como um género controverso porque, como vimos, mesmo dando-se a relação com o mundo real também noutros géneros – como a comédia ou o *occasional poem* – a poesia herói-cômica vai mais além do que estes no que toca à particularização de referências a pessoas, lugares e acontecimentos da vida coetânea ao autor³⁸.

Intrinsecamente relacionado com este assunto surge, no contexto da poesia herói-cômica, um elemento – por vezes dado pelos autores, outras colocado a posteriori por editores – idiossincrático e conflictivo que com frequência a acompanha: as notas, isto é, a anotação dos textos. Efectivamente, alguns poemas herói-cômicos são acompanhados por notas que especificam o local, a situação e/ou a pessoa real na qual se baseia a

heroic poem dealt not with heroic, legendary figures from the past, but with characters from the world of its time.» (BROICH, 2010: 30)

³⁸ Sobre as diferenças entre a poesia herói-cômica e a comédia matiza Broich: «The mock-heroic poem is not alone in placing its actions in the contemporary world: many comedies and most eighteenth century novels do the same. What is especial, however, is the precision with which some poems pinpoint their setting, sometimes even going so far as to name the house and the street.» (BROICH, 2010: 31). Continua: «[...] many mock-heroic poems tell us far more than is normally revealed in comedies» (BROICH, 2010: 31); para o estudioso a diferença entre a menção de referents reais na poesia herói-cômica e na comédia é uma questão de grau «[...] the mock-heroic poem goes a step further in its references to the contemporary world.» (BROICH, 2010: 31). «The comedies and novels dealt mainly with fictitious characters[...] whereas the mock-heroic poem, even as far back as Tassoni, tended to refer to people who had actually lived and whose lives were historically documented.» (BROICH, 2010: 31).

personagem do poema. Estas notas, colocadas ou não *a posteriori*, permitiam uma melhor identificação – especialmente das pessoas ‘reais’ – embora, como afirma Broich, não fossem necessárias para os leitores contemporâneos que identificariam os elementos sem problema (cf. BROICH, 2010: 33).

Ultrapassada a questão da contradicção entre a forma e o conteúdo amparados na imitação de um referente clássico (Virgílio), o problema das referências ao mundo real coetâneo ao autor revela-se, de novo, na poesia herói-cômica simultaneamente como um traço característico e como um elemento contrário às normas de criação neoclássica. De modo a, uma vez mais, adequar a poesia herói-cômica aos preceitos neoclássicos, os autores destes poemas deviam «disfarçar» as referências ‘reais’. Tal como afirma Broich: «For confirmation that it does not seek to violate neoclassical norms, one can simply point to the care many- though admittedly not all- authors take to disguise their real-life references» (BROICH, 2010: 41)³⁹.

Conceitos como «disguise», «alusion» e «alienation» tornar-se-ão, assim, fulcrais para entender a relação que estabeleciam os autores de poesia herói-cômica com a realidade contemporânea. (cf. BROICH, 2010: 39-42).

Ao mascarar as referências a pessoas e acontecimentos do mundo real, os autores neoclássicos podiam aludir a elas sem quebrar as regras do decoro. Mas além de respeitar o decoro, este mecanismo de mascaramento do real funciona, ao mesmo tempo, como um jogo que se estabelece entre o autor e o leitor no qual se espera de este último que reconheça as pessoas e acontecimentos reais disfarçados aos quais alude o autor⁴⁰.

Colige Broich, na obra de referência que venho citando, algumas das estratégias utilizadas pelos autores de poesia herói-cômica para mascarar as referências a acontecimentos reais. Uma delas, levada a cabo por autores como Boileau, Pope ou Garth é a de avisar nos prefácios ou dedicatórias dos poemas de que todo o escrito constitui uma ficção (cf. BROICH, 2010: 41-42). Outra dessas estratégias transparece na atribuição dos nomes das personagens dos textos. Como observa Watt, ao contrário do que acontece

³⁹ Por ser uma característica essencial da literatura neoclássica Broich constata na sua obra que o declínio do género coincide com o desaparecimento do mascaramento das referências a pessoas e acontecimentos reais (cf. BROICH, 2010: 42).

⁴⁰ «Of course in many cases this is a deliberate game the poet plays with his reader, and without a doubt most authors expected their readers to recognise the allusions and see through the disguises. But this game of hide-and-seek takes on deeper significance when one realises that this was the way in which the poets were able at least to seem as if they were obeying the rules of poetics.» (BROICH, 2010: 41)

com a novela, o mock-heroic poem, mesmo retratando pessoas e eventos inspirados na vida real nunca utiliza os nomes reais, mas sim nomes com reminiscências antigas ou nomes-falantes sem apelido⁴¹. O mesmo acontece com as localizações espaciais que nos poemas épico-burlescos, longe de denominar locais da vida real, têm reminiscências clássicas (cf. BROICH, 2010: 43).

Se voltarmos à construção das personagens neste género poemático não só os nomes que lhes são atribuídos afastam a personagem da pessoa real na qual se inspiram, mas também a forma como esta é caracterizada: os autores evitam referências à realidade imediata já seja idealizando a personagem, atribuindo-lhe traços épicos ou alterando-a grotescamente⁴² (cf. BROICH, 2010: 43-45) dependendo da intenção do autor e do tipo de «burlesque» utilizado. Tal como afirma Broich, o «disguise» pode revelar-se em dois tipos:

«[...] disguise as a principle played a central role in mock-heroic poems of all sorts. One continually comes across ordinary, everyday characters- anti-heroes- dressed up as epic heroes, kings and gods. [...]. The epic travesty presented heroic characters 'in an undress' [low burlesque], whereas the mock-heroic poem presented its anti-heroes in heroic costume [high burlesque].» (BROICH, 2010: 45)

Outra forma de afastamento da realidade disposta pelos autores de poesia herói-cômica foi a da utilização de divindades que, para além de facilitarem aos autores os propósitos de comicidade, ajudam o leitor a se tornar ainda mais consciente da ficcionalidade do relato (cf. BROICH, 2010: 46-48). A presença de aparatos mitológicos

⁴¹ «The mock -heroic poem, however, while portraying events from real life, rarely uses current names [...] but draws on antiquity- often using telling-names without any surnames.» (BROICH, 2010: 42). Isto acontece a maior parte das vezes, tal como afirma Broich mas quanto mais satírico é um poema mais claros aparecem os seus nomes ou ao menos as suas iniciais (cf. BROICH, 2010: 43). Como veremos de seguida, a forte carga satírica presente nos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* deste trabalho de investigação fez com que muitas das personagens presentes nos textos sejam referidas pelo nome (e até pelos apelidos) e/ou inclusive pelos cognomes pelos quais eram conhecidos na sociedade.

⁴² Afirma Broich que, pela influência da novela, a caracterização de personagens revelou-se fulcral durante o neoclassicismo: «The need to disguise and suspend reality made it even less capable of individual characterisation than was the serious epic. But characterisation was soon to become a growing requirement in the eighteenth century. [...] As the eighteenth- century public came more and more to desire and expect realistic portrayals of people and the world, so the mock-heroic poem found itself less in touch with a changing fashion.» (BROICH, 2010: 49). Como veremos mais adiante, na criação de poesia herói-cômica em língua portuguesa o retrato de personagens revelar-se-á fulcral no processo de caricaturização e satirização de personagens. O nível de detalhe dos retratos e as descrições físicas grotescas apresentadas em alguns poemas do *corpus* desta investigação chegam, inclusive, a pôr em perigo as regras do decoro neoclássico.

constitui uma característica intrínseca da épica dita «séria» da qual a poesia herói-cômica se apropriou, tal como aconteceu com a divisão em cantos ou a dicção elevada. Assim sendo, a maquinaria dos deuses estará presente também na poesia herói-cômica funcionando de forma diferente a como o faz na épica séria, actuando, como veremos, de modo simultâneo, como uma prova irrefutável da influência da épica «séria» e como um mecanismo de alienação, similar aos anteriormente comentados. Porém, antes de iniciar a análise do funcionamento do aparato mitológico presente nos poemas herói-cômicos selecionados, consideramos relevante recordar que a presença de figuras divinas na épica dita «séria» constituiu um tema controverso para alguns autores e teóricos neoclássicos. Certos críticos, como Lord Kames, rejeitaram de forma radical o uso de mitologia em textos épicos por a considerar «‘antinatural’ e propiciar a ficcionalidade do texto» (cf. BROICH, 2010: 47). Todavia, salvo raras excepções, o certo é que a maior parte dos autores neoclássicos apoiaram o emprego da mitologia, residindo, as suas disputas e desentendimentos, não tanto na existência ou inexistência de aparato mitológico como no tipo de aparato que deveria ser utilizado no género épico.

Assim, por um lado, Boileau na sua *Art Poétique* antepõe a utilização de um aparato composto por deuses pagãos a um composto por elementos da iconografia cristã. A sua preferência deriva do receio do autor francês de que a ficcionalidade intrínseca ao texto épico pudesse fazer duvidar da veracidade da religião cristã:

«É, pois, de maneira bem vã que nossos autores desiludidos, banindo de seus versos esses adornos admitidos pelo uso, pensam fazer agir Deus, seus santos e profetas, como esses deuses saídos do cérebro dos poetas; [...] Os mistérios terríveis da fé de um cristão não são susceptíveis de ornamentos alegres. [...] E a mistura criminosa das ficções dos senhores dá o ar da Fábula mesmo às verdades do Evangelho.» (BOILEAU, 1979, C. III, v.193-205)

No ângulo oposto, estaria o Padre Luís Verney que na secção «As composições modernas e o abuso da Mitologia» da sua obra pedagógica por excelência, *O Verdadeiro Método de estudar*, desaprova a utilização da mitologia greco-latina na criação poética, chegando inclusive a criticar Camões por a ter utilizado em *Os Lusíadas*. Este referente do Iluminismo português defende, como alternativa, o uso de deidades cristãs – ou, então, alegóricas – alegando que os cristãos, tal e como fizeram os escritores greco-latinos, deviam utilizar o aparato mitológico da sua própria religião (cf. VERNEY, 1950: 238-241).

Estes dois exemplos permitem-nos constatar que o uso de divindades na *épica «séria»* se revelou uma questão problemática durante o período neoclássico, não havendo acordo entre críticos e estudiosos sobre o seu emprego, facto que contrasta com o que acontece na poesia herói-cómica, na qual o uso de aparatos mitológicos é praticamente aceite e defendido pela totalidade de teóricos e escritores⁴³. Isto acontece porque, como aponta Broich, mesmo tendo a *épica cómica* imitado o dispositivo mitológico da *épica «séria»*, a função e o papel representado pelas deidades nestas duas formas poéticas é distinto: «[...] the very imitation of the ‘machines’ of the serious epic (as the supernatural characters were called) constituted a principle that distinguished the mock- heroic poem from its model.» (BROICH, 2010: 47).

Um dos aspectos que distingue o funcionamento do aparato mitológico da *épica dita «séria»* do da dita «cómica» tem a ver com o estabelecimento das relações entre as deidades e os protagonistas dos poemas. Broich chama a atenção para o facto de, na poesia herói-cómica, e contrariamente ao que ocorre na *épica séria*, as divindades não se relacionarem com heróis e reis e sim com personagens vulgares e ordinárias. Esta situação provoca, parafraseando as palavras de Broich, que na poesia herói-cómica «haja duas esferas completamente distintas, a nível de realidade e de dicção» uma das quais está sempre relacionada com a sociedade coetânea do autor (cf. BROICH, 2010: 46). Na *épica canónica*, deuses e heróis pertencem à mesma esfera elevada; na poesia herói-cómica existem duas esferas bem diferenciadas: a baixa/terrestre, relacionada com os humanos, e a elevada/divina relacionada com os deuses. O facto de as personagens humanas dos poemas herói-cómicos não pertencerem à esfera elevada dos deuses e dos heróis, tal e como ocorre na *épica «séria»*, revelar-se-á, como veremos, um factor fulcral no uso da sátira e da caricatura nestes poemas ao facilitar aos autores os labores de ridicularização das personagens.

Porém, sem querer entrar ainda na componente cómico-satírica destes poemas, descrevamos primeiro a maquinaria dos deuses neles presente para entender o seu funcionamento e as suas características principais. A presença do aparato mitológico nos textos herói-cómicos revela-se indiscutível estando presente em oito dos dez poemas

⁴³ Neste sentido, recorda-nos Broich que Addison rejeitava o uso de deidades cristãs na *épica neoclássica séria* mas aprovava a sua presença na *épica burlesca*. (cf. BROICH, 2010: 47).

herói-cômicos estudados⁴⁴: *Agostinheida*, *Benteida*, *Desertor*, *Foguetário*, *O Hissope*, *Malhoada*, *O Reino da Estupidez* e *Os Toiros*. Com o objetivo de facilitar o estudo das deidades decidimos dividir os poemas estudados em grupos consoante o aparato mitológico neles imperante. De acordo com isto, estabelecemos dois grupos de poemas herói-cômicos: aqueles cujo aparato mitológico é principalmente greco-latino e aqueles cuja mitologia é maioritariamente composto por deidades alegóricas. No primeiro grupo estariam incluídos os poemas *Benteida*, *Foguetário* e os *Toiros*; no segundo, os restantes poemas analisados: *Agostinheida*, *O Desertor*, *O Hissope*, *Malhoada* e *O Reino da Estupidez*. Antes de avançar com uma breve análise das deidades constitutivas de cada um destes dispositivos queremos apenas alertar que a inclusão dos poemas em um ou outro grupo é meramente orientativa e tem como único objetivo facilitar o estudo do funcionamento das deidades nos poemas. Consideramos necessário matizar isto porque, em certos poemas do *corpus* seleccionado, embora havendo um tipo de aparato mitológico dominante – greco-latino ou alegórico – deparamo-nos com a presença de algumas deidades pertencentes ao dispositivo contrário. Tal é o caso dos poemas *Agostinheida*, *O Desertor* ou *O Reino da Estupidez*, textos no quais o autor utiliza maioritariamente um aparato mitológico alegórico, mas onde deidades greco-latinas como a Fama ou a Fortuna também aparecem. Casos mais singulares, neste sentido, são os poemas *Os Toiros* e *Malhoada* nos quais interagem deuses greco-latinos e alegóricos: a deusa Fama (com um papel destacado na trama), Júpiter, Vulcano e Apolo- entre outros- em *Os Toiros* a Poesia, a Vaidade e de novo o deus Apolo no poema *Malhoada*.

Na verdade, é fácil estabelecer, na épica dita «séria» os referentes sobrenaturais dos poemas herói-cômicos do primeiro grupo na medida em que os poemas épicos canónicos clássicos – como é o caso de a *Iliada*, a *Odisseia*, a *Eneida* e os *Lusíadas* – possuem máquinas mitológicas greco-latinas, mas com a mesma facilidade devemos estabelecer os referentes divinos que serviram de modelo aos poemas do segundo grupo uma vez que a poesia herói-cômica setecentista em língua portuguesa não tem apenas influência da épica clássica, também se inspirou na poesia herói-cômica anterior a ela, mais concretamente em poemas épico-burlescos da literatura francesa como é o caso de *Le*

⁴⁴ Apenas dois dos poemas herói-cômicos estudados, *A Monoclea* e *O Balão aos Habitantes da Lua*, carecem de aparato mitológico.

Lutrin e da literatura inglesa, como *The Dunciad* e *The Rape of the Lock*, todos eles dotados de aparatos mitológicos alegóricos⁴⁵.

Iniciemos a análise do dispositivo mitológico greco-latino dos poemas *Benteida*, *Foguetário* e os *Toiros*. Da imensa variedade de deuses presentes na mitologia clássica greco-latina, os autores dos poemas acima mencionados selecionaram, maioritariamente, para os seus textos deidades pertencentes ao panteão olímpico: Júpiter, Neptuno, Baco, Plutão, Juno, Ceres, Vénus, Marte, Vulcano, Apolo, Atena e Mercúrio. De todas elas, as que têm mais protagonismo nos enredos são Júpiter, Neptuno, Baco, Plutão e Apolo, sendo o papel das restantes deidades de menor importância para a trama dos poemas. De modo semelhante ao que acontece na épica «séria» estas deidades greco-latinas presentes nos poemas herói-cômicos estudados interferem nos acontecimentos narrados, tomando partido por determinadas personagens, incitando reações e provocando giros no enredo. As características e o papel desempenhado pelos deuses greco-latinos coincide, de forma geral, com as características e o papel desempenhado por eles na poesia épica canónica. Assim, o deus Júpiter, por exemplo, é-nos descrito nos poemas herói-cômicos estudados como o deus dos deuses, detentor do raio e do trovão e responsável último de tomar decisões nas questões concernentes a deuses e homens tal como acontece na *Iliada*, na *Odisseia*, ou em *Os Lusíadas*. Assume este papel no poema *Benteida* no qual na impossibilidade de contrariar o destino, decide, pelo menos, dotar com beleza à mulher em que foi transformado Bento António (C. III, [est.53, v.5-8]), no poema *Foguetário* no qual ordena levantar o castigo ao cónego foguetário (C.V, est. 26) e no poema *Os Toiros* no qual é o detentor final da decisão de manter ou não as touradas em Portugal (C. III, est. 41-43). Porém, a magnificência com que a épica «séria» dota este deus desaparece no terceiro canto de *Os Toiros* no qual a deidade se nos descreve alcoolizada durante uma festa junto com outras deidades greco-latinas⁴⁶.

⁴⁵ Neste sentido lembramos apenas, a título de exemplo, a primeira estrofe de *O Hissope* que faz clara referência à influência que exerceu Boileau na composição do poema: «Eu canto o Bispo e a espantosa guerra/Que o hissope excitou na Igreja d' Elvas./Musa, tu, que nas margens aprazíveis, / Que o *Sena* borda d'árvores viçosas/Do famoso Boeló a fértil mente/Inflamaste benigna, tu me inflama, / Tu me lembra o motivo, tu as causas, / Por que a tanto furor, a tanta raiva, / Chegaram o prelado, e o seu cabido.» (CRUZE SILVA, 2006, C. I, est. 1. v. 1-9); também a *Agostinheida* de Pato Moniz menciona os poemas herói-cômicos que influenciaram na sua escrita: «Ó Deusa, ó Nynfa, ó Musa galhofeira;/ Ábre-me os cofres teus, e entorna a frôxo/ Aureas facécias que com mão profusa/ Soltaste outr' ora no Lutrin, no Hyssope.» (MONIZ, 1876, C. I, [est. 1, v. 10-13]) e no prólogo de *O Reino da Estupidez* aparece uma citação da *Poética* de Boileau em francês (cf. FRANCO, 1975: 73).

⁴⁶ «Manda a todos beber, e assim dizia:/ Bebão café de mais, que he proveitoso;/ Vão beber, vão brincar, quero alegria;/ E eu brincara também, mas sou gotoso./ Sem causa chora, sem motivo ria:/ Olhos em

De especial interesse, pelo papel protagonista que assumem as seguintes deidades na trama do poema *Benteida*, é a presença de Baco e de Neptuno nos poemas do *corpus* estudado. A primeira delas aparece nos poemas *Foguetário*, *Os Toiros* e *Benteida* assumida, tal como acontece na épica «séria», como o deus do vinho e do delírio místico; a segunda, Neptuno, também aparece nos poemas *Os Toiros* e *Benteida* associada, igual que na épica clássica, ao âmbito da água e dos mares. As funções destas deidades na épica cômica e na «séria» são similares, porém os seus retratos grotescos junto com os epítetos paródicos atribuídos a cada uma delas no poema *Benteida* atribuem a estes deuses um ridículo que contrasta com a seriedade e a sobriedade com que são definidas nos poemas épicos canónicos.

Algo parecido acontece com a deidade greco-latina Apolo, associada comumente ao Sol e às artes. Aparece no poema *Foguetário* como personagem secundária, personificando o Sol, e no poema *Malhoada* como a deidade principal associada às artes a quem a deusa Poesia vai pedir explicações pela imerecida fama do horrível poeta Malhão. Mas é em *Os Toiros* onde este deus perde a dignidade que se lhe atribui na épica «séria» ao aparecer alcoolizado num contexto festivo junto com Júpiter e outros deuses:

«Apollo vai buscar com mão incerta/A Lyra, que he chamada ao Sacrificio:/ Elle as cordas alarga, elle as aperta, / Tratos lhe faz no misero supplicio./ Quer cantar Versos; porém nada acerta;/ Forte desgraça do Juiz do Officio/ Principia huma Oda magestosa, / E acaba n'uma Decima rançosa.» (C. III, est. 21, v. 1-8).

Porém, Baco, Neptuno, Apolo e Júpiter não foram as únicas deidades greco-latinas que perderam nos poemas herói-cômicos a gravidade que detinham na épica séria. Os restantes deuses greco-latinos presentes nos textos – referimo-nos, por exemplo a Marte, Vénus, Juno, Ceres ou Vulcano –, na sua maioria figurantes ou detentores de papéis mais secundários no enredo dos poemas, também não mantiveram íntegra a sua dignidade nos textos estudados: Tojal e Carvalho, autores, respectivamente, dos poemas *Foguetário* e *Os Toiros* manipularam o recurso do «Concílio dos deuses» diretamente inspirado na épica «séria» com o único objetivo de criar comicidade a través do desprestígio das deidades congregadas. Assim, o concílio descrito no Canto I de *Os Lusíadas* de Camões

alvo, gesto desgostoso:/ Os socios, porque o vem quasi sem sizo, / As caras voltão a estalar com rizo.» (C. III, est. 13).

contrasta com o concílio dos deuses descrito no Canto V do poema *Foguetário*- no qual os deuses congregados, através de insultos e acusações se atacam uns aos outros- e com o estado alcoolizado e festivo em que Vulcano, Astrea e a Fama encontraram os restantes deuses no canto III de *Os Toiros* (C. III, est.12-43).

Podemos concluir então que a utilização de deidades greco-latinas nos poemas herói-cômicos estudados reflecte a obediência a prescrições neoclássicas de imitação dos clássicos e busca, maioritariamente a uma finalidade cômica⁴⁷ que os autores de poesia herói-cômica atingiram destituindo os deuses do seu halo sobrenatural e aproximando-os comportamentalmente aos humanos.

Vejamos agora como são representadas as deidades alegóricas nos poemas *Agostinheida*, *O Hissope*, *O Reino da Estupidez*, *Malhoadá* e *O Desertor*. Nestes poemas os poetas servem-se de conceitos abstractos como a raiva, a ignorância, a poesia ou a estupidez, que personalizam em entidades às quais atribuem a categoria de divindades. Consideramos que a escolha deste dispositivo por parte de determinados autores de poesia herói-cômica tem uma relação directa com o cariz satírico intrinsecamente ligado a estas formas poéticas. Isto porque o uso de entidades alegóricas que influem e manipulam o comportamento e as acções das personagens dos textos permite uma melhor crítica dos defeitos e valores imorais associados às personagens, explicando esta razão o facto de que a maior parte das deidades alegóricas presentes nestes poemas - Inveja, Raiva, Ignorância, Hipocrisia- evoquem elementos abstractos negativos.

A batalha referida na trama de *O Hissope* inicia-se no plano divino entre duas deidades alegóricas enfrentadas por uma questão de precedências: a Senhoria e a Excelência. Estas deidades serão as responsáveis pelo enfrentamento do Deão e do Bispo (influídos por cada uma delas) através do qual o autor pretende ridicularizar a questão do tratamento e das precedências do alto clero. Com o objetivo de explicar o comportamento e as atitudes reprováveis do protagonista da *Agostinheida*, Pato Moniz narra no seu poema como Agostinho de Macedo é influenciado, ao nascer, por diversas deidades alegóricas negativas, entre elas a Adulação, a Maledicência, a Presunção, e protegido ao longo da vida pelo Desaforo. A indignada Poesia é uma das deidades principais do poema *Malhoadá* que observa, atónita, como o péssimo poeta Malhão adquire fama e glória.

⁴⁷ Joaci Pereira Furtado alerta para este facto no seu artigo «Como Dido e Eneias: protocolos de leitura do poema herói-cômico» (FURTADO, 2015: 376-377)

Silva Morais ironiza no seu poema sobre a injustiça do triunfo de um mau poeta estabelecendo, como única explicação para isto, proteção da deusa Fortuna.

Por fim, as deidades alegóricas principais dos poemas *O Reino da Estupidez* e *O Desertor*, respectivamente a Estupidez e a Ignorância, permitem aos respectivos autores dos poemas a glorificação da obra educativa do Marquês de Pombal. No primeiro deles *A Estupidez* decide assentar-se em Coimbra (após as contra-reformas educativas realizadas no contexto da «viradeira» que segundo Melo Franco constituíram um retrocesso para a Universidade de Coimbra) por encontrar nessa Universidade fies seguidores que a veneram. No segundo, Gonçalo e os seus amigos fogem da Universidade de Coimbra, incitados pela deusa Ignorância para escapar da enorme exigência académica alcançada pela Universidade após as reformas educativas realizadas pelos Marquês de Pombal.

Assim, a partir do estudo das deidades presentes nos poemas herói-cômicos pudemos concluir que, embora a existência de aparatos mitológicos seja um aspecto intrínseco a estas formas poéticas e influência inegável da épica «seria», a sua utilização na poesia herói-cômica obedece a objetivos diferentes dos que tinha na épica canónica. Os deuses greco-latinos que constituem as mitologias de alguns dos poemas herói-cômicos estudados foram diretamente extraídos da maquinaria da épica «séria» mas os autores de poesia herói-cômica desceram-nos à esfera dos humanos com o objetivo de os ridicularizar procurando comicidade e provocando um efeito de alienação aos leitores com os textos. Por outro lado, as deidades alegóricas presentes nos textos herói-cômicos estudados não são decalcadas de modelos de referência, obedecem a um objetivo satírico ao permitir os autores criticar melhor os vícios e valores imorais associados às personagens influídas por elas.

Em conclusão e como afirma Broich a própria narrativa herói-cômica unida aos mecanismos de alinação da realidade cria e destrói a ilusão nos poemas herói-cômicos suspendendo a realidade e atribuindo ficcionalidade. (cf. BROICH, 2010: 48) conseguindo assim, entre outras coisas, manter o decoro neoclássico. A poesia herói-cômica fica por isto, enquadrada entre a ficção e a realidade, entre a épica antiga e géneros realistas mais contemporâneos ao autor, bebendo das características, por vezes contraditórias, de uns e de outros, ocupando uma ‘posição central’; nas palavras de Broich:

«Among the genres that flourished in the eighteenth century, the mock-heroic poem occupies a peculiar central position: it stands between the unrealistic form and content of, say, the epic and the heroic tragedy, and the realistic genres of the novel, domestic tragedy, comedy and biography. In its subject-matter, it leans towards the realistic, but by alienating its reality it links itself to the epic. In this manner it becomes a polyphonic, hybrid genre of its own.» (BROICH, 2010: 48)

A complexidade deste género, provem da sua natureza que Broich baptiza como ‘híbrida’ na qual se entrelaçam uma forma e dicção épicas e referências a pessoas, locais e acontecimentos (maioritariamente banais) da sociedade coetânea ao autor (mais próprias de géneros como a comédia ou o *occasional poem* e não de géneros altos como era o *mock-heroic poem*) mascaradas de maneira subtil de forma que os leitores as pudessem identificar sem atentar contra o rígido decoro neoclássico. Um ‘produto independente do neoclassicismo’⁴⁸, novo, cuja legitimação se resolveu indispensável, criado seguindo os rígidos preceitos neoclassicistas de criação literária tendo, por isto, simultaneamente, o objetivo de deleitar e moralizar.

1.2. A POESIA HERÓI-CÓMICA EM PORTUGAL: ESTADO DA QUESTÃO

A poesia herói-cômica é uma das formas poéticas menos estudadas da literatura portuguesa e, por isto, mais desconhecida. Como alerta Mendonça Teles:

«O curioso é que os grandes críticos modernos parecem ignorar (ou -o que é pior- não prestar atenção) tanto a esse tipo de produção literária [os poemas herói-cômicos] como aos raros estudos e levantamentos a respeito deles. Participam assim da tradição «cultura» de ignorar as paródias e os poemas herói-cômicos.» (TELES, 2012: 111-112)

Ao desconhecimento ou ao esquecimento voluntário somam-se, como factores adversos para a divulgação deste género poemático, por um lado, a forte vinculação destes textos com o contexto espaço-temporal no e para o qual foram criados⁴⁹, e por outro, a

⁴⁸ Assim o define Broich (cf. BROICH, 2010: 21).

⁴⁹ O investigador Sousa Ribeiro encontra em Schönert a explicação que esclarece a frequente dificuldade de entendimento existente nos textos satíricos provocada pela relação do texto com elementos de contextos socioculturais de criação muito afastados da época de leitura: «A necessidade de reconstruir retrospectivamente o significado desta alusão torna, por outro lado, bem patente uma característica determinante do modo satírico, a sua dependência da partilha da informação corrente num contexto

ligação dos citados poemas com um género literário praticamente obsoleto, a épica canónica, que implica o conhecimento de códigos metatextuais específicos para a sua total compreensão⁵⁰. Estes dois factores foram decisivos para a decadência (a partir do século XX) e prática desaparecimento deste género poemático, impensáveis numa época contemporânea onde a correção política actual tornaria complicada a preservação da essência satírica destes⁵¹.

O certo é que, a ausência de investigação sobre os poemas herói-cômicos em língua portuguesa é indiscutível como também o é a razoável, podemos inclusive dizer, elevada, quantidade de poemas do tipo anteriormente citado que podemos encontrar. Mendonça Teles no seu estudo *O mito Camoniano* alerta-nos para esta situação: «É muito rica a produção de poemas herói-cômicos em Portugal: chegamos a consultar noventa e quatro, escritos a partir mesmo do século XVI.» (TELES, 2012: 111)⁵². Estamos então perante um

comunicativo determinado: na recepção da sátira, sobretudo em espaços-tempo desfasados do contexto de produção, e portanto, do domínio «natural» dessa informação, o problema da articulação com o referente extra-textual assume manifesta relevância» (SCHÖNERT, 1981 *apud* RIBEIRO, 2017: 51-52)

⁵⁰ Sobre a ‘relação de simbiose’ entre a épica canónica e a sátira clássica em verso («écrite dans une forme qui est celle de l’épopée ou de la tragédie»), Debailly, na sua *Poétique de la Satire*, afirma: [...] le genre de la satire poétique perdure et prospère seulement si l’épopée demeure vivante comme horizon littéraire et si elle est située au sommet de la hiérarchie des formes poétiques. Son déclin va de pair avec celui du genre et de l’imaginaire épiques. L’univers de la grande satire classique se greffe sur l’imaginaire et la diction héroïques. La satire est une épopée à l’envers, une épopée en creux, la représentation d’un monde qui a perdu sa dimension héroïque, mais avec l’espoir de la retrouver.» (DEBAILLY, 2017: 24-25). A relação de ‘simbiose’ que se estabelece entre os dois tipos de épica- a canónica e a burlesca- verifica-se então, por um lado, nas pautas formais e estruturais que a épica canónica dita para a criação da poesia épica burlesca à qual arrasta no seu declínio a partir do século XX mas à qual deve também a sua sobrevivência durante os séculos XIX e XX, nos quais os poemas épicos canónicos, *per se*, deixaram de fazer sentido. A queda da epopeia é explicada por Cabral do Nascimento: «as epopeias envelhecem, porque as aspirações populares variam com o tempo; o que, em certa altura, pareceu consubstanciar a vida duma nação, séculos volvidos- ou até depois de poucos anos- afiguram-se-á destituído de significado, se bem que haja preenchido o seu momento histórico. O interesse do livro começa a ser puramente literário, se tem valor para isso, e por aí se poderá salvar. Em caso negativo, será simples curiosidade arqueológica.» (NASCIMENTO, 1949: 10-11)

⁵¹ Neto Mariano alerta-nos, num dos seus artigos – «Metamorfoses do risível na sátira contemporânea. Registos Satíricos e implícitos axiológicos em textos ficcionais de Gonçalo M. Tavares» –, sobre a diferença entre o riso antes e depois da época contemporânea tendo em conta o actual peso do «politicamente correcto»: «É verdade que o humor e a paródia caricatural continuam, nas sociedades contemporâneas, a constituir-se como instrumentos lúdicos indispensáveis, exorcizando temores, angústias, melancolias ou estados mais ou menos depressivos. Porém, com a disseminação dos parâmetros do «politicamente correto» relativos aos olhares e atitudes perante o Outro e o diferente, tornou-se reproável, censurável e, de certa forma, obsoleto o riso rabelaisiano, molièriano ou vicentino, dirigido em grande parte àqueles que configuravam a diferença face a estatutos e comportamentos conformistas e normativos, ou mesmo a sua subversão mediante posturas mais irreverentes ou libertárias.» (MARIANO, 2017: 217-218)

⁵² Sobre o número de poemas herói-cômicos existente Pimentel afirma na sua compilação *Poemas herói-cômicos. Verbetes e Apostilas*: «Tive ocasião de verificar que não eram tão poucos como eu supunha [...]» (PIMENTEL, 1922). No seu inventário recolhe 112 poemas herói-cômicos, mas como ele próprio confessa no prólogo, incluiu nestes ‘poemas herói-cômicos’ poemas narrativos droláticos em verso que

género poético ao mesmo tempo raro e abundante compreendido, essencialmente, entre os séculos XVI e XIX⁵³. Existe variabilidade no que respeita ao número exacto de poemas herói-cômicos em língua portuguesa, mas são vários os estudiosos que, nas suas pesquisas e compilações bibliográficas, nos confessam, directa ou indirectamente, que a probabilidade de que existam mais poemas herói-cômicos não recolhidos nos inventários dos pesquisadores é alta.

A circulação restrita⁵⁴ e/ou clandestina deste género poético, muitas vezes anónima, provocou mutilações e alterações em muitos dos poemas épico-burlescos que chegaram até nós⁵⁵; alguns encontram-se confinados em bibliotecas, fora dos catálogos, ou catalogados, mas em mau estado, com acesso restrito, sem edição nem digitalização, desconhecidos para o grande público e para a grande parte dos investigadores literários⁵⁶.

Ainda assim, foi menos complicado localizar e obter poemas herói-cômicos em língua portuguesa do que investigações ou estudos aprofundados, nesta mesma língua, sobre o género herói-cômico ou sobre algum destes poemas. As investigações sobre poesia herói-cômica portuguesa ou brasileira revelaram-se escassas sendo a maioria delas inventários de poemas épico-burlescos que reflexionam de forma sucinta sobre algum

não encaixariam exatamente com a sua ideia de poesia herói-cômica: «acção atribuída a um ou mais indivíduos, e sistematicamente exagerada com o propósito de fazer rir» (cf. PIMENTEL, 1922: 8). Cabral do Nascimento no seu estudo «Poemas narrativos portugueses» também contabiliza o número de poemas herói-cômicos em língua portuguesa existente. Para este autor, estariam integrados na categoria ‘poemas narrativos’ que, do século XVI ao XIX seriam por volta de cento e sessenta. Mas dentro destes ‘poemas narrativos’ o autor distingue os ‘narrativos’ dos ‘descritivos’ incluindo nos primeiros não só os poemas herói-cômicos mas também as epopeias e os poemas épicos, entre outros. (cf. NASCIMENTO, 1949: 7-9).

⁵³ A partir do século XIX a poesia herói-cômica não desaparece, transforma-se pelo contexto socio-cultural que a rodeia: «Todos esses tipos de paródias, de sátiras e de poemas herói-cômicos ganharão outras dimensões e sentidos em lutas políticas e com o desenvolvimento de uma nova sociedade romântico-realista que dominará o século XIX com uma linguagem menos retórica e mais simples na descrição e fustigação dos costumes» (TELES, 2012: 123)

⁵⁴ «[...] a rarefação editorial dessas obras no decorrer do decorrer do século XVIII sugere que este era essencialmente letrado. Ou seja, os poemas herói-cômicos foram originalmente compostos por e para uma elite de iniciados nas letras- e é ela que, a princípio, sua leitura se limitava.» (FURTADO, 2015: 369).

⁵⁵ «A maioria dos poemas herói-cômicos de que se tem notícia, [...] permanece manuscrita» (FURTADO, 2015: 368)

⁵⁶ Tal como afirma Cabral do Nascimento em *Poemas Narrativos portugueses*: «Algumas edições [dos poemas descritivos e narrativos compostas por autores portugueses] são muito raras e chegam a faltar nos estabelecimentos oficiais» (NASCIMENTO, 1949:15). Dos dez poemas que constituem o *corpus* desta tese, todos estão editados mas destes apenas um deles o está criticamente: *O Hissope* de Cruz e Silva (CRUZ E SILVA, 2006). Sublinhe-se, ainda, a muito cuidada edição de *O Desertor* de Silva Alvarenga levada a cabo por Ronald Polito (ALVARENGA, 2003), embora não se possa considerar uma edição crítica *strictu sensu*.

aspecto concreto da poesia herói-cômica em língua portuguesa para depois fornecer informação básica sobre eles: o título, autor, edições e uma síntese argumental. Fogem deste esquema os trabalhos que, mesmo sendo catálogos de poemas, têm como objectivo demonstrar a influencia da épica camoniana na construção da poesia herói-cômica portuguesa, talvez a via de investigação mais explorada sobre este género poemático. Mendonça Teles mencionou no seu estudo *O mito camoniano* aqueles que para ele são «os principais, se não os únicos, estudos sobre a matéria» (TELES, 2012:112):

«[...] o «Discurso sobre o poema herói-cômico» (1774), de Silva Alvarenga; o artigo de Teófilo Braga, «Poetas herói-cômicos portugueses» (1862); o fichamento de Pereira Caldas, *Imitação, Paródia e Centonização* (1884); a «Introdução» aos *Satíricos Portugueses*, de João Ribeiro, em 1910; os verbetes e apostilas de Alberto Pimentel em *Poemas Herói- Cômicos Portugueses*, de 1922; os de Henrique de Campos Ferreira Lima em *As Paródias na Literatura Portuguesa*, de 1930; o estudo de Cabral do Nascimento em *Poemas Narrativos Portugueses*, de 1949; e este capítulo (o V) de *Camões e a Poesia Brasileira*, de 1973 (a 2ª edição é de 1976; a 3ª de 1989) constituem as principais fontes para o estudo dos poemas herói-cômicos em Portugal e no Brasil.» (TELES, 2012:112)

A estas obras mencionadas por Mendonça Teles que são, na sua maioria, catálogos de poemas herói-cômicos, adicionamos nós também interessantes e recentes estudos de investigadores que, desde há alguns anos para cá, focalizaram as suas pesquisas em algum poema herói-cômico em concreto. Este é o exemplo da investigadora Ana María García Martín – co-autora da edição crítica do poema herói-cômico *O Hissope*⁵⁷ –, que nos seus artigos «Um estilo grandiloco e corrente: *Os Lusíadas* e *O Hissope*»⁵⁸ e «*O Hissope* de nove cantos: Uma versão pouco conhecida do poema heróico-cômico»⁵⁹ reflecte, respectivamente, sobre das influências camonianas no texto e sobre as diferentes versões que este teve ao longo do tempo devidas ao seu êxito ligado à sua circulação clandestina. Outros estudiosos não mencionados por Mendonça Teles como Rui Carlos Fonseca também contribuíram para o estudo da poesia herói-cômica portuguesa focalizando a sua atenção de igual forma sobre o poema herói-cômico português por excelência, *O Hissope*: «A poesia herói-cômica e a memória de bagatelas: a celebração épica de trivialidades n'O

⁵⁷ CRUZ E SILVA, 2006.

⁵⁸ GARCÍA MARTÍN, 2004a :181-218.

⁵⁹ GARCÍA MARTÍN, 2004b: 15-52.

Hissope de Cruz e Silva»⁶⁰ e «Implicações Paródicas do Poema Herói-Cômico: a *Batracomiomaquia* e a inversão do épico, *O Hissope* e a crítica anticlerical»⁶¹ são dois exemplos que há que sublinhar.

Contudo, *O Hissope*, se bem o mais recorrente, não foi o único poema herói-cômico a ter sido em conta pelos estudiosos mais actuais da poesia épico-burlesca em língua portuguesa. Autores como Samuel Melo e Cilaine Cunha focalizaram a sua investigação desta vez no poema herói-cômico *O Desertor* relacionando-o com o contexto filosófico-cultural das luzes do século XVIII e com o conceito de ‘utilidade da literatura’⁶² indissociável a este género poemático, especialmente no século XVIII. Por último, estudiosos como Manuel Ferro ou Maria Luísa Malato Borralho, investigaram sobre a utopia portuguesa pondo o foco no poema português épico-burlesco: *O Balão aos habitantes da Lua*, da autoria de Azevedo Tojal⁶³. Neste caso Ferro reflete sobre a utopia e o poema herói-cômico como formas de criticar a sociedade procurando mudanças.

Além destes estudos e dos já mencionados por Mendonça Teles, em obras como a *História da Literatura Portuguesa* de Saraiva e Lopes⁶⁴ e a *História Crítica da Literatura Portuguesa*⁶⁵ aparece mencionado de forma sucinta este género poemático focalizando os autores e as tramas de alguns poemas herói-cômicos, em especial do poema *O Hissope* de Cruz e Silva.

Da pesquisa e posterior leitura destes estudos sobre poesia herói-cômica em língua portuguesa deduz-se, facilmente, que a maior parte deles são compêndios de poemas herói-cômicos ordenados alfabeticamente⁶⁶, breves estudos ou notas sobre os poemas herói-cômicos mais conhecidos -como *O Hissope* ou *O Reino da Estupidez*- ou artigos nos quais se frisa e exemplifica a influência de Camões, em especial dos seus *Os Lusíadas*, sobre este género poemático uma vez que a significativa presença do épico lusitano na construção da poesia herói-cômica portuguesa é irrefutável⁶⁷ superando inclusive a influência da poesia clássica greco-latina:

⁶⁰ FONSECA, 2011: 533-544.

⁶¹ FONSECA, 2010: 83-100.

⁶² MELO, 2016: 2775-2786.

⁶³ FERRO, 2013: 303-333; BORRALHO, 2004.

⁶⁴ SARAIVA, 2008: 609-610.

⁶⁵ MARNOTO, 2010: 120-121.

⁶⁶ «[...] os estudos sobre essa matéria têm sido quase sempre de nível bibliográfico» (TELES, 2012: 112).

⁶⁷ Sobre a influência geral de Camões na poesia herói-cômica portuguesa ver as obras *O Mito Camoniano* de Mendonça Teles (TELES, 2012) e *As paródias na Literatura Portuguesa. Ensaio bibliográfico* de Ferreira Lima (LIMA, 1931: 29-43); sobre a influência do texto épico camoniano concretamente em *O*

«Cerca de 90% deles [dos poemas herói-cômicos] se construiu sobre o modelo camoniano. Têm geralmente objetivo lúdico de apresentar uma patuscada estudantil, de rir das bebedeiras, mas principalmente, o de satirizar personalidades ou instituições eclesiásticas, políticas, científicas, pedagógicas e problemas sociais. Note-se, porém, que os aspetos sociais, políticos e eclesiásticos são os mais comuns. E em quase todos se podem ver os sinais da épica ou da lírica de Camões, através dos episódios e versos mais conhecidos e divulgados. O modelo de abertura é sempre, conforme já dissemos, os versos *As armas e os barões assinalados*». (TELES, 2012:111)⁶⁸

O certo é que a grande parte dos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* desta tese de investigação têm como base o poema épico camoniano ou estabelecem com ele relações de intertextualidade que em muitas ocasiões estão assinaladas graficamente no texto através de diferentes fontes⁶⁹.

A influência do texto camoniano é muito evidente a nível de estrutura formal sendo que grande parte dos poemas do *corpus* estudado mantêm parte da estrutura externa d’*Os Lusíadas*: divisão em cantos constituídos por sua vez por oitavas decassílabas de rima cruzada e emparelhada. Este é o caso dos poemas: *O Balão aos habitantes da Lua*, *Benteida*, *Foguetário*, *A Monoclea* e *Os Toiros*. Deixando a um lado a influência a nível formal, existe, para além da já mencionada intertextualidade pretendida, uma inspiração no texto épico camoniano que se torna notável nos paralelismos de conteúdo existentes nos dois tipos de obras épicas: o episódio do «concílio dos deuses greco-latinos», sobejamente conhecido, de *Os Lusíadas*, aparece também em textos como o *Foguetário*, com tons claramente ridículos e caricaturais mostrando os deuses em atitudes grotescas e descomedidas indignas de uma deidade greco-latina. Na verdade, o aparato mitológico da antiguidade clássica, presente em *Os Lusíadas* mantêm-se, como vimos, em grande parte

Hissope de Cruz e Silva ver os artigos da investigadora Ana María García Martín citados em notas anteriores.

⁶⁸ Vindo ao encontro desta ideia Mendonça Teles afirma «Portugal é rico em poemas narrativos (a maioria na sombra de Camões) e riquíssimo nas glosas, paráfrases, paródias e poemas herói-cômicos e em todo tipo de intertextualizações dos modelos épico e lírico de Camões [...]» (TELES, 2012: 156).

⁶⁹ Um exemplo disto ocorre no poema *O Balão aos habitantes da Lua* no qual se encontram versos d’*Os Lusíadas* de Camões de forma literal ou adaptada ao conteúdo do poema sendo assinalada essa intertextualidade com a utilização da fonte itálica. (COSTA, 1978). Existem outros poemas herói-cômicos nos quais os autores copiaram diretamente partes de *Os Lusíadas*: tal é o caso da *Agostinheida*, na qual o autor anónimo, posteriormente revelado como Pato Moniz, coloca as referências aos versos d’*Os Lusíadas* em notas de rodapé. (MONIZ, 1876). No caso extremo temo-lo na comparação que Santa Catarina faz de si mesmo com Camões no próprio poema *A Monoclea* de quem toma semi-emprestado o primeiro verso para o seu poema «O Reino dos varões assinalados» (SANTA CATARINA, 1894)

dos poemas do *corpus* estudado estando marcadamente presente na *Benteida*, no *Foguetário*, na *Malhoada* e em *Os Toiros*.

Além do aparato mitológico greco-latino, existem outras ocasiões em que podemos observar a influência explícita do texto épico camoniano em poemas do *corpus* estudado: os episódios inspirados directamente pelo poema épico clássico, por exemplo, quando Vénus intercede por algum herói indo rogar a seu pai Júpiter ou os episódios de vaticínios recorrentes em *Os Lusíadas* que também estão presentes em poemas como o *Foguetário*, *O Hissope* ou *Malhoada*⁷⁰. Estes exemplos concretos, junto com alguns estudos⁷¹, alguns deles já aqui mencionados, demonstram a incontestável relação entre o texto épico de Camões e a poesia herói-cômica que tem sido, como já dissemos, a principal e uma das poucas vias de investigação realizada sobre poesia épico-burlesca em língua portuguesa.

Vejam agora a presença dos textos do *corpus* de investigação nas obras anteriormente mencionadas como referentes para o estudo da poesia herói-cômica em língua portuguesa. Dos dez textos que constituem o *corpus* a obra que aparece com maior frequência nos catálogos bibliográficos anteriormente citados é *O Hissope*. Este é o poema épico-burlesco que mais estudos e análises provocou e que mais frequentemente foi recolhido em estudos bibliográficos. Está recolhido nos catálogos de Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «*O Hissope*»), de Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 90-92) e de Ferreira Lima que nos informa sobre a existência de uma paródia deste poema composta por António Lobo Ferreira Girão (LIMA, 1931:6). Também o recolhe Mendonça Teles no seu estudo sobre a paródia em língua Portuguesa (TELES, 2012: 119). Em todos estes compêndios apenas aparece um breve resumo do argumento e por vezes do contexto de criação do poema, algo que também encontramos na *História da Literatura*

⁷⁰ Na parte final do poema *Foguetário*, Morfeu incentiva o cónego a realizar de novo a experiência pirotécnica vaticinando-lhe fama e glória (TOJAL, 1904, C.VI, est.19-24); na *Malhoada* quem vaticina a futura vingança do protagonista é a bruxa Martha Vaz (MORAES, 1894, C.V, [est.1, v.225-339]); mas talvez sejam os vaticínios de *O Hissope* os mais conhecidos: o galo cozinhado que tira as esperanças de vitória ao Deão (CRUZ E SILVA, 2006, C.VII, v. 391-394) e a profecia do mágico Abracadabro no canto VIII que lhas retorna (CRUZ E SILVA, 2006, C.VIII, v. 271-340).

⁷¹ Referimo-nos a *As paródias na Literatura Portuguesa. Ensaio bibliográfico* de Henrique de Campos Ferreira de Lima (LIMA, 1931); «Um estilo grandiloco e corrente: Os Lusíadas e *O Hissope*» de Ana María García Martín (GARCIA MARTÍN, 2004: 181-218); *O mito camoniano* de Gilberto Mendonça Teles (TELES, 2012: 110-156). Outros estudiosos também alertaram para esta situação. É o caso de Manuel Ferro que no artigo «A utopia sob o signo do poema herói-cômico: *O balão aos habitantes da Lua* (1819), de José Daniel Rodrigues da Costa, entre paródia e crítica social» defende que o modelo de referência seguido para a criação do poema é o camoniano, sem esquecer que «a mesma estrutura do modelo camoniano já antes havia sido adoptada em obras de índole semelhante a este poema» (FERRO, 2013: 309- 310)

Portuguesa de Teófilo Braga (BRAGA, 1984: 185-190). Enfim, Ronald Polito, embora focalizado no estudo da poesia herói-cômica brasileira, menciona *O Hissope* como «o principal poema português herói-cômico-satírico» (ALVARENGA, 2003: 26).

No volume IV dedicado aos «árcaques» da sua *História da Literatura Portuguesa*, Braga menciona ainda a *Benteida* como poema épico-burlesco anterior a *O Hissope* (BRAGA, 1984: 191). Este poema, dos mais conhecidos da poesia herói-cômica portuguesa junto com *O Hissope* e o *Reino da Estupidez*, aparece mencionado por Mendonça Teles (TELES, 2012: 118) e está incluído no catálogo de Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 128). De novo, a informação que podemos extrair do poema a partir dos dados destes compêndios resume-se basicamente às datas das diversas edições do texto e ao argumento deste resumido. Braga pela sua parte, apenas menciona de passagem a obra mas revela-nos a possível identidade da personagem da *Benteida* em nota de rodapé: Estêvão Pereira de Pinharanda (cf. BRAGA, 1984: 191). O catálogo do qual podemos extrair mais informação acerca deste texto herói-cômico é o de Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «Benteida»). Formando parte dos poemas herói-cômicos mais conhecidos que pertencem ao *corpus* de investigação encontra-se também o *Foguetário*, presente no catálogo de Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 77-78), no elenco de poemas do século XVIII de Mendonça Teles (TELES, 2012: 117) e no de Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «Foguetário») – onde se consigna apenas um breve resumo do enredo – e na relação de poemas herói-cômicos portugueses da segunda metade do século XVIII de Ronald Polito. (ALVARENGA, 2003: 28).

A Monoclea é mencionada de forma sucinta por Pimentel, por Mendonça Teles (TELES, 2012: 115-116) e por Ronald Polito (ALVARENGA, 2003: 28). No seu catálogo, Pimentel concede-lhe o título de ser considerado o primeiro poema herói-cômico em língua portuguesa (PIMENTEL, 1922, s.v. «Monoclea»). Por seu turno, a *Agostinheida* é referida por Mendonça Teles (TELES, 2012: 128-129) que recolhe uma sinopse do poema e o prólogo do autor que explica o porquê da sua criação, dados que também inclui Pimentel no seu inventário (PIMENTEL, 1922, s.v. «Agostinheida»). A *Agostinheida* é tida em conta, ainda, por Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 131) que a inclui, na sua relação de poemas herói-cômicos portugueses. No que toca à *Malhoada*, encontra-se recolhida por Mendonça Teles no seu inventário sobre paródia portuguesa, (TELES, 2012: 120), embora seja apenas uma menção. É também o caso da referência simples que do

poema é feita na introdução de Ronald Polito a *O Desertor* (ALVARENGA, 2003: 28). Como vem sendo habitual, este poema também está incluído nos *Verbetes e Apostilas* de Pimentel de onde podemos extrair a escassa informação que temos sobre este texto: edições, autor e identidade do protagonista do poema. (PIMENTEL, 1922, s. v. «Malhoada»). Mendonça Teles menciona o poema *Os Toiros* no seu catálogo (TELES, 2012: 122-123); da mesma maneira o faz Cabral do Nascimento (NASCIMENTO 1949: 129). De novo a maior parte da informação sobre este poema é-nos dada por Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «Toiros»). *O Balão aos habitantes da Lua* do qual Pimentel revela a usual informação (autor, edições e síntese do argumento), também aparece coligido no catálogo de Mendonça Teles (TELES, 2012: 129) e no de Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 131). Além de Alberto Pimenta no prólogo da edição de 1978, Manuel Ferro em «A utopia sob o signo do poema herói-cômico: O balão aos habitantes da Lua (1819), de José Daniel Rodrigues da Costa, entre paródia e crítica social»⁷² e Maria Luísa Malato Borralho no seu artigo «Um estudo morfológico da Utopia n' *O Balão aos Habitantes da Lua*»⁷³ utilizam este poema para reflectir sobre as utopias em Portugal. A obra pró-Pombal por excelência da poesia herói-cômica portuguesa, *O Reino da Estupidez*, é consignada no catálogo de Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez») no de Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 92, 93, 131) e no de Ronald Polito (ALVARENGA, 2003: 28). Por último, o poema herói-cômico do *corpus* que mais estudos estimulou no Brasil, *O Desertor*, é coligido e descrito no inventário de Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «Desertor») e mencionado no de Cabral do Nascimento (NASCIMENTO, 1949: 93-94)⁷⁴.

Existem poucos estudos em língua portuguesa que reflectam sobre poesia herói-cômica como género ou subgénero⁷⁵ variando ligeiramente a própria definição do conceito: 'poema herói-cômico' de autor para autor. Joaci Furtado analisa o vocábulo que define este género considerando que implica uma:

⁷² FERRO, 2013

⁷³ BORRALHO, 2011.

⁷⁴ Este texto aparece como poema base para reflectir sobre o poema narrativo herói-cômico no artigo de Samuel Melo e Cilaine Cunha «Literatura e filosofia no século XVIII: o poema narrativo herói-cômico» (MELO, 2016)

⁷⁵ Não assim em língua inglesa como já demonstraram estudos como os de Broich ou Colomb, entre outros.

«Simultaneidade de dois gêneros – o épico e o cómico –, embora o papel de substantivo caiba a ‘heroico’ [...] enquanto ‘cômico’ desempenha a função de adjetivo, sugerindo tratar-se de uma forma poética integrada por tópicos tipicamente épicas deformadas segundo o registro cômico, produzindo verossimilhança e decoro específicos.» (FURTADO, 2015: 357)⁷⁶

Atendendo a esta definição, a poesia herói-cômica aglutinaria para Furtado elementos da épica (um género elevado) e da comédia, algo que também defende Mendonça Teles que a define como:

«Uma mistura do sublime e do ridículo, em que as duas categorias, confrontando-se ou fingindo-se em confronto, fazem realçar, não as ações heróicas e o desenvolvimento cultural, mas as ações mais comuns e prosaicas de um indivíduo, de uma instituição ou de uma sociedade, que deveriam ser tomados como exemplo de virtude ou de grandeza social e, pelo contrário, na visão do autor do poema (que é signo da visão popular), merecem apenas crítica e zombaria. Essas ações são assim percebidas como vício ou anormalidade, levam à compreensão de que, dentro da ideologia do sublime, não poderia ter acontecido. Logo, são motivos de crítica, e, para acentuar a crítica, nada melhor do que o riso, as formas do humor. Valendo-se naturalmente da sátira, o poema herói-cômico exagera a caricatura da verdade, chegando às vezes a ser injusto.» (TELES, 2012: 110-111)

Segundo Mendonça Teles, nesta espécie formal de poemas são realçadas não as acções heróicas, mas sim as prosaicas, as ordinárias, aquelas que não devem servir de exemplo, aquelas que devem ser criticadas.

«[...] narra feitos de um anti-herói, fútil, inverso aos grandiosos das epopeias, [...] preserva muitos elementos prescritos para a narração de feitos de um herói grandioso em um poema clássico, no intuito de que no contraste com a matéria fútil narrada chegue-se ao humor e à crítica. De um lado, tem-se um narrador que busca cantar feitos grandiosos, mas de outro, a matéria narrada é baixa, ridícula, não havendo, portanto, a identificação do narrador com o narrado. No entanto, a presença dos elementos é mantida, o narrador como representante dos valores clássicos e o herói modificado, anti-herói, representante de comportamentos ‘modernos’» (MELO, 2016: 2779)

Fonseca também alerta para o contraste entre o passado glorioso narrado pela épica canónica e o presente ordinário, cómico e insignificante cantado pela poesia herói-cômica através da utilização de mecanismos épicos:

⁷⁶ Para uma visão mais completa do termo ‘herói-cômico’ não só na literatura portuguesa, mas também na espanhola ver as págs. 21-28 da introdução de Ronald Polito à obra, *O Desertor* (ALVARENGA, 2003).

«O poema [...] glorifica, de forma paródica e satírica, acções grosseiras e insignificantes, inserindo a realidade social não num passado heróico mas num presente vicioso e ordinário. Na verdade, a imitação dos recursos épicos (marca fundamental do género paródico) não visa, neste texto, imortalizar feitos gloriosos, mas preservar a memória de bagatelas do quotidiano social da época. [...] sendo o poema herói-cômico um reverso da epopeia, nele naturalmente abunda material épico que é, todavia, transfigurado e aplicado a um novo contexto, de modo a que do deslocamento e da reutilização desse material resulte um efeito subversivo, onde justamente a paródia reside.» (FONSECA, 2011: 534)⁷⁷

Podemos encontrar poesia herói-cômica na língua de Camões desde o século XVII mas não será até ao século XVIII quando esta atinja o seu esplendor. Silva Alvarenga delimita três períodos bem distintos que marcarão e diferenciarão as características e o objetivo deste género poemático:

«O poema herói-cômico em língua portuguesa surge possivelmente na primeira metade do século XVIII, havendo notícia de pelo menos três obras deste período: *A monocléia*, a *Jornada às cortes do Parnaso* e o *Foguetário* [...]. Na segunda metade do século, o poema herói-cômico ganha grande impulso, havendo no mínimo 16 obras conhecidas. A maioria delas ainda permanece manuscrita até hoje: *Benteida*, poema herói-cômico em três cantos de Alexandre António de Lima (1752), *O chumacinho furtado* e *Sapatos de cetim azul ferrete*, de João Pedro Xavier do Monte (1767), *Logração da Prelazia Regular de Santarém*, também de João Pedro Xavier do Monte (1769), *O hissope*, de António Dinis da Cruz e Silva (escrito possivelmente entre 1770 e 1772), *O desertor*, de Silva Alvarenga (1774), *Gaticanêa, ou crudelíssima guerra entre cães e gatos*, de João Jorge de Carvalho (1781), *O reino da estupidez*, atribuído a Francisco de Melo Franco (possivelmente escrito no início dos anos de 1780), *A malhoada*, de Anacleto da Silva Morais (possivelmente anterior a 1786), *A máquina aerostática*, de João Robert du Fond (1787), *Mondegueida, poema estrambótico*, de António Castanha Neto Rua, pseudónimo de Francisco Manuel Gomes Silveira Malhão (1788), «Bisnaga escolástica» e «Calouríados» (publicados na *Macarrônea latino-portuguesa*, de 1791), *Santareneida*, de Francisco de Paula Figueiredo (1792), *Os toiros*, de António Joaquim de Carvalho (1796), e *O momo* de Francisco Joaquim Bingre (possivelmente do fim do século XVIII). O século XIX em Portugal é ainda mais fértil na produção de poemas herói-cômicos, chegando quase a uma

⁷⁷ Esta ideia também é defendida por Sales: «[...] o poema narrativo herói-cômico, de natureza satírica ou paródica, marcado sobretudo por protagonistas comuns e acções inexpressivas, porém vazado em linguagem solene, de cujo contraste resulta o humor. O poema herói-cômico caracteriza-se como imitação satírica ou paródica da matéria heróica da epopéia, ao transformá-lo em assunto banal, porém mantendo a linguagem sublime e elevada, na sátira; ou, em linguagem vulgar e chula, na paródia. Ou dito de outro modo, o poema herói-cômico trata um sujeito e uma matéria fúteis e ligeiros com tom solene, elevado, na linguagem própria do poema épico. Deste contraste nasce o riso.» (SALES, 2011)

centena as obras produzidas. Somente no século XX veremos a queda da produção de poemas deste tipo.» (ALVARENGA, 2003: 28-29).

Outra das questões que os estudiosos da poesia herói-cômica em português têm focalizado está relacionada com a recepção em Portugal deste género poemático. No «Discurso sobre o poema herói-cômico» de Silva Alvarenga introdutório ao poema dele mesmo, *O Desertor*, o autor defende a poesia herói-cômica frente aos críticos que afirmam que nesse género poético «não se pode assinar o verdadeiro carácter» por misturar o heroico com o cômico (cf. ALVARENGA, 2003: 72-74). Baseia esta defesa em exemplos de poemas canónicos épico- burlescos da literatura greco-latina (*Margites*, *O Culex*) e também da moderna: *Lutrin*, *Hudibraz*, *Rape of the Lock*. (cf. ALVARENGA, 2003: 73) e frisa a sua função moralizadora que é, para Silva Alvarenga o «fim da verdadeira poesia⁷⁸» (ALVARENGA, 2003: 73). Esta necessidade de legitimação da poesia herói-cômica também transparece nas investigações de outros estudiosos como Furtado que no seu artigo nos revela as dificuldades que encontramos para legitimar este género poético (para ele um subgénero) em poéticas como a de Freire tendo de recorrer ao «prestígio da poesia herói-cômica entre os «modernos de outros países»⁷⁹. A ideia de que a poesia herói-cômica está ligada à moralidade estende-se a mais pensadores lusófonos além de Silva Alvarenga. Também é contemplada por Mendonça Teles (TELES, 2012: 111), Joaci Pereira Furtado (que defende a ideia de que a poesia herói-cômica funcionava como veículo de moralidade com o objetivo de modificar costumes⁸⁰) e por Sales que foca o didactismo destes poemas no século XVIII⁸¹.

⁷⁸ «É desnecessário trazer à memória a autoridade, e o sucesso de tão ilustres Poetas para justificar o Poema Herói-cômico, quando não há quem duvide que ele, porque imita, move e deleita: e porque mostra ridículo e vício, e amável à Virtude, consegue o fim da verdadeira poesia.» (ALVARENGA, 2003: 73)

⁷⁹ Cf. FURTADO, 2015: 363-367.

⁸⁰ Cf. FURTADO, 2015: 356-379.

⁸¹ «[O] poema herói-cômico adquiriu conteúdo de sátira social, política, ideológica e anticlerical, e serviu como instrumento de classe para a burguesia criticar o governo absolutista dos nobres e a igreja católica, latifundiária e legitimadora da ideologia oficial. Nesse sentido, diferentemente dos poemas herói-cômicos do século XVII, o desajuste entre narrador e herói deixa de ser um mero jogo cômico e passa a ter um papel pedagógico e de investigação filosófica, semelhante ao que se observa nos romances filosóficos do período, na aliança entre *logos* e *mythos*, [...] como já observou Matos (2001) nas *Cartas Persas*.» (SALES, 2009:53 *apud* MELO, 2016: 2782)

1.3. ESTABELECIMENTO E JUSTIFICAÇÃO DO *CORPUS* ESTUDADO

1.3.1. CRITÉRIOS DE SELECÇÃO PARA A CONFIGURAÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* de poemas herói-cômicos seleccionado para a realização desta investigação, e que servirá de base para evidenciar os mecanismos da sátira e da caricatura na poesia herói-cômica setecentista, é composto por dez poemas herói-cômicos escritos em língua portuguesa, sendo eles: *Agostinheida*, *O Balão aos habitantes da Lua*, *Benteida*, *O Desertor*, *Foguetário*, *O Hissope*, *Malhoadas*, *A Monoclea*, *O Reino da Estupidez* e *Os Toiros*. A selecção dos textos que compõem o *corpus* da tese responde a critérios cronológico-literários: o género herói-cômico, que em Portugal se conforma no século XVIII, por questões associadas à especificidade da sua estrutura formal e, especialmente, pela própria vinculação com aspectos da moralidade da época, foi evoluindo ao longo do tempo chegando inclusive até ao século XX⁸² no qual, se bem mantém a mesma estrutura formal, difere em intenção, ainda satírica e crítica, mas mais ligada ao divertimento do que à preservação da moralidade.

Tendo em mente estes intervalos temporais que condicionam o conteúdo e a intencionalidade deste género poemático, para este trabalho de investigação fizemos uma ‘crivagem cronológica’ inicial e de todos os poemas herói-cômicos em língua portuguesa de que tivemos notícia ficámos apenas com os escritos na segunda metade do século XVIII. Optámos por este intervalo temporal por considerarmos, baseados em estudos de especialistas como Roland Polito, que é nele onde se encontram os poemas herói-cômicos de maior qualidade, pois é a partir de meados do século XVIII quando o género está mais consolidado em Portugal. No entanto, fizemos excepções neste ‘critério cronológico’, como é o caso do poema *A Monoclea*, que, embora escrito no início do citado século faz parte do nosso *corpus* pelo seu estatuto primigénio, isto é, por ser considerado, pela maior parte dos especialistas na matéria, o primeiro poema herói-cômico em língua portuguesa. Também abrimos uma excepção para os poemas *Agostinheida* e *O Balão aos habitantes*

⁸² Sobre a permanência do género ainda no século XX, Roland Polito afirma na sua ‘Apresentação’ em *O Desertor*: «[...] na literatura luso-brasileira configurou-se uma tradição que perdurou ao longo do século XIX e passou inclusive ao século XX, com obras já maiores na literatura do Brasil» (ALVARENGA, 2003: 10).

de Lua, porque, embora pertencendo ambos aos inícios do século XIX, reflectem os valores das correntes literárias do século anterior, o neoclassicismo e a ilustração.

Dos vários poemas herói-cômicos escritos na segunda metade do século XVIII em língua portuguesa escolhemos, os acima citados, que reconhecidos estudiosos da literatura portuguesa, como Teófilo Braga, Alberto Pimentel ou Inocêncio da Silva, consideraram os mais valiosos ou interessantes já seja pela sua qualidade literária, pelo nível de composição, pela temática e /ou pelas figuras retórico-estilísticas utilizadas.

Os poemas escolhidos diferem entre si em extensão e temática mas partilham elementos comuns que os inserem dentro daquilo que podemos chamar de ‘poesia herói-cômica’: todos têm estruturas formais oriundas da épica clássica em que comparecem anti-heróis e/ou acontecimentos banais coetâneos do autor que, através de mecanismos de sátira e caricatura, são ridicularizados com vistas à correcção de comportamentos e à burla das personagens mencionadas. Assim, tendo em mente este conceito de «utilidade da literatura», tão característico dos escritos do século XVIII, na seleção de poemas para o *corpus* da tese escolhemos textos que, na nossa opinião, além de serem duras diatribes contra determinada pessoa, entidade ou situação, também cumpriram uma função social contribuindo para a manutenção do *statu quo* da sociedade setecentista portuguesa⁸³.

A localização e o estudo dos poemas herói-cômicos seleccionados para fazer parte do *corpus* desta tese de doutoramento revelou-se difícil por vários motivos. Em primeiro lugar, alguns destes poemas, especialmente os que constituem um ataque directo a algum inimigo pessoal e/ou literário, foram escritos sem o objetivo de serem publicados, apenas por divertimento do autor e do seu círculo mais próximo de amigos; por este motivo, muitos destes textos correram manuscritos durante muito tempo (alguns inclusive continuaram a circular manuscritos após publicados, muitos deles sem referências ao nome do autor), facilitando a alteração dos textos por parte dos leitores e dificultando assim, em contrapartida, o labor dos filólogos que se deparam com textos fragmentados ou com inúmeras variantes⁸⁴.

⁸³ Colomb em *Designs on Truth. The Poetics of the Augustan Mock-Epic* frisa a diferença de objectivos entre a épica séria e a poesia herói-cômica atribuindo a esta última o papel de manutenção dos valores sociais: «While epic was the genre of statecraft and state founding, whose great classical examples celebrated the hegemony, first of Greek, then of Greco-Roman civilization, mock-epic was the genre of state-preserving.» (COLOMB, 1992: 180).

⁸⁴ Veja-se como exemplo disto, as dificuldades associadas à edição de *O Hissope* de Cruz e Silva (2006), editada criticamente pelos Doutores Ana María García Martín e Pedro Serra.

A pouca tiragem e a escassez de edições críticas modernas para a esmagadora maioria dos poemas que constituem o *corpus* (exceptuando-se apenas os casos de *O Hissope* e *O Desertor*) dificulta não só o estudo, mas também o acesso aos textos que a maior parte das vezes se encontram sob acesso restrito pelo seu lamentável estado de conservação.

Para reunir informação descritiva básica sobre cada um dos textos (informação esta que inclui a referência ao autor, as datas das diferentes edições, a estrutura formal, o assunto e a presença ou não de prólogos, introduções e notas que tornem o conteúdo mais claro para o leitor), tivemos de recorrer a alguns dos poucos interessados em poesia herói-cômica que se dedicaram a investigá-la. Um destes estudiosos foi Alberto Pimentel cujo catálogo de poemas herói-cômicos portugueses foi um dos instrumentos que mais nos ajudou para uma primeira aproximação a este género poemático. O catálogo em questão, intitulado *Poemas Heroi-Comicos Portugueses. Verbetes e Apostilas*, surge, como o próprio autor nos indica no prólogo aos leitores, dos anos que ele investiu em colecionar «curiosidades literárias quási esquecidas» de entre elas, os poemas herói-cômicos (cf. PIMENTEL, 1922: 7). Pimentel colige assim, nesta obra, grande parte dos poemas herói-cômicos portugueses de que tem notícia. Este inventário, publicado em 1922, foi redigido em rigorosa ordem alfabética, e recolhe cento e doze títulos de poemas herói-cômicos em língua portuguesa editados nos séculos XVIII, XIX e XX aos quais se segue toda a informação que Pimentel conseguiu reunir sobre cada um deles.

A obra de Pimentel foi muito útil como instrumento para uma primeira sondagem acerca do possível número de poemas herói-cômicos portugueses existente no espaço temporal seleccionado mas, como era de esperar, este catálogo de poemas está longe de compilar referências de todos os poemas herói-cômicos que existiram na segunda metade do século XVIII. O próprio Pimentel no prólogo já nos dá a entender que existiram mais poemas herói-cômicos além dos mencionados no catálogo; poemas estes de que teve conhecimento mas que deliberadamente não acrescentou ao seu catálogo por questões de ‘decoro’: «[...] fiz o inventário respectivo, expungindo unicamente as torpezas pornográficas[...]» (PIMENTEL, 1922: 8), isto é, Pimentel excluiu do seu inventário os poemas herói-cômicos que contivessem algum rasgo por ele considerado pornográfico⁸⁵.

⁸⁵ Apenas uma breve nota sobre a sátira pornográfica: Mendonça Teles menciona a *Martinhada* como exemplo das publicações épico-obscena que «apesar de bem recebidas pelo público, [...] tiveram sempre circulação clandestina e com pseudónimos que encobriam às vezes o nome de escritores bem

Além desta crivagem intencionada, estudando atentamente o catálogo de Pimentel, notamos que, em algumas ocasiões, a única informação que o autor tem sobre alguns dos poemas herói-cômicos mencionados é escassa, resumindo-se apenas ao título e/ou à indicação de que esse poema não chegou até ele. Consideramos complicado saber ao certo o número exacto de poemas herói-cômicos em língua portuguesa escritos e editados durante os séculos XVIII e XIX mas considerámos o catálogo de Pimentel como um bom ponto de partida para a localização e o estudos de este género poemático. Por este motivo, será um dos nossos pontos de referência para a descrição dos poemas herói-cômicos que fazem parte do *corpus* desta tese de doutoramento junto com outros estudos de especialistas em poesia herói-cômica como Inocência da Silva Morais, Teófilo Braga e Roland Polito. De seguida, a descrição, seguindo a ordem alfabética, dos poemas que formam parte do *corpus* da tese de doutoramento tendo como objetivo a menção de aspectos relevantes como o autor, as diversas edições, a estrutura formal do poema, o assunto e a presença/ausência de prólogos de especialistas ou notas de rodapé que possam ajudar ao leitor a melhor entender o poema.

1.3.2. DESCRIÇÃO DOS POEMAS HERÓI-CÔMICOS QUE FORMAM PARTE DO *CORPUS* DESTA INVESTIGAÇÃO

AGOSTINHEIDA

O poema *Agostinheida*, *Poema herói-cômico em 9 cantos* teve três edições⁸⁶. A primeira edição aparece como editada em Londres, em 1817, por W. Flint Old Bailey; a segunda edição foi feita em Lisboa, por João Nunes Esteves, em 1834 «mais incorrecta que a primeira, inferior em todo o sentido, e na qual [...] foram até suprimidas as notas em prosa, que acompanham aquella»⁸⁷; a terceira edição, que mantém o título da primeira e da segunda, foi editada em Barcelos, em 1876, pela Typografia da Aurora do Cavado graças ao dr. Rodrigo de Veloso.

conhecidos.» (TELES, 2012: 123). Este autor defende a ‘função social’ deste tipo de escritos que põem «à mostra o desregramento sexual quase sempre de indivíduos ligados a instituições religiosas e políticas» (TELES, 2012: 123)

⁸⁶ O editor da terceira edição do texto é quem nos dá conta deste facto (cf. MONIZ, 1876: VII).

⁸⁷ SILVA, 1862, vol. 6, s. v. «Nuno Alvares Pereira Pato Moniz».

Embora o nome do autor não apareça em nenhuma das edições do poema herói-cômico os estudiosos atribuem, sem sombra de dúvida, a autoria do poema a Nuno Alvares Pereira Pato Moniz; prova disto é que a terceira edição do texto, a de 1876, inclui uma breve biografia do autor sacada do *Dicionário Bibliographico Portuguez* de Inocêncio Francisco da Silva⁸⁸.

A *Agostinheida* é um poema narrativo de nove cantos. Cada um deles é composto por apenas uma estrofe com um número irregular de versos decassílabos com rima branca. Antecede o poema, em todas as edições, um prólogo em prosa no qual o autor nos explica o motivo da criação e da publicação do poema. Segundo o autor, Macedo atenta, com os seus escritos e o seu narcisismo, contra os escritores canónicos da língua portuguesa, especialmente contra Camões, a quem quer desprestigiar; esta terá sido a principal razão da composição do poema que o autor guardou até que Macedo re-imprimiu o *Gama: Poema narrativo* (1811), texto que Pato Moniz define como «virulenta Catilinária contra Camões» (MONIZ, 1876: 2). Pato Moniz decide então sacar à luz a *Agostinheida* para castigar o atrevimento de José Agostinho de Macedo.

O assunto do texto é a narração caricaturesca, invectiva e em termos épicos da biografia do escritor e clérigo José Agostinho de Macedo feita por um dos seus inimigos declarados, o também escritor Pato Moniz⁸⁹; estamos assim perante um texto que respeita e desrespeita ao mesmo tempo as regras da poesia herói-cômica neoclássica por ser uma cruenta sátira pessoal que também tem como objectivo proteger o cânone literário clássico⁹⁰.

⁸⁸ Inocêncio da Silva inclui a *Agostinheida* quando cita o catálogo de obras de Nuno Alvares Pereira Pato Moniz no seu *Dicionário Bibliographico Portuguez* e o próprio editor da terceira edição do poema (1876) assume-o no «Aviso ao leitor»: «Dando à estampa em 3^o edição correcta a *Agostinheida* de Pato Moniz[...]». A autoria do poema por parte de Pato Moniz também é reafirmada por Pimentel em *Poemas Herói-Cômicos, Verbetes e Apostilas* (PIMENTEL, 1922, s. v. «Agostinheida»).

⁸⁹ Pimentel descreve Pato Moniz no seu catálogo como sendo «inimigo irreconciliável do Padre José Agostinho de Macedo» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Agostinheida»). O certo é que explorando a extensa bibliografia que Inocêncio da Silva nos dá de Macedo no seu *Diccionario Bibliographico Portuguez* podemos encontrar nela vários textos satíricos dedicados a Pato Moniz como é o caso de *Satyra a Nuno Alvares Pereira de Pato Moniz* (1806), o que prova a relação de inimizade e desapego entre estes dois escritores que também é mencionada na entrada sobre Pato Moniz neste mesmo *Diccionario*: «emulo e inimigo irreconciliável de José Agostinho de Macedo desde 1805; ou talvez mais cedo, foi o seu mais temível adversário, combatendo-se e injuriando-se um a outro reciprocamente perto de vinte anos contínuos, em folhetos e papeis impressos e manuscritos, onde a crítica literária degenerava não poucas vezes em sátira pessoal» (SILVA, 1862, v. 6, s. v. «Nuno Alvares Pereira Pato Moniz»)

⁹⁰ «[...] depois de ver a I.A. de Macedo [...] abocanhar todos os grandes Homens com todo o fel do Cynismo, e da ignorancia presumçosa, vendo publico hum seu Poema recheado de todos os defeitos que podião esperar-se de tal Escriptor, e sobre o assumpto tratado pelo divino Camões, que pertende desacretidar; quem seria tão insensivel que visse com indifferença o maligno» (MONIZ, 1876: 2)

Ao ser este poema a narração de uma biografia de uma pessoa real deparamo-nos com um dos aspectos controvertidos da poesia herói-cómica: este género poemático deve procurar a verdade (como a maioria da literatura setecentista) ou pode afastar-se da realidade se com isso consegue transmitir melhor uma ideia que possa levar à mudança de um comportamento (prevalecendo assim a sua utilidade moral)? Na edição de 1876, o editor recolhe a acusação de Inocêncio Francisco da Silva a Pato Moniz de que esta diatribe brutal contra o Padre José Agostinho de Macedo, não é totalmente fidedigna para com os factos sobre a vida de Macedo descritos, acusação que comenta Pimentel, ao afirmar que os factos descritos no poema não diferem muito dos factos relatados nas *Memórias e Obras inéditas* reunidas por Inocêncio⁹¹; além disso, para Pimentel o que interessa em um poema herói-cómico é definir o carácter de uma personagem não descrevê-lo com minuciosidade cronológica⁹².

São de destacar neste poema as notas de que o autor o dotou (nas primeira e terceira edições) e que além de chamar bem a atenção para as referências a excertos de *Os Lusíadas* de Camões, servem para explicitar pessoas ou acontecimentos da época contemporânea ao autor, dando referencialidade ao texto e facilitando a leitura do mesmo a leitores que, como nós, perdemos as referências à quotidianidade do autor.

O BALÃO AOS HABITANTES DA LUA

Consta-nos que este poema, escrito por José Daniel Rodrigues da Costa, teve até à data cinco edições. Assim no-lo conta Maria Luísa Malato Borralho no prólogo com que ela mesma dotou a quinta edição do poema:

⁹¹ Cf. PIMENTEL, 1922: 11. Ainda sobre o tema da veracidade dos factos contados por Pato Moniz, no prólogo à *Agostinheida* escrito por ele mesmo (presente na primeira e terceira edições), onde também explica as razões de publicação da sua obra, o autor escreve: «Quanto ao que de sua vida (por voz da fama) relato no corpo do poema, uma vez por todas fique dito, que (exceptuando os adornos poéticos, fáceis de conhecer) é tudo verdade, e ainda não digo tudo: talvez deveria juntar-lhe mais copiosas notas, porém ellas são sempre fastidiosas para quem as escreve, e é de recear que sejam para quem as lê: contentei-me por isso com as que julguei de absoluta necessidade» (MONIZ, 1876: 3).

⁹² Afirma Pimentel: «Que importa que haja transposição de tempo? Um poema herói-cómico não é um calendário nem uma sequência cronológica de décadas. Tudo quanto possa dar relevo à figura do protagonista, e de algum modo lhe desenhe, pinte e defina o carácter, tem cabimento em qualquer lugar, contanto que lhe não falte um fulcro de verdade ou pelo menos, de coerência.» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Agostinheida»).

«A primeira edição, a que aqui seguimos, é de 1819 [...]. Logo se fazem, pelo menos, mais duas edições, uma delas a reimpressão em 1821⁹³, no Rio de Janeiro, da edição de 1819, e outra novamente em 1822 (Lisboa Tipografia de João Nunes Esteves). O silêncio de século e meio só será quebrado por uma edição de Alberto Pimenta, em 1978. A presente edição será a quinta [...]»⁹⁴

Pimentel no seu catálogo *Poemas herói-cômicos: Verbetes e Apostilas* dá-nos escassa informação sobre esta primeira edição (1819) referida por Malato Borrvalho que tem como título *O Balão aos habitantes da Lua. Poema, heroi-comico em hum só canto*, editada em Lisboa, na Impressão Régia: apenas menciona o assunto e a estrutura formal do poema.

A estrutura formal do poema manteve-se ao longo das sucessivas edições que localizámos⁹⁵: um prólogo em verso, escrito pelo próprio autor, em decassílabos com rima emparelhada antecede a apenas um canto (antecedido por sua vez por uma oitava decassílabo de rima cruzada e emparelhada a servir de argumento) constituído por oitenta oitavas decassílabas de rima cruzada e emparelhada. O prólogo, escrito pelo próprio autor mantém-se idêntico ao longo das três edições do poema anteriormente mencionadas. Nele, após incitar aos leitores a comprar a sua obra, Rodrigues da Costa menciona as experiências aerostáticas de que de que foi testemunha Lisboa e que constituem um grande progresso científico, mas também defensivo, se se pensa em utilizar o Balão para o combate à pirataria marítima.

O assunto do poema é a narração de uma viagem à Lua e a descrição da paisagem e dos habitantes desta. A partir da descrição dos costumes dos «lulanos», que são vistos como perfeitos pelo cosmonauta, critica-se implicitamente que sejam em tudo opostos aos habitantes da Terra. Podemos entender melhor isto no final do texto quando a personagem principal, embora defendendo firmemente a semelhança de costumes entre a Terra e a Lua, decide ficar no satélite em vez de regressar à Terra.

O certo é que nenhuma das edições deste poema é uma edição crítica propriamente dita, mas há que destacar as duas últimas edições, a de 1978 e a de 2006, por serem

⁹³ Esta edição também é mencionada por Inocêncio da Silva (SILVA, 1860, vol.4, s. v. «José Rodrigues da Costa»), por Pimentel (PIMENTEL, 1922, s. v. «Balão aos habitantes da Lua») e por Pimenta (COSTA, 1978: 24).

⁹⁴ Referimo-nos à última edição do poema cujo prólogo é da autoria de Maria Luísa Malato Borrvalho: COSTA, José Daniel Rodrigues da, *O Balão aos habitantes da Lua*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

⁹⁵ Localizámos apenas a primeira (1829), quarta (1978) e quinta (2006) edições do poema.

portadoras de prefácios que contêm pequenas biografias sobre o autor da obra, recopilações de informações sobre as viagens à Lua na história e na literatura universal, reflexões sobre a viagem lunar como utopia ao serviço da sátira e meditações sobre o porquê da eleição do género herói-cómico para a escrita do poema.

Como bem observam os prólogos de Malato e de Pimenta das edições de 2006 e 1978, respectivamente, o tema da viagem à Lua foi recorrentemente utilizado por escritores de vários séculos e países⁹⁶. O assunto é o mesmo nos textos mas o tratamento é diferente dependendo da época e do objetivo que o autor pretendia com o texto. No caso concreto de *O Balão aos habitantes da Lua*, Rodrigues da Costa, que sempre se caracterizou- como nos conta Pimenta no prólogo da edição de 1978- pelo seu carácter moralista, procura através do poema chamar a atenção para aspectos da sociedade lisboeta de seu tempo que deveriam ser alterados para conformar uma sociedade ideal⁹⁷.

A utilização do género herói-cómico para a narração da viagem à Lua tem a ver, como incide Pimenta no seu prólogo, com o assunto do poema e o objetivo deste: uma viagem à Lua bem merece um poema épico (e a inspiração em *Os Lusíadas* como modelo para criá-lo está bem marcada na estrutura e nas diversas passagens a itálico com que Rodrigues da Costa assinala as citações dos versos de Camões); por outro lado, a crítica social velada que se extrai desta viagem satisfaz a vertente moral e interventiva associada à poesia herói-cómica.

A questão da utilidade da literatura durante o neoclassicismo português será a que distinga os poemas herói-cómicos escritos durante o século XVIII – mobilizados por uma intenção moralizadora, com vistas a melhorar a sociedade através da crítica (como é o caso de *O Balão aos habitantes da Lua* –, daqueles que foram escritos já no século XIX, mais ao serviço do partidismo político. Seja como for, *O Balão*, escrito nos inícios do século XIX, mantém a pulsão moralista dos poemas herói-cómicos setecentistas.

⁹⁶ Vários são os textos de diferente género, extensão e procedência, que versam sobre viagens à Lua: *Uma história verídica* de Luciano de Samosata, *Somnium* de Kepler, *Historie comique des états et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac, *Um Homen na Lua* de Poe são apenas alguns exemplos deste tipo de textos.

⁹⁷ Rodrigues da Costa, homem pertencente a Academias Ilustradas setecentistas, era, extremamente moralista. Pimenta no seu prefácio afirma que «no seu conceito de literatura apenas conhece duas funções: a moralizante e a recreativa» (COSTA, 1978: 14), de aí ter utilizado o poema para criticar os problemas da sociedade lisboeta do seu tempo através da glorificação de um herói que viaja à Lua na qual existe um modo de vida idílico, segundo a opinião do autor.

A ausência de notas finais ou de rodapé é constante nas edições de 1819 e 2006, não assim na edição de 1978 à qual Alberto Pimenta dota de um conjunto de notas finais que, embora sucintas, ajudam a explicitar alguns aspectos do poema (tais como vocabulário, identidade das personagens mencionadas, ou alguns aspectos relacionados com a teoria literária) facilitando ao leitor a o entendimento da obra.

BENTEIDA

Consta-nos que este poema herói-cômico teve ao longo dos séculos XVIII e XIX três edições. A primeira edição deste poema data de 1752 e tem o seguinte título: *Benteida ou o Novo Methamorfose. Poema jocoheroico de Andronio Meliante Laxaed. Recordam-se nelle as acções do Grande BENTO ANTÓNIO Em quanto homem: Offerecido a ele mesmo em quanto mulher, na pessoa da SENHORA DONA BENTA, assafata ad honorem noves fora os Bigodes.*, editada em Constantinopla. Na Officina BIGODIANA. Pimentel e Inocência da Silva encarregaram-se de esclarecer a identidade do autor do texto afirmando, em unísono, que por trás do anagrama «Andronio Meliante Laxaed» se encontra um assíduo frequentador de Academias setecentistas: Alexandre António de Lima⁹⁸.

Uma segunda edição do poema é-nos mencionada, de forma vaga, por Pimentel e por Inocência Francisco da Silva⁹⁹; seria uma edição parecida à primeira à qual, como nos revela o editor da terceira edição (Barcelos, 1876), é complicado acceder:

«Apesar de, segundo o sr. Innocencio F. Da Silva, ter sahido à luz uma outra edição do mesmo poema, distincta e diversa d'aquella, embora com a mesma indicação do lugar e anno da impressão,

⁹⁸ Cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Benteida». Por sua vez, Inocência afirma que a *Benteida* «[...] sahiu com o nome de Andronio Meliante Laxaed, que é, como se vê, o anagrama puro do auctor» (SILVA, 1858, vol.1, s. v. «Alexandre António de Lima»).

⁹⁹ «Há outra edição distincta e diversa deste poema, como verifiquei pela confrontação feita do exemplar que possuo com outro que existe na livraria do extincto convento de Jesus. Ambas as edições apresentam a mesma indicação de logar, officina e anno de impressão; o mesmo numero de paginas, e a falta de numeração n'estas: differem porém notavelmente nos typos sendo o de uma d'ellas (que cuido ser a primeira) muito mais graudo que o da outra: o formato do papel é também algum tanto maior; mas há n'aquella um ante-rosto com a palavra *Benteida*, que a outra não tem.» (SILVA, 1858, vol.1, s. v. «Alexandre António de Lima»).

e o mesmo número de páginas e falta de numeração, não é este poema vulgar, e raras vezes aparecem à venda exemplares de uma ou outra edição» (LIMA, 1876: 5).

Não conseguimos localizar esta edição do texto, portanto não a pudemos analisar. A terceira edição¹⁰⁰ deste poema herói-cômico é de 1876 e foi impressa em Barcelos¹⁰¹ pela tipografia Aurora do Cávado. Intitula-se *Benteida. Poema heroi-comico em três cantos por Alexandre António de Lima*; o poema perdeu, portanto, o subtítulo que tinha na primeira edição, mas ganhou claridade no que se refere ao nome do autor que nesta edição não se oculta por trás de nenhum anagrama.

O que a terceira edição soma à edição de 1752 é o aviso do editor onde se nos fala, entre outras coisas, sobre a primeira edição do texto (1752) e sobre a recepção deste:

«Filinto Elysio no *A quem lêr*, com que precede a sua tradução do *Oberon de Wieland*, a põe ao lado e par da *Lebreida*, *Joanneida* e *Henriqueida*; José Agostinho de Macedo pouco prodigo de elogios a obras que não de sua lavra, no seu livro- *O Homem, tentativa philosophica*- a páginas 135 depois de escrever: «que sem lisongear a nação julga que entre todas as da Europa, a Portuguesa deve passar pela mais fina motejadora» cita como d'isso testemunho a Francisco Manuel de Mello, Gregório de Mattos, Thomaz Pinto Brandão, o autor da *Benteida* [...]». (LIMA, 1876: 6)

Neste mesmo «Aviso», o editor relata a opinião de Rebello da Silva que afirma que «*A Benteida* de Alexandre António de Lima, publicada em 1751, seria o segundo poema herói-cômico da nossa litteratura, se a forma fosse mais castigada e o estylo descesse menos» LIMA, 1876: 6). Pimentel soma esta lisonja à de Inocêncio da Silva; já Teófilo Braga considera o poema «bem metrificado mas insulso, sem uma ideia a que vise. Só merece atenção por acentuar o costume medieval de todas as côrtes, casas nobres e altas personagens, terem sempre um bôbo ou bufão para distracção doméstica.» (BRAGA, 1984: 191). Afirma Braga que Frei Fortunato de San Boa Ventura na sua obra *Subsídios para a Historia Litterária de Portugal* comenta: «o poema burlesco *Benteida* mostra que já a esse tempo havia entre nós quem seguisse as pizadas de *Le Lutrin* de Boileau e não era necessário que esperássemos o decantado *Hyssope*, afim de possuirmos alguma cousa que nos acreditasse n'este género de poesia.» (cf. BRAGA, 1984: 191).

¹⁰⁰ Esta versão é mencionada por Pimentel mas não por Inocêncio da Silva.

¹⁰¹ Segundo Pimentel «por iniciativa do dr. Rodrigo Veloso» (cf. PIMENTEL, 1922, s.v. «Benteida»)

A nível estrutural, o poema está dividido em 3 cantos compostos por oitavas decassílabas em rima cruzada e emparelhada estando cada canto precedido por uma oitava decassílabas de rima cruzada e emparelhada que constitui um «Argumento» que resume o conteúdo do canto. Antecede o poema a «Ficção poética e argumento geral» em prosa que, como seria de esperar, explica ao leitor de forma sucinta de que trata o poema. O assunto do poema resume-se ao interesse do autor pela personagem principal deste, Bento António, que por castigo dos deuses pagãos Neptuno e Baco é transformado em mulher passando a chamar-se D. Benta. A identidade real da personagem do texto não está clara. Pimentel no seu catálogo questiona-se sobre a identidade do indivíduo que protagoniza o poema: «Quem era Bento António? Trata-se de uma alegoria ou de uma realidade? fere-se uma personagem acusada de inversão sexual ou retrata-se apenas um paranoico popular, que chegou a vestir-se de mulher?» (PIMENTEL, 1922: s. v. «Benteida»). Inocêncio da Silva, no seu *Dicionário Bibliográfico* dá-nos algumas pistas sobre a possível identidade do herói do poema. Ao procurar «Bento António» no seu *Dicionário* deparamo-nos com a seguinte referência:

«Auctor ignorado (ao que parece) de Barbosa, que não fez d'elle menção na *Bibl. Lusita*. Induções, que presumo bem fundadas, me levam a conjecturar que este individuo é o próprio que serviu de alvo aos rasgos satyricos de Alexandre António de Lima, ou por outra, o heroe burlesco do poema herói-cômico *A Benteida*, de que já se fez menção no artigo competente.» (SILVA, 1862, vol.1, s. v. «Bento António»).

Por sua vez, Teófilo Braga em *Os Arcades* afirma que Bento António era o bobo do Infante D. Francisco, que escrevia com o nome de Estevam Pereira de Penharanda¹⁰². Bento António, a personagem principal deste poema sempre foi uma incógnita, e continua a ser, hoje em dia, em certa medida, mas se a falta de dados sobre a personagem por um lado afecta a sátira invectiva, não afecta a comicidade do texto. Inocêncio da Silva diz-nos: «Este poema, que é na realidade uma satyra pessoal a indivíduos e cousas d'aquelle tempo, mas que hoje se torna para nós pouco menos que um enigma, por faltar a chave das alusões que encerra, e a noticia das personagens que o autor introduziu na acção,

¹⁰² «Existia já a *Benteida* por Alexandre António de Lima, cujo herói era o bôbo do Infante D. Francisco, Bento António» (BRAGA, 1984: 191).

recommenda-se todavia pelo seu estylo chistoso e pelo sal satírico que em todo ele transparece» (LIMA, 1876: 7).

A dificuldade de compreensão, provocada pela perda das referências reais, é suavizada pelas notas de rodapé que acompanham tanto a primeira como a terceira edição do texto permitindo-nos esclarecer alguns aspectos relevantes do poema (relacionados com as personagens ou os acontecimentos narrados) e ajudando a atribuir referencialidade ao poema facilitando a sua leitura centenas de anos depois.

O DESERTOR

O autor do poema é Manuel Inácio da Silva Alvarenga, «autor português-brasileiro», como afirma Pimentel em *Poemas herói-cômicos verbetes e Apostilas*, nascido em Minas Gerais. (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Desertor»). No que se refere às edições do poema, Ronald Polito conta-nos que a edição *princeps* do poema foi publicada em 1774, em Coimbra, na «Real Officina da Universidade», «Com Licença da Real Mesa Censória». Nesta edição aparece referido o nome do autor. Ronald Polito recorda, na sua introdução ao estudo crítico do poema, que segundo o biógrafo de Silva Alvarenga, o cônego Januário da Cunha Barbosa, a primeira edição do poema fora impressa por ordem do Marquês de Pombal e «contra a vontade de seu autor que ainda o não havia suficientemente corrigido, informações estas que nunca puderam ser comprovadas» (cf. ALVARENGA, 2003: 33-34). Houve três edições mais deste poema: a segunda de 1778 e a terceira, publicada pela editora Garnier em 1864 organizada por Joaquim Norberto de Sousa Silva que publicou as *Obras poéticas de Manuel Ignácio da Silva Alvarenga* onde se encontraria incluído este poema; a quarta, foi prefaciada por Roland Polito em 2003, e editada pela editora Unicamp (São Paulo). Esta última edição está acompanhada por uma introdução onde o estudioso Roland Polito não só fala resumidamente sobre o género a que pertence este poema (o género herói-cómico) mas também sobre outros elementos como a importância da sátira no século XVIII ou as «imagens e ideário» do poema.

O poema é composto por cinco cantos compostos por estrofes irregulares de versos decassílabos em rima branca. Antecede o poema um discurso, escrito por Silva Alvarenga, sobre o poema herói-cómico. Versa sobre um grupo de estudantes (com

especial protagonismo para um tal Gonçalo) que, abrumados pela exigência no estudo que trouxe a Reforma Pombalina na Universidade de Coimbra decidem voltar para casa guiados pela Ignorância. O poema pretende assim criticar a escolástica que existia na Universidade de Coimbra antes da reforma de Pombal (cf. ALVARENGA, 2003: 30). «Saindo a público durante o período de desgraça do marquês de Pombal, o poema indica a existência de um núcleo de resistência que não aderiu nem se rebaixou ao reacionarismo que toma conta de Portugal e do Brasil após a queda do grande Ministro.» (MARTINS, 1983 *apud* ALVARENGA, 2003: 60).

Mesmo incluído num género poemático que fala sobre a Universidade de Coimbra¹⁰³, como afirma Roland Polito na sua «Introdução» a *O Desertor*:

«é um poema bastante híbrido, pois, a rigor pouco aborda a vida universitária, sendo muito mais uma crítica satírica dos hábitos e comportamentos de certa parcela da juventude do período. Também é porque a trama do poema não se passa dentro da universidade, mas na longa viagem que um grupo de estudantes faz exactamente para se afastar dela.» (ALVARENGA, 2003:30).

*FOGUETÁRIO OU FOGUETAIDA*¹⁰⁴

Encontramo-nos perante um dos poemas herói-cômicos cujo título ou, mais concretamente, subtítulo, mais mudou ao longo das diversas edições que se foram fazendo

¹⁰³ Ronald Polito no seu prólogo a *O Desertor* chama a atenção para a «tradição da produção satírica dos estudantes da Universidade de Coimbra que, no mínimo desde 1746, passaram a publicar poemas, vários deles macarrônicos, ironizando a vida do universitário coimbrão.» (ALVARENGA, 2003: 29) Faz então uma lista de vários destes textos referentes a escolas e professores. Para isto procurou-se a informação na obra de Pimentel verificando-se que a maior parte deles pertencem ao século XIX: *A cabulogia*, de António Maria do Couto Monteiro (1844); *Calouríados*; *Camões em Coimbra* (1881); *A niveleida* (século XIX) e *Viagens no sistema planetário*, de Patrocínio da Costa (1875).

¹⁰⁴ Segundo Pimentel, António Maria do Couto chama-o *Foguetaida*. (PIMENTEL, 1922, s.v. «Foguetário»). Não encontramos nenhum texto com este título durante a nossa pesquisa.

dele¹⁰⁵. Pimentel assevera que terá sido escrito entre 1729 e 1742¹⁰⁶ por Pedro de Azevedo Tojal. O poema teve até à data uma edição, além das diversas cópias manuscritas que Pimentel na sua obra afirma que dele existem¹⁰⁷. Segundo ainda este mesmo pesquisador de poesia herói-cómica, «o dr. Rodrigo Veloso planeou fazer imprimir em Barcelos este poema; mas a impressão não chegou a concluir-se. Em 1904 o editor França Amado, de Coimbra, estampou uma cópia integral, que o sr. dr. Mendes dos Remédios encontrou na Biblioteca da Universidade, reviu e precedeu de um erudito antelóquio» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Foguetário»). Na verdade, a edição de 1904, prefaciada por Rodrigo de Veloso é uma edição em cujo prólogo podemos encontrar não só informações acerca do autor, mas também sobre o contexto histórico que originou a escrita do poema (o casamento de D. José, príncipe do Brasil) e sobre as suas duas personagens principais: o cónego que organizou os fogos de artifício e o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, *o Voador*.

O Foguetário é um poema herói-cómico composto por 6 cantos antecidos cada um deles por um argumento escrito em oitava decassílabo com rima cruzada e

¹⁰⁵ Inocêncio recolhe no seu *Dicionário Bibliographico Portuguez* o seguinte subtítulo para o *Foguetário* de Tojal: *O Foguetário. Poema heroico offerecido ao muito sordido, fétido e torrido Deus do fogo o Grande Vulcano Senhor dos Ferreiros, Erector das Fumaças, Espalhador das Faíscas, Imperador dos Fogões, Espirros, e Escorvas, pelo mesmo herói do poema, o muito reverendo conego Erostrato Fogacho, assoprador dos Murrões da torre da pólvora, Thesoureiro mor das Buxas, Procurador das escorias, capataz e director da presente torre do fogo dos Balbazes. Dado à luz pelo mordomo-mor dos Cien-fuegos, censor das girandolas, qualificador dos montantes, e sacabuchas geral de todo o artificio foguetal. Na Officina dos Cyclopes.* (SILVA, 1862, vol.6, s. v. «Pedro de Azevedo Tojal»). A edição de 1904 tem o seguinte subtítulo: «*Poema heroico offerecido ao muito sordido, fetido e temido Deos do Fogo, o grande Vulcano, Senhor dos Ferreiros, Director das Fumaças, Espalhador das faíscas, Imperador dos fogoens, espirros, escorvas e escorias pelo heroe do poema o reverendo conego Erostrato Fogacho, assoprador dos murrens, consumidor da torre da pólvora, Thesoureiro mor das buchas, provedor das escorias, capataz, e director da prezente Torre de fogo: composto pelo Mordomo-mor dos Cienfuegos, Censor das girandolas, Qualificdor dos montantes, e Saca-Buchas geral de todo o artificio de fogo, etc, etc.*» (TOJAL, 1904). No documento L. 15416 P. da Biblioteca Nacional de Portugal aparecem dois subtítulos diferentes em dois frontispícios distintos: *O Foguetário. Poema heroico offerecido ao muito sordido, e horrido Deus do fogo o grande Vulcano Senhor dos Ferreiros, Director das Fumaças, Espalhador das Faíscas, Imperador dos Fogões, Espilros, e Escorias, pelo mesmo heroe do poema, o muito reverendo Cónego Erostrato Fogacho, Assoprador dos murrões, Consumidor da Torre da Polvora, Thesoureiro mor das Buchas, Provedor das Escorvas, Capataz e Director da presente Torre do Fogo. Dado à luz pelo Mordomo-mor de Cienfuegos, Censor das Girandolas, Qualificador dos Montantes, e Sacabuchas geral de todo o Artificio Foguetil.* (Outro frontispício) *O Foguetário. Poema heroico joco-serio offerecido ao muito sordido, fétido e torrido Deus do fogo o Grande Vulcano Senhor dos Ferreiros, Erector dos Fumos, Espalhador das Faíscas, Imperador dos Fogões, Esturros, e Escorias, pelo Dr. Martim Fogacho, Vereador de Cienfuegos, Governador da Torre da Polvora, Distribuidor dos Murrões, Thesoureiro das Buxas, Provedor das Escorvas, Director e Capelão ad honorem da Torre do Fogo.*

¹⁰⁶ Cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Foguetário».

¹⁰⁷ «Do Foguetário existem várias cópias manuscritas, algumas incompletas» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Foguetário»)

emparelhada. Os cantos do poema também estão constituídos por oitavas decassílabas com rima cruzada e emparelhada. Sobre a estrutura formal, Pimentel afirma que: «o poema é chistoso; mas a metrificação não isenta de defeitos, alguns dos quais talvez sejam da responsabilidade dos antigos copistas» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Foguetário»).

O poema trata sobre um cónego que, para honrar o casamento do príncipe D. José com D. Mariana Vitória decide organizar um espectáculo de pirotecnia. Os deuses do Olimpo, considerando isto um atentado contra eles, decidem castigar o cónego enviando-o degredado à forja de Vulcano para fazer trabalhos forçosos. O poema relata o acontecimento, e a viagem de ida e volta do cónego que é transportado pelo Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão na sua máquina voadora: a Passarola (o artefacto que lhe valeu a Lourenço o cognome de *o Voador*). A presença da figura do *Voador* na acção é um dos pontos fortes do texto que, como afirma Pimentel, «é incontestavelmente uma *trouvaille*, que reforça o interesse da acção e a côr histórica do poema» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Foguetário»). Não saiu, como afirma Pimentel, airoso o Padre Lourenço de Gusmão neste poema, como também não saiu em muitos outros textos de autores da época como Pinto Brandão.

O HISSOPE

Pimentel já afirmava no prólogo do seu livro *Poemas herói-cômicos, Verbetes e Apostilas* que dos poemas herói-cômicos «apenas um, o *Hissope*, andava na boca de toda a gente» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Hissope»). De facto, *O Hissope* é o poema herói-cômico mais conhecido da literatura herói-cômica em língua portuguesa. A questão da edição nesta obra é especialmente complexa¹⁰⁸. A primeira edição deste poema foi impressa em Paris, em 1802 (isto no-lo dizem Pimentel e outros estudiosos da matéria como Adriano A. Gomes, autor da edição do poema de 1910) mas «foi proibida pelo governo português» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Hissope»). Pimentel diz-nos que a segunda edição desta obra data de 1808, período da primeira invasão francesa em Portugal, algo que ajudou à publicação do poema que tornou a ser proibido após o governo de Junot.

¹⁰⁸ Pimentel afirma no seu catálogo que «uma enumeração completa das edições do *Hissope* há de o leitor encontrá-la, sob este mesmo título, na escrupulosa monografia do sr. general Francisco Augusto Martins de Carvalho-1921, Coimbra» (PIMENTEL, s. v. «Hissope»).

Continua o estudioso a falar sobre as edições dizendo que a terceira e quarta são de 1817 e 1821. Estas edições são ilustradas, prefaciadas e anotadas, estas duas últimas coisas por Verdier que, como afirma Pimentel, corrigiu «a de 1817 [...] sobre a de 1802 e a de 1821 sobre a de 1817 e pelo confronto com algumas cópias, que o autor mandara tirar para satisfazer pedidos, mas faltou, como base segura, o manuscrito originário» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Hissope»). A quinta edição do poema fez-se em Paris, em 1834 e estava incluída no tomo VI do *Parnaso Lusitano*. Neste mesmo ano apareceu a sexta edição (segundo Pimentel «cópia incorrecta da de 1808» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Hissope»), impressa em Lisboa por Nunes Esteves.

Sobre a sétima edição Pimentel diz-nos: «Em 1876 [...], Rodrigo Veloso reproduz em Barcelos a edição de 1817, enriquecida não só com as notas de Verdier, mas também com outras extraídas da cópia (ms.402) existente na Biblioteca da Universidade de Coimbra e da cópia que possuiu o dr. Augusto Filipe Simões, além de algumas outras notas da própria lavra de Veloso» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Hissope»). A oitava edição segundo este mesmo estudioso seria a de 1879, ilustrada e publicada em Lisboa por José Ramos Coelho que editou, prefaciou e alterou o poema. Em 1886 houve uma outra edição, com base no texto de 1802, no Porto. Em 1910 editou-se em Rio de Janeiro pela editora Garnier uma edição nova dos *Satyricos Portuguezes* onde se inclui *O Hissope* com anotações de João Ribeiro. Em 1911, continua Pimentel, publicou-se uma edição escolar prefaciada e anotada por Adriano A. Gomes.

A edição crítica deste poema foi a realizada pelos professores da Universidade de Salamanca Ana María García Martín e Pedro Serra em 2006, editada em Coimbra por Angelus Novus. Esta edição (a única que tem especialmente presente as mudanças da versão manuscrita do texto) está dotada de um prólogo que não só contém um estudo filológico sobre a versão manuscrita e a impressa através da comparação de manuscritos para reflectir sobre as diferentes versões do poema mas também um apartado com artigos para entender melhor o poema que analisam o humor da época e as intertextualidades existentes com outros poemas para melhor entender o texto.

O contexto de criação do texto parte de uma lenda que visa dar-nos a entender que o poema surgiu durante uma reunião literata no sótão de Falcato na qual os amigos de Cruz e Silva o animaram a criar um poema de um acontecimento trivial acontecido em Elvas. O assunto do poema é a disputa, narrada em termos épicos, entre o Bispo e o Deão

da igreja de Elvas, provocada pela negativa deste último de entregar o hissope ao eclesiástico anteriormente citado de hierarquia superior. Relativamente à estrutura deste poema, está diretamente dependente das edições deste. Existem edições nas quais o poema tem cinco, seis, sete, oito e até nove cantos, sendo as de seis e as de nove cantos as mais raras e as de oito as mais habituais. Os versos são de rima branca ou solta.

MALHOADA

A *Malhoadá* foi definido por Pimentel como «um dos nossos melhores poemas herói-cómicos depois do Hissope» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Malhoadá»). Este poema herói-cómico foi escrito por Anacleto da Silva Moraes; Pimentel data a escrita do poema como anterior a 1786, o ano do falecimento da personagem principal, António Gomes da Silveira Malhão (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Malhoadá») mas a edição deste poema é bem mais posterior, de 1894 em Barcelos, pelo dr. Rodrigo Veloso. Esta edição consta de um aviso do editor onde se informa sobre a colecção de poemas herói-cómicos já publicados a que pertence este e sobre vida do autor do poema.

A *Malhoadá* está formada por cinco cantos compostos por apenas uma estrofe de rima solta composta, por sua vez, de versos decassílabos. Antecipa os cantos um «Argumento» apenas presente numa cópia manuscrita do poema, não na edição impressa de 1894¹⁰⁹. Este argumento contém explicações sobre a criação e o assunto do poema. O poema tem como assunto principal a narração da vida do poeta António Malhão¹¹⁰ durante a sua estadia boémia em Lisboa. Pimentel desconhece a eventual reacção de Malhão, caso tenha tido conhecimento do poema que lhe foi dedicado (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Malhoadá»). Seja como for, tendo em conta que era um bom improvisador, Pimentel intui que o poema pode ter tido resposta.¹¹¹

¹⁰⁹ Os textos que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal de cota: COD. 11203 e F.R. 1162 (microfilme)

¹¹⁰ Este poeta foi especialmente famoso pelas suas dotes de improvisação. (PIMENTEL, 1922, s. v. «Malhoadá»)

¹¹¹ «Não sei como o poeta se desagravaria em conformidade com o seu génio colérico ao ter conhecimento do poema por alguma cópia ou, quando menos, por atoada. A resposta seria corporal ou literária? Eis o que até agora se não pode averiguar ainda» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Malhoadá»).

Este poema herói-cômico foi, provavelmente, o primeiro em língua portuguesa a ser escrito¹¹². Pimentel apenas refere uma edição desta obra, a de Barcelos (1894), da tipografia Aurora do Cávado, editada pelo D. Rodrigo Veloso. O certo é que durante a nossa pesquisa, não encontramos nenhuma referência a outras edições impressas deste poema, o que nos leva a pensar que o poema apenas teve uma edição; o que sim encontramos foram referências ao poema manuscrito: no Catálogo dos Manuscritos portugueses da Biblioteca do Congresso encontra-se uma *Monoclea Poética, cantada pela rouca voz do seu author* (1721) -aparece no índice indicação de que o poema contém notas para tornar mais fácil o entendimento do poema- e na biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa podemos encontrar a *Monoclea Poética, cantada por Semeão Antunes Freire, de Santa Quitéria* (1720).

O autor deste poema foi um clérigo, frei Simão António de Santa Catarina, embora em algumas edições manuscritas do poema apareça como sendo o autor Semeão Antunes Freire de Santa Quitéria, pseudónimo do autor¹¹³.

O assunto do poema, está intimamente ligado com o seu criador: segundo nos consta, através de Pimentel e Inocêncio da Silva, Frei Simão de Santa Catharina era cego de um olho, de aí que quisesse, através deste poema, homenagear os monóculos mais importantes da história.

O poema é constituído por um só canto, composto por cento e cinquenta e uma oitavas decassílabas com rima cruzada e emparelhada, e antecedido por um prefácio do editor onde aparece uma breve biografia do autor e uma opinião de Cunha Rivara sobre o texto.

Esta única edição, de 1894, está rigorosamente anotada o que facilita a leitura e a interpretação do poema que segundo Pimentel, «tem como único merecimento a originalidade do assunto» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Monoclea»); opinião contrária à tida

¹¹² «Provavelmente, o primeiro poema herói-cômico escrito em língua portuguesa seja *A Monocléia*, de frei Simão António de Santa Catarina (1676-1733). Ainda que só tenha sido publicado em 1894, tal como afirma Pimentel, em seu livro fundamental sobre o assunto, intitulado *Poemas Herói-cômicos portugueses*, o poema de frei Simão é do princípio do século XVIII» (ALVARENGA, 2003: 25)

¹¹³ Inocêncio da Silva afirma, no seu *Diccionario Bibliographico* que se chamou, no século, Simão Lopes (cf. SILVA, 1862, vol.7, s. v. «Fr. Simão António de Sancta Catharina»)

por Cunha Rivara que afirma que o tempo e o trabalho empregue com a impressão deste texto não se considerariam perdidos» (cf. SANTA CATARINA, 1894: 9).

*O REINO DA ESTUPIDEZ/A ESTUPIDEZ*¹¹⁴

Este poema herói-cômico em quatro cantos teve, pelo menos, 7 edições¹¹⁵. Sobre elas, diz-nos Pimentel:

«A 1ª edição do poema viu a luz pública no ano de 1819, em Paris, onde também se estampou a 2ª edição em 1821, assim como a 4ª, que faz parte do tom. VI (*Satyricos Portuguezes*) do *Parnaso Lusitano* (1834); 3ª edição é de Lisboa (1833), impressa na oficina de João Nunes Esteves; a 5ª é de Barcelos (1868) e saiu da tipografia da Aurora do Cávado por iniciativa e a expensas do dr. Rodrigo Veloso; a 6ª é do Rio de Janeiro, (1910), na 2ª edição dos *Satyricos Portuguezes*.» (PIMENTEL, 1922, s. v. «O Reino da Estupidez»).

No que se refere às edições mais recentes do poema destacamos a de Coimbra Atlântica de 1975¹¹⁶ na qual o poema é antecedido de um prefácio onde se refere, com base em documentos da época e entre outras coisas, o contexto histórico-político da Lisboa coetânea ao autor para concluir que os factos descritos e criticados em *O Reino da Estupidez* não estão tão afastados da realidade. Além disto, o prólogo dá-nos também uma pequena biografia do autor.

Em nota de rodapé, Pimentel informa-nos sobre uma nova edição do texto, neste caso de menos extensão, no ano de 1822 com o título: *A Estupidez em três cantos*. Também é mencionada esta edição por Borba de Moraes na sua *Bibliographia Brasiliana* (junto com uma de 1835).

No que se refere à data de escrita, Inocêncio afirma que foi composto em Coimbra, por volta de 1785. (cf. SILVA, 1859, vol.3, s. v. «Francisco de Mello Franco»)

¹¹⁴ Pimentel encontrou em *O Archivo do Biblióphilo (nº19)* uma edição de *O Reino da Estupidez* de 1822 com o título: *A Estupidez em três cantos*. (cf. PIMENTEL, 1922, s.v. «Reino da Estupidez»). Localizámos esta edição na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota: H. G.10193 V. Possui um prólogo idêntico ao da edição de 1876. Nesta edição alguém escreveu a pena por baixo do título: «Ou Reino da Estupidez»; não tem notas de rodapé como sim têm algumas das restantes edições deste poema.

¹¹⁵ Cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez».

¹¹⁶ FRANCO, 1975.

Pimentel resume as condições de origem deste poema herói-cómico no seu catálogo tornando-nos mais fácil explicar a dificuldade de afirmar categoricamente quem é o autor de *O Reino da Estupidez*. Segundo Pimentel, Melo Franco, estudante de Medicina em Coimbra acusado de herege e recluso no convento de Rilhafoles. Quando foi liberto, voltou a Coimbra para acabar o curso de medicina e escreveu este poema como vingança contra todos aqueles que durante a *viradeira* pretendiam esquecer as reformas educativas implementadas anos antes por Pombal. Escreveu-o, em quinze dias, evitando, por razões óbvias, denunciar-se como o autor do mesmo mantendo assim o poema anónimo. *O Reino da Estupidez* foi então «um poema herói-cómico, em tão cauteloso mistério composto e espalhado, que a muitos foi atribuído menos ao verdadeiro autor.» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez»)¹¹⁷

Assim, Pimentel na sua obra *Poemas herói-cómicos, Verbetes e Apostilas* e Luís de Albuquerque, no prólogo da quinta edição do poema, afirmam que este poema se atribui normalmente a Francisco de Melo Franco, natural do Brasil, mas que também tivera por colaborador a um amigo deste: José Bonifácio de Andrade e Silva. (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez» e FRANCO, 1975: 12). Assume esta ideia também Inocêncio da Silva que inclui na bibliografia de Melo Franco o *Reino da Estupidez*¹¹⁸.

Nesta mesma entrada, Pimentel revela-nos que Teófilo Braga na sua *História da Universidade de Coimbra*, partilha esta mesma ideia rejeitando a hipótese de que tenha colaborado Francisco José de Almeida, hipótese defendida por José Agostinho de Macedo no seu poema *Os Burros*¹¹⁹.

O certo é que, na maior parte das edições do poema como na de Paris (1818), na de Hambourg (1820), ou na de Lisboa pela imprensa J. Nunes e Filho (1833) não aparece impresso o nome do autor; aparece sim na nova edição aumentada da Typ. da Aurora do Cavado (1868) e na de Coimbra, Atlântida Editora (1975). Não existindo edição crítica

¹¹⁷ Inocêncio menciona esta ideia no seu *Dicionário Bibliográfico Português*: «Os verdadeiros autores tiveram arte para ocultar-se por tal modo que ninguém deles desconfiou, entretanto que outros totalmente inocentes no caso soffreram toda espécie de desgostos, e até perseguições, officiaes, promovidas pelo despeito do corpo catedrático, que se julgou altamente ofendido por aquella satyra anonyma.» (SILVA, 1859, vol. 3, s. v. «Francisco de Mello Franco»)

¹¹⁸ «Este poema, em que se diz tivera parte José Bonifácio de Andrade e Silva» (SILVA, 1859, vol. 3 s. v. «Francisco de Mello Franco»). Na edição de 1876 aparece referência a este assunto na «Notícia sobre o autor».

¹¹⁹ Na introdução ao poema *O Reino da Estupidez* o editor, Luís de Albuquerque recolhe os seguintes versos de *Os Burros*: «Tu que ao prosa Diniz ditaste o Hyssope/ E a Estupidez ditaste a Almeida e Franco» (FRANCO, 1975: 57)

deste texto, o certo é que as edições mais recentes dele sim referem o autor como sendo Melo Franco¹²⁰.

O poema divide-se em quatro cantos compostos por várias estrofes irregulares, sem numerar, de rima branca ou solta. Segundo Pimentel conta Teófilo Braga que existe um quinto canto que ficou inédito. (cf. PIMENTEL, 1922: 150) e que fomos incapazes de encontrar.

O assunto do poema é o seguinte: A Estupidez personificada decide instalar-se em Coimbra onde é sobradamente acolhida, especialmente na Universidade de Coimbra onde professores e alunos lhe rendem homenagens continuados. No fundo, como afirma Ronald Polito, porque «satiriza a decadência da universidade após a Viradeira, é indirectamente um elogio à reforma promovida pelo marquês.» (ALVARENGA, 2003: 31)

Para Pimentel este poema tinha efectivamente interesse tendo este estudioso pena de o poema não ter sido mais extenso «pois nem a matéria nem a graça lhes faltavam» aos seus criadores (PIMENTEL, 1922: 151)¹²¹.

Os poemas herói-cômicos costumam ter recepções controversas mas, daqueles que fazem parte do meu *corpus* de poesia herói-cômica talvez este seja um dos que mais controvérsia trouxe e mais interessante nos parece porque provocou a criação de textos, alguns deles também herói-cômicos. Pimentel recolhe no seu livro que «os lentes e outras pessoas que *O Reino da Estupidez* atingia quiseram por sua parte desafrontar-se: e daqui nasceram várias réplicas satíricas, as quais felizmente erraram o sobredito, pois ninguém suspeitava de Melo Franco nem de José Bonifácio.» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez»). «O escândalo produzido pela divulgação de *O Reino da Estupidez* propagou-se de Coimbra a Lisboa, onde também, as opiniões se dividiram.» (PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez»).

Mais além da interessante diatribe de que foram alvo a Universidade de Coimbra e os seus lentes, interessa-nos também, no caso concreto deste poema herói-cômico, todo o

¹²⁰ No artigo «Sobre uma versão desconhecida de *O Reino da Estupidez*», Ofélia Monteiro defende a teoria de que o verdadeiro autor do texto tenha sido Ribeiro dos Santos esgrimindo como argumentos, entre outros, o seu perfil ideológico e a sua preocupação com a preservação da língua portuguesa frente à francesa muito presente na versão do poema do ms. 198. (cf. MONTEIRO, 1982)

¹²¹ Pimentel afirma que Teófilo Braga revelou a existência de um quinto canto pertencente a este poema que se conservava ainda inédito. (PIMENTEL, 1922, s. v. «Reino da Estupidez»)

conjunto de textos, manuscritos e/ou impressos, que orbitaram à volta de *O Reino da Estupidez* já seja como apoio ou para rejeitá-lo¹²².

Este texto, insere-se numa corrente de textos, não apenas em Coimbra, mas também por todo o país que versavam críticas sobre o ensino e os docentes coimbrões, o que nos leva a pensar, na esteira do autor do prólogo da edição de 1975, que o ensino na Universidade de Coimbra, após o falecimento do Marquês de Pombal, decaiu.

Os TOIROS

O poema herói-cómico *Os Toiros*, poema heroe-comico por António Joaquim de Carvalho teve duas edições até aos nossos dias: a primeira em Lisboa, na Typografia Nunesiana, em 1796 e uma segunda nesta mesma cidade, em 1825, na Impressão de João Nunes Esteves.

O autor do texto é António Joaquim de Carvalho, cabeleireiro e mestre de dança, segundo nos conta Pimentel que também refere no seu catálogo o boato de que o escritor de *Os Toiros* poderia ter sido ajudado por Curvo Semedo na escrita do poema (cf. PIMENTEL, 1922, s. v. «*Os Toiros*»)¹²³.

O poema, que se inicia com uma «Prefacção» em verso branco onde o autor dá aos leitores as razões pelas quais escreveu o poema, consta de quatro cantos, antecédidos, cada um, por um argumento em oitava decassílaba com rima cruzada e emparelhada. Os

¹²² Inocêncio afirma: «Os apaniguados dos lentes, e mais pessoas que o poema fulminava, tractaram também de desforrar-se compondo à sua parte algumas satyras, que giraram manuscriptas, e nas quaes envolviam aquelles, de cujas mãos presumiam ter partido o raio» (SILVA, 1859, vol. 3, s. v. «Francisco de Mello Franco»). Sobre isto, no seu prólogo ao poema, Luís de Albuquerque afirma que: «[...] numa balbúrdia em que a cada um era difícil ouvir a voz dos vizinhos, acendeu-se uma campanha que exigia um castigo severo para o atrevido autor do poema. Os que se davam às musas compuseram o seu soneto, escreveram a sua ode ou alinhavaram a sua décima, em louvor e desagravo das vítimas do pasquim e, a maioria das vezes abrindo uma pista para a identificação do irreverente; os outros faziam investigações por conta própria e, supondo terem determinado no disfarce de Fabrício Claudio Lucrécio o verdadeiro nome do poeta, segredavam-no ao primeiro amigo que encontravam» (FRANCO, 1975: 56) Alguns exemplos destes textos foram: alguns sonetos do Lobo da Madragoa; *Diálogo entre dois Bedeis contra o Poema da Estupidez*, *Ode a Filomeno*; *Sentimentos sobre a liberdade do autor do Poema da Estupidez* ou *O Zêlo*, que surgiu como resposta a *O Reino da Estupidez*, escrito por Patrício Prudente Calado. Um dos poucos textos que defenderam o *Reino da Estupidez* foi *Sentimentos sobre a liberdade do Autor do Poema da Estupidez*. O autor afirma neste conjunto de notas que os ataques ao poema derivam de este criticar pessoas influentes da Universidade de Coimbra (cf. FRANCO, 1975: 32).

¹²³ Inocêncio Francisco da Silva também menciona esta ajuda ao autor no seu *Diccionario Bibliographico Portuguez*: «Alguns chegaram até a duvidar de que fosse obra só d'elle, e disse-se que Belchior Manuel Curvo Semmedo o polira e retocara antes da impressão» (SILVA, 1858, vol. 1, s. v. «Antonio Joaquim de Carvalho»)

cantos estão divididos em oitavas decassílabas numeradas com rima cruzada e emparelhada.

No poema, um toiro preparado para ser toureado conta os seus sentimentos. O mecanismo de personificação do animal utilizado pelo autor, aliado à bestialidade com que são descritos os humanos cria no poema uma inversão de papéis que, mais do que a comicidade, visa alertar e criticar o comportamento selvagem que os humanos têm para com os bovinos nos espectáculos de tauromaquia.

A presença, embora escassa, de notas de rodapé que facilitam a leitura explicitando referências reais existentes no texto, está presente nos textos das duas edições do poema.

1.3.3. CONCLUSÕES EXTRAÍDAS A PARTIR DA DESCRIÇÃO E ESTUDO DO *CORPUS* DE POEMAS HERÓI-CÓMICOS SELECIONADO

Em primeiro lugar, a falta, em geral, de estudos sobre este género poemático em língua portuguesa fez com que fosse muito complicado sequer, saber quanto poemas herói-cômicos em língua portuguesa escritos durante o século XVIII existem. Isto também tem a ver com o facto de que muitos destes poemas não tenham sido editados e permaneçam, ainda hoje, manuscritos em folhas soltas, alguns sem catalogar, arquivados junto a outros textos com os quais muitas vezes nem sequer guardam relação.

Este facto deriva, a nosso entender, de um conjunto de razões de diversa índole. Em primeiro lugar, o género a que pertencem este género poemático, o género herói-cómico, faz deles um «objeto volátil» por terem como principal objetivo o escarnio através da burla das personagens e situações presentes nos poemas: estas personagens e situações existiam na vida real, de aí que muitos autores preferissem refugiar-se no anonimato e até não publicar os seus textos, que circulavam manuscritos entre um círculo fechado de eruditos próximos ao autor (sobejamente conhecedores das personagens e/ou da situação contemplada no texto); textos estes que muitas vezes continuavam a circular manuscritos mesmo depois da sua publicação, ao ser copiados manualmente originando variantes textuais que entranharam e entrarão um verdadeiro desafio para os criadores de edições críticas deste textos.

2. A FINALIDADE SATÍRICA DA CARICATURA NA POESIA *HERÓI-CÓMICA*

2.1. O CONTEXTO ILUSTRADO E ARCÁDICO DO PORTUGAL DE SETECENTOS

Como referimos anteriormente, a poesia herói-cômica é um género indubitavelmente associado ao século XVIII, reflectindo, por este motivo, as características dos movimentos filosófico-literários imperantes nesse século. Vimos, no capítulo anterior, como algumas das características definitórias da poesia herói-cômica estão em consonância com as regras de criação neoclássica devendo obedecer este género, em grande medida e de forma teórica, aos preceitos do movimento literário anteriormente citado. Vejamos de seguida a relação estabelecida entre este género poético em língua portuguesa e o contexto filosófico-social e literário coetâneo a ela. Para isto, devemos reflectir, brevemente e em primeiro lugar, sobre a corrente de pensamento comumente atribuída ao século XVIII em Portugal: o Iluminismo¹²⁴ e sobre a forma social de criação literária imperante nessa época: o academismo.

Comumente, marca-se a entrada do Iluminismo em Portugal em meados do século XVIII mas o certo é que, durante o reinado de D. João V, na primeira metade do citado século, já havia trânsito de ideias modernas entre Portugal e a Europa. Autores de referência como António José Saraiva e Óscar Lopes em *História da Literatura Portuguesa* e Maria Luísa Malato Borralho em *História de la Literatura Portuguesa* - edição de José Luís Gavilanes e António Apolinário- e investigadores como Flávio Rey

¹²⁴ O conceito «Iluminismo» revela-se complexo na sua definição, chegando a propor o investigador Flávio de Carvalho que o ideal seria utilizar o conceito em plural - «iluminismos» - para que este possa ser aplicado de forma mais precisa em todas as nações onde se deu o movimento já que cada uma delas conta com matizes histórico-sociais diferenciadores que fazem com que o movimento Iluminista seja distinto em cada uma delas (cf. CARVALHO, 2007). Elementos que, em um primeiro momento, lastraram a entrada de ideias iluministas em Portugal, como a forte influência da igreja católica no ensino e o arcaísmo da sociedade, também atribuíram- segundo autores como Luís Cabral de Moncada, Silva Dias, Bráz Teixeira ou Ferreira da Cunha- características específicas ao Iluminismo português considerando alguns autores, por este motivo, que o termo «Iluminismo» é demasiado geral para poder ser aplicado, sem nenhuma especificação, à situação do Portugal do setecentos. Tal como afirma Flávio de Carvalho na sua dissertação *Um Iluminismo Português? A Reforma da Universidade de Coimbra de 1772: «A ênfase exagerada e unilateral atribuída aos estigmas da diferença e da eterna defasagem, como características da cultura dos portugueses nos Séculos XVI, XVII, e parte do XVIII, tornou a presença das Luzes no decorrer do Setecentos em uma questão controversa.»* (CARVALHO, 2007: 5) A modo de solução os autores acima mencionados matizam o conceito de «Iluminismo» para melhor definir o contexto filosófico-cultural do século XVIII em Portugal: «Iluminismo Católico», «Eclétismo» ou «Ilustração de compromisso» foram alguns dos conceitos que propuseram estes autores para designar o estado de concórdia, no Portugal do setecentos, entre o dogmatismo católico e as inovações chegadas da Europa. (cf. CARVALHO, 2007: 13-28)

de Carvalho, na sua dissertação *Um Iluminismo Português? A Reforma da Universidade de Coimbra de 1772*, recolhem esta ideia, matizando este último que:

«[...] o alcance [das ideias modernas vindas do estrangeiro] foi restrito, refletindo-se em pequenos grupos de intelectuais e entre algumas academias científico-literárias de eruditos. Nos anos 1740, com a atividade de crítica de alguns «estrangeirados», o ambiente ilustrado luso adquiriu feição mais acentuada embora a mudança da postura reticente frente à importação de ideias só ocorresse, em termos institucionais e oficiais, no decurso do período josefino (1750-1777)» (CARVALHO, 2007: 34)

A permissão da entrada de ideias modernas durante a primeira metade do setecentos por parte do rei D. João V parece obedecer a uma necessidade consciente, por parte do monarca, de aproximar um Portugal enriquecido e obsoleto muito dependente do poder da igreja e artisticamente ancorado no Barroco a uma Europa central mais desenvolvida onde as inovações, a nível técnico e científico, baseadas na razão e na confiança no poder do Homem reflectem o ideário do movimento iluminista. Desde os inícios do século XVIII Portugal teve, portanto, de se abrir às ideias modernas do exterior porque, como afirmam Saraiva e Lopes, não podia «[...] isolar-se do ambiente europeu nem prescindir inteiramente das inovações técnicas, científicas e artísticas surgidas no estrangeiro, o que obriga a acertar o passo com a Europa moderna.» (SARAIVA, 2008: 562)¹²⁵. Por este

¹²⁵ Esta teoria do atraso de Portugal também é sustentada por Flávio Rey de Carvalho na sua dissertação sobre a existência ou não de um Iluminismo português na qual afirma que: «[...] é comum a ideia de que Portugal teria, nas centúrias compreendidas pela Modernidade, gasto seu tempo perseguindo o resto da Europa.» (CARVALHO, 2007: 5). O certo é que o «acertar o passo com a Europa Moderna», mencionado por Saraiva e Lopes, tem implícita uma ideia que se estendeu ao longo da historiografia literária portuguesa até ao século XX: a associação do Portugal da primeira metade do Setecentos com uma ideia de atraso e inamovibilidade no que se refere à entrada de ideias de cariz iluminista que já imperavam em países centro europeus como França ou Inglaterra. (cf. CARVALHO, 2007: 10-11) Mas, como afirma Carvalho, esta ideia não era a opinião imperante detida pelos contemporâneos da sociedade portuguesa do século XVIII; exceptuando alguns intelectuais que, por viajar ao estrangeiro puderam estabelecer comparativas entre Portugal e outros países, a maior parte da sociedade portuguesa do século XVIII não era consciente do atraso do país mencionado pelos autores acima citados. (cf. CALAFATE: 2001: 38 *apud* CARVALHO, 2007: 6). Isto porque apenas os intelectuais portugueses que estabeleciam contacto com estrangeiros por carta ou os que foram ao estrangeiro e adquiriram lá conhecimentos e técnicas inovadoras que depois trouxeram para Portugal- os chamados 'estrangeirados'- ao poder comparar Portugal com o estrangeiro, foram os realmente conscientes das carências e dos problemas do Portugal de setecentos e de como resolvê-los. As principais causas que costumam ser apontadas para explicar o atraso do Portugal Setecentista em relação a outros países de Europa como França são: a monarquia imperante na época- que focou os seus interesses e a preocupação da coroa na manutenção dos seus territórios de ultramar (cf. DIAS, 1953: 257 *apud* CARVALHO, 2007: 9)- e o poder da conservadora igreja católica -no que respeita ao pensamento e ao sistema educativo (os principais culpados que são apontados para o atrasado educativo no Portugal de setecentos são os jesuítas: concretamente o facto de que a educação estivesse concentrada nas mãos da Companhia de Jesus que

motivo, Saraiva e Lopes consideram o reinado de D. João V como uma «fase crítica na luta entre a Escolástica e as *Luzes*, que vão conquistando sempre novas posições ao abrigo das necessidades técnicas» (SARAIVA, 2008: 565)¹²⁶.

Deste modo não podemos obviar o facto de, durante o reinado de D. João V e graças à acção deste¹²⁷, ter existido algum contacto de Portugal com as ideias iluministas e os avanços técnico-científicos do estrangeiro. Este contacto com a modernidade estrangeira fez-se através da figura dos diplomatas¹²⁸, de cidadãos portugueses aos quais, graças à prosperidade económica derivada da vinda de metais preciosos das colónias, o rei concedeu bolsas para viajar e aprender no estrangeiro, e de eminências trazidas desde o estrangeiro que permitiram desenvolver áreas como a arquitectura ou a música (cf. SARAIVA, 2008: 566). Neste sentido, afirma Silva Dias que:

«A primeira metade do século XVIII foi teatro de uma luta intensa entre o elemento cosmopolita e o elemento sedentário da nação. Ao mesmo tempo que a diplomacia facultava a muitos portugueses a descoberta de ideias, dos costumes e da política em vigor na Europa de além Pirenéus; aportavam ao Tejo alguns forasteiros que traziam consigo os rudimentos do saber universal.» (DIAS, 1952: 118 *apud* JUNIOR, 2005: 24)

estipulou em 1599 a *Ratio Studiorum* um sistema pedagógico que pretendia unificar os ensinamentos em Portugal e na América cuja principal característica era a imutabilidade e o não questionamento, não dando asas à entrada de novas ideias do exterior que pudessem pôr em perigo o catolicismo, especialmente após a reforma protestante acontecida na Europa. (cf. CARVALHO, 2007: 8). Neste sentido, Carvalho refere que «entre 1599 e 1759, a rigidez do método prescrito pela *Ratio* impediu a ocorrência de atualizações no ensino e inovações na cultura letrada oficial portuguesa, estagnando-os.» (CARVALHO, 2007: 9). Por último, costuma-se relacionar esse atraso com a ainda forte presença do movimento Barroco a nível artístico-literário. O certo é que estudiosos como Pedro Calafate, Eduardo Lourenço ou Francisco Contento Domingues consideraram que obras românticas produzidas a partir de 1870, tiveram a culpa do conceito de atraso e obscurantismo atribuído a Portugal setecentista já que nelas diversos autores, como Antero de Quental tildavam o Portugal do século XVIII de atrasado e escuro considerando a «proximidade à Europa» como o estado ideal do país. (cf. CARVALHO, 2007: 10-12).

¹²⁶ Saraiva e Lopes mencionam na sua *História da Literatura Portuguesa* alguns dos sectores obsoletos do Portugal da primeira metade do Setecentos que necessitavam das inovações técnicas e científicas vindas do exterior, entre eles: a engenharia, a química, a balística (relacionadas com indústria da guerra e da segurança do país), a cartografia (indispensável na delimitação das fronteiras de colónias, como o Brasil) e a medicina. (cf. SARAIVA, 2008: 565)

¹²⁷ Consciente disto o árcaico, Correia Garção, encomiou o papel fundamental que teve o *Magnânimo* na entrada de novas ideias: «Estimó a los sabios, premió a los maestros, enriqueció las librerías del reino y fundó la Real Academia de la Historia. Le robó la muerte esta gloria, cuando principiaban a amanecer en Portugal las primeras luces del buen gusto, de la verdadera erudición y de la crítica prudente.» (ABREU, 2010: 211)

¹²⁸ Na obra de Saraiva e Lopes, *História da Literatura Portuguesa* mencionam-se vários dos diplomatas que durante o reinado de D. João V contribuíram para a entrada de ideias modernas em Portugal, entre eles: José da Cunha Brochado, D. Luís da Cunha, Alexandre de Gusmão (cf. SARAIVA, 2008: 565). Na *História Crítica da Literatura Portuguesa* adiciona-se, aos nomes anteriormente referidos, o de Francisco Xavier de Oliveira (MARNOTO, 2010:61)

De todos estes veículos de circulação de ideias modernas, os denominados de ‘estrangeirados’ – cuja acção perdurará até ao século XIX – tiveram um papel fundamental na entrada das ideias iluministas em Portugal. Afirmar Carvalho Junior que: «Em Portugal, a maioria das obras dos pensadores modernos penetrava por via de estrangeiros, ou por portugueses que viajavam para outras regiões da Europa – chamados estrangeirados.» (JUNIOR, 2005: 23)

Mas, embora tendo havido alguma circulação de ideias modernas durante a primeira metade do setecentos português, a entrada do ideário iluminista em Portugal dá-se a partir dos anos 40 desse mesmo século.

O fenómeno balizador que costuma marcar o início das ideias Iluministas em Portugal costuma ser a publicação, em 1746, da obra *O Verdadeiro Método de Estudar* escrita pelo Barbadinho da Congregação de Itália, pseudónimo do Padre Luís António Verney, considerando-se por isto que o autor anteriormente citado teve um papel primordial para a entrada das ideias iluministas em Portugal¹²⁹ ao propiciar, com esse seu tratado a entrada ao país de um conjunto de ideias de cariz iluminista e neoclássico (relacionadas com vários âmbitos, entre eles, o direito, a pedagogia e a literatura) que já circulavam fortemente por países europeus, como a França ou a Inglaterra¹³⁰.

¹²⁹ Como defende Rita Marnoto no volume IV da *História Crítica da Literatura Portuguesa «A Lógica racional, geométrica e analítica»* (1744) de Manuel de Azevedo Fortes, juntamente com a *Philosophia aristotélica restituta* (1748) do Padre João Baptista e o *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Verney, formam um conjunto de edições que costuma ser considerado marco representativo da expansão do pensamento iluminista, na década de 1740.» (MARNOTO, 2010: 62). Por outro lado, o fenómeno balizador que marca a consolidação das ideias iluministas em Portugal seria a reforma da Universidade de Coimbra (1772), afirmando Carvalho que as reformas ocasionadas nessa data concreta nas Faculdades de Leis e Filosofia é onde «melhor se pode observar a apropriação, em termos institucionais, do ideário ilustrado em Portugal» (CARVALHO, 2007: 1-2)

¹³⁰ Assume-se França como principal foco irradiador de ideias Iluministas para o Portugal do Setecentos. Maria Fernanda de Abreu comenta na sua dissertação *Portugal, século XVIII: Luces, doutrinas, métodos* a mudança de geografia literária que provocou a entrada de ideias iluministas a meados do setecentos português (durante tempo habituado à influência do Barroco espanhol) reforçando a importância do papel dos estrangeiros na chegada de novas ideias de cariz iluminista: «[...] Mientras que el Barroco la hace dependiente [a la geografia literária de Portugal] de España, el «Iluminismo», el neoclasicismo [...] la hacen dependiente de Francia y de las nuevas ideas llegadas- aunque mejor sería decir traídas, o incluso con más rigor, «enviadas» (por los diplomáticos o por exiliados) desde Francia» (ABREU, 2010: 207). Mesmo dando todo o protagonismo a França como país do qual Portugal bebeu, principalmente, o ideário Iluminista, Abreu não esquece que Camilo Castelo Branco atribui ao espanhol Feijoo o mérito de ter preparado o caminho para a entrada dos novos ideais presentes no tratado de Verney: «[...] opina que su *Verdadero Método* «encontró ya desbravada la espesura de los espíritus portugueses por el *Teatro Crítico* de Feijoo[...]: «los admiradores de Luís António Verney fueron educados por el español, que floreció veinte años antes»» (CASTELO BRANCO, 1986:152-153 *apud*

Afirma Maria Fernanda Abreu:

«[...] sólo a finales de la primera mitad del siglo, en «un país contumazmente atrincherado en el Barroco» (BORRALHO, 2000: 352), empiezan a dar entrada en los medios intelectuales y letrados portugueses las primeras manifestaciones de las luces francesas» (ABREU, 2010: 208)

O Iluminismo passa a ser o movimento de tendência em Portugal a partir de 1740 graças à acção de diplomatas, estrangeiros e estrangeirados. E este facto leva-nos a reflectir sobre o papel da Universidade na difusão de ideias iluministas já que, contrariamente ao que seria de esperar, e tendo em conta que Portugal albergava duas universidades, a de Coimbra e a de Évora (esta última essencialmente teológica), no Portugal do setecentos o conhecimento gerava-se e circulava principalmente fora do polo universitário. Tal e como afirma Eduardo Teixeira de Carvalho Junior, na sua dissertação *Verney e a questão iluminista em Portugal*:

«O papel da Universidade de Coimbra deve ser relativizado, quando se procura associá-lo ao conceito de Iluminismo. Embora estivesse permeável a todo tipo de idéias e fosse local privilegiado do conhecimento, oficialmente não se caracterizava pelo estilo livre dos debates críticos.» (JUNIOR, 2005: 67)

Isto deve-se à situação de atraso e obsolescência em que se encontrava a Universidade de Coimbra (especialmente até a reforma de 1772 levada a cabo pelo Marquês de Pombal). Flávio de Carvalho resume a situação da Universidade Coimbrense até a reforma Pombalina dos estatutos como a de uma instituição de ensino presa à ideologia escolástica e por isto fechada, maioritariamente, às ideias chegadas do exterior:

«Costuma-se atribuir o declínio das Escolas Maiores portuguesas ao atraso e ao isolamento cultural de Portugal em relação ao meio intelectual europeu nos séculos XVII e XVIII. A decadência do ensino, entretanto, estendia-se à maioria das universidades europeias no período, visto que, pelo menos em termos estatutários, estavam ainda presas ao modelo escolástico de instrução» (CARVALHO, 2007: 29)

ABREU, 2010: 210). Saraiva e Lopes mencionam também a influência do espanhol Benito Feijoo na literatura arcádica (cf. SARAIVA, 2008: 595)

O principal culpado da situação de atraso e de impermeabilidade face às ideias iluministas da Universidade de Coimbra é o ensino escolástico ligado intrinsecamente à Companhia de Jesus. Flávio de Carvalho sintetiza a relação que havia entre o sector educativo setecentista e a Companhia de Jesús da seguinte forma:

«Após o meado do Seiscentos, Portugal delegou, paulatinamente, as atividades de ensino aos padres da Companhia de Jesús. Essa ordem religiosa [...] foi criada em meio do contexto da reação tridentina, para defender a tradição católica frente à ameaça protestante. Como exemplo dessa preocupação, menciona-se o advento da *Ratio Studiorum* de 1599, uma espécie de plano normativo para os estudos, voltado à uniformização do ensino praticado pelas escolas jesuítas, espalhadas na Europa e nas Américas. [...] a *Ratio* tornou-se o padrão pedagógico dessas instituições, não sofrendo, durante quase dois séculos, quaisquer revisões ou atualizações gerais, pois era endossada pelo selo *in perpetuum*, que lhe dava caráter de imutabilidade.» (CARVALHO, 2007: 8)¹³¹

Esta situação de imutabilidade e atraso da universidade portuguesa explica a razão pela qual, durante grande parte do século XVIII, a ciência se desenvolveu-se exteriormente às universidades, divulgando-se as novas ideias à margem do ensino superior¹³².

«Entende-se, assim, porque a ciência se desenvolveu exteriormente ao ambiente das universidades, então fechadas às descobertas da física, da astronomia, da matemática, da botânica, da zoologia e da medicina. À exceção de pequenos grupos de estudantes tutelados por alguns poucos professores, por meio de iniciativas próprias, fora do horário de aula, as questões atinentes à nova filosofia experimental eram, grosso modo, divulgadas à margem do âmbito do Ensino Superior. [...] O conservadorismo e a falta de interesse das universidades pela produção de conhecimentos pragmáticos ensejaram a aparição de academias e de sociedades de ciências. Essas agremiações de eruditos visavam à discussão, ao desenvolvimento e à experimentação das novas ideias científicas e intelectuais que despontavam na Europa.» (CARVALHO, 2007: 31-32)

¹³¹ Este investigador opõe o método indutivo experimental que brilhava na Europa com a metodologia escolástica arcaica e conservadora que imperava na Universidade de Coimbra: «De aí ter havido, por parte dos teóricos das Luzes, muitas críticas ao método de ensino vigente nas universidades em pleno século XVIII, pois a gnosiologia ilustrada, pautada pelo método indutivo, empírico e experimental, chocava-se com os pressupostos da cosmovisão escolástica.» (CARVALHO, 2007: 31), de aí a importância, como veremos, do movimento académico externo à universidade para a criação e difusão de ideias iluministas. Segundo Carvalho Junior: «Para que Portugal fosse iluminado, fazia-se necessário mais «conversação» e menos escola. O estilo livre, crítico, dependia de espaços de publicação, à margem do Estado, à margem da «reprodução social»» (JUNIOR, 2005: 70-71)

¹³² Teófilo Braga, um dos grandes estudiosos do movimento academista português considerava que isto tinha acontecido em toda a Europa e não só no contexto português. (cf. CARVALHO, 2007: 33-34)

Para assegurar o objectivo último do movimento iluminista- divulgar e criar conhecimento tendo como guia a Razão- essas academias e sociedades de ciências deviam ser autónomas do poder institucional e eclesiástico de aí que, ao menos teoricamente, procurassem a sua independência da igreja e do rei. Afirma Ruedas de la Serna:

«A universidade tradicional era um prolongamento do poder real e da igreja. Só durante o Iluminismo os círculos académicos foram concebidos como entidades que deviam preservar sua autonomia, para o progresso das ciências e das artes, o que obedeceu ao descrédito da aristocracia e, conseqüentemente, ao término do mecenato dos velhos fidalgos. Por outro lado, existia a necessidade da nova classe burguesa de nobilitar-se mediante a cultura para lograr sua promoção aos altos cargos burocráticos. Tanto em Portugal como no Brasil, a participação nos círculos académicos e arcádicos era uma condição prestigiosa da vida social e não poucas vezes foi um útil degrau na carreira dos magistrados.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 54)

Podemos concluir então que a discussão, reflexão e posta em prática das ideias iluministas (trazidas maioritariamente do estrangeiro por diplomatas, estrangeiros e estrangeirados) fez-se através de um movimento academista, sendo as academias e outros tipos de associações científicas e literárias as verdadeiras impulsoras da implantação do ideário iluminista e do movimento literário neoclássico em Portugal.

Para um melhor entendimento da literatura neoclássica setecentista da qual faz parte a poesia herói-cômica, objecto da nossa investigação, consideramos fundamental reflectir, em primeiro lugar, sobre o papel que tiveram as academias na criação de literatura neoclássica e a conexão desta última com o contexto Iluminista. As academias foram um pilar básico do movimento Iluminista que considerava o conhecimento como veículo para a melhoria do Homem e da sociedade. Considerava-se, segundo o ideário das *Luzes*, que o conhecimento era um bem global que devia ser partilhado por todos os homens para assim constituir uma melhor Humanidade de aí que práticas como o intercâmbio de cartas entre eruditos de vários países ou a pertença de estrangeiros a academias ou associações portuguesas com o objectivo de troca e difusão de conhecimentos ou de criação literária fossem comuns durante o período Iluminista. Neste sentido, o investigador Carvalho Junior, pondera sobre o facto de «as novas formas de sociabilidade» setecentista terem tido um papel determinante na criação e difusão do pensamento iluminista. (cf. JUNIOR, 2005: 19)

Ao contrário do que aconteceu durante o Barroco, período no qual as manifestações literárias e culturais estavam essencialmente associadas à corte e aos nobres reunidos em entorno da figura do rei, no século XVIII as manifestações literárias estarão mais relacionadas com a classe burguesa estando, portanto, mais afastadas da corte. Carvalho Junior na sua dissertação *Verney e a questão do Iluminismo em Portugal*, aplica o conceito de «esfera pública literária» de Habermas e Koselleck ao contexto setecentista iluminista português. Neste sentido defende que o Iluminismo, longe de ser apenas um movimento intelectual, era indissociável ao movimento social:

«Autores [...] como Habermas e Koselleck, acima de tudo, procuraram entender o Iluminismo não apenas como um movimento intelectual isolado, mas interligado a um movimento social. A esfera pública burguesa, proposta por Habermas, surgiu historicamente no contexto de uma sociedade separada do Estado, a medida que «as formas privadas» de socialização passaram a ter um carácter público.» (JUNIOR, 2005: 20)

Isso último foi possível graças às

«[...] novas modalidades de sociabilidade que vão, pouco a pouco, se sobrepondo à corte: os cafés, os salões burgueses, as academias de ciência, as lojas dos maçons. Esses novos espaços- que adquirem uma função social da crítica- são interligados pela imprensa, instituição nuclear da esfera pública literária. Independentemente desta concepção de público ter ou não sido concretizada na realidade, como o próprio Habermas reconhece, o que importa sublinhar é sua potencialidade como espaço de crítica.»¹³³ (HABERMAS, 2003: 58,46,52 *apud* JUNIOR, 2005: 21)

As «novas formas de sociabilidade» mencionadas por Habermas, que incluem as academias, os cafés, os salões transformaram-se, durante o setecentos iluminista português, em lugares chave para a discussão de ideias entre intelectuais de várias nacionalidades. Com base nesta ideia Carvalho Junior define o «Iluminismo» como:

¹³³ Segundo Carvalho Junior, «[...] para haver Iluminismo deve haver crítica, da forma como entendemos crítica como leitura. Para tanto, deve haver uma «esfera pública literária», que é o elemento de ligação do texto com a sociedade. [...] No plano social, foram necessários determinados elementos que garantissem o afloramento de uma «esfera pública literária», como espaços de sociabilidade (cafés, salões, academias), e a impressão de livros. No entanto, sabemos que estes elementos sempre sofreram certo controle por parte do Estado.» (JUNIOR, 2005: 63)

«[...] um processo por meio do qual cada um, potencialmente, passa a intervir propondo idéias frente a um público que lê.» (JUNIOR, 2005: 22)

«O público necessário para o advento da Ilustração, cuja liberdade não pode ser limitada, está constituído assim por indivíduos que possuem os mesmos direitos, que pensam por si mesmos e falam em nome próprio, e que se comunicam por escrito com seus semelhantes.» (CHARTIER, 1991: 33,38 *apud* JUNIOR, 2005: 69)¹³⁴

Assim, considera Carvalho Junior

«[...] Iluminismo como um processo caracterizado pela representação crítica de idéias materializadas sob a forma de texto, mas que não existe sem a sua componente social, a publicação de livros e impressos, juntamente com os cafés, salões e academias. Insistimos sobre a importância da componente social do conceito, pois ela está diretamente relacionada com as condições de existência de uma idéia para o campo da História, que se materializa em documento. A existência de apenas uma destas componentes não confere a plenitude do movimento do Iluminismo, comprometendo de alguma forma a sua natureza crítica.» (JUNIOR, 2005: 23)

Com a mentalidade de trabalho em equipa, no século XVIII o conhecimento e a criação literária estiveram estritamente ligados a formas de associação como salões e cafés; enfim, especialmente com o espaço das academias, onde era possível a discussão de ideias – perfazendo, assim, segundo Kant, um «uso público da razão» que permitisse, a partir da discussão, a origem e difusão do conhecimento.

Para uma breve reflexão sobre o academismo¹³⁵, recorremos a Fernando Castelo-Branco que em «Significado cultural das academias de Lisboa no século XVIII» enumera

¹³⁴ Carvalho Junior acode a Chartier para explicar a importância que teve o espaço público ao favorecer a discussão e debate permitindo a troca de ideias e facilitando assim o surgimento da Ilustração: «Entendemos que as sociedades do Iluminismo se constituíram como um novo espaço público, uma modalidade alternativa de representações à parte do âmbito institucionalizado do poder político. Uma «esfera pública política» provém de uma «esfera pública literária» e se constitui em um espaço onde pessoas privadas fazem uso público da razão. Nesse aspecto, é interessante a apropriação dos conceitos kantianos de «uso público» e «uso privado» da razão para analisar o Iluminismo. O uso que de sua razão faz um educador, em exercício de sua função, é uso privado, porque se trata simplesmente de uma reunião de família, por maior que esta possa ser (uma assembleia, um exército, um Estado). A categoria de privado está relacionada à natureza da comunidade que faz uso do entendimento. O espaço público se opõe ao privado, na medida em que este está relacionado à dominação. O uso público da razão constitui-se por um sábio que se dirige a um público que lê e escreve, está ancorado em uma comunidade que não está definida pelo seu pertencimento institucional.» (CHARTIER, 1991: 33,38 *apud* JUNIOR, 2005: 68-69)

¹³⁵ Para um estudo do movimento acadêmico no que se refere ao âmbito literário consultar a obra *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII* de João Palma-Ferreira (Lisboa, Biblioteca Nacional,

as diferentes academias da Lisboa dos séculos XVII e XVIII. Nesta separata da *Portugaliae Historica*, Castelo-Branco define o academismo como sendo um movimento vasto e pouco estudado dando como possíveis teorias que expliquem este facto as dificuldades na pesquisa e o desinteresse dos investigadores (cf. CASTELO-BRANCO, 1973: 175). Existem para este autor, segundo a separata anteriormente citada, pelo menos quatro vertentes nas academias portuguesas do seiscentos e do setecentos: a religiosa, a literária, a poética e a historiográfica. (CASTELO-BRANCO, 1973: 182).

Castelo-Branco enumera, em primeiro lugar academias do século XVII, por ser este século em que surge o academismo em Lisboa, segundo o autor, por volta de 1628 com a fundação da Academia dos Singulares. (cf. CASTELO-BRANCO, 1973: 177). De entre as associações seiscentistas que menciona encontram-se, além da já citada Academia dos Singulares, a Academia dos Generosos (1647), a Academia dos Únicos (1691) e as Conferências Eruditas (1696)¹³⁶. Todas estas academias, enquadradas no século XVII, partilham dois factores definitórios fundamentais: a sua ligação à corte e ao poder real¹³⁷ e, a nível literário, a sua pertença ao movimento Barroco.

Das academias anteriormente mencionadas destacamos a Academia dos Generosos pela sua acção (essencialmente literária) se ter prolongado até ao século XVIII¹³⁸ tornando patente a ligação do academismo Barroco com o do século XVIII, algo para o que já alertou Castelo-Branco:

1982) e *Guia ilustrativo das académias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII* de Elze Vonk Matias (Lisboa, 1995)

¹³⁶ Castelo-Branco apenas menciona no seu artigo as academias sobre as quais pode aportar informação, sendo plenamente consciente de que deixa fora muitas por falta de informação sobre elas.

¹³⁷ Sobre a não autonomia das academias Clarinda Santos afirma: «As academias estavam submetidas à influência dos governantes e ao controle das autoridades eclesiásticas e, no seu conjunto, procuraram encontrar o melhor método para um desenvolvimento espiritual que evitasse os conflitos numa sociedade que passava por um momento conturbado da vida nacional com a Restauração, em que os Jesuítas e a Inquisição eram dominantes e condicionantes, enquanto os avanços científicos, filosóficos e tecnológicos iam moldando a face da Europa culta mais a norte.» (SANTOS, 2012: 13). Segundo Santos, poder-se-iam definir assim «As agremiações que um pouco por toda a Europa vicejavam dentro de um contexto aristocrático e de proximidade com os centros de poder, em que a cultura clássica servia de suporte a uma forma de estar simultaneamente erudita e lúdica, e que poderia ser interpretada como um prolongamento ou uma imitação, talvez mais normalizada, das festas e reuniões literárias realizadas na corte» (SANTOS, 2012: 13-14)

¹³⁸ Elze Vonk Matias estudou a actividade desta Academia no seu artigo «A Academia dos generosos. Uma Academia ou uma sequência de Academias?» chegando à conclusão de que a Academia dos Generosos existiu durante os séculos XVII e XVIII tendo uma constante intermitência e mudando de nome após as suas contínuas desapareições. Assim, formam parte das diferentes fases da Academia dos Generosos (não sendo, portanto, Academias diferentes desta) a Academia (1647-1648), a Academia dos Generosos (1649-?), as Conferências Eruditas (1696-1705) e a Academia Portuguesa (1717-1722?). (cf. MATIAS, 1982)

«Esta a primeira faceta a assimilar quanto ao academismo lisboeta setecentista: a sua ligação, por meio da Academia dos Generosos, com o academismo da anterior centúria. [...] essa ligação não se faz apenas por uma das academias de seiscentos ter continuado a sua existência no século seguinte, mas por o espírito do academismo do século XVII ter persistido, a par, certamente, de outras correntes então manifestadas e bem mais importantes, a que adiante aludiremos.» (CASTELO-BRANCO, 1973: 178)

Menciona no seu artigo Castelo-Branco, além das anteriormente citadas, outras academias, desta vez pertencentes todas elas ao século XVIII: a Academia dos Anónimos (primeira metade do século XVIII), a Academia dos Ocultos (1745)¹³⁹, a Arcádia de Lisboa (1757), a Nova Arcádia/ Academia de Belas Letras (1790), a Academia dos Aplicados, a Academia Mariana (1756), a Academia de História Eclesiástica (1715), a Academia Real da História Portuguesa (1720) e a Academia das Ciências de Lisboa (1779).

Das Academias mencionadas destacamos, em um primeiro momento duas: a Academia Real da História Portuguesa e a Academia das Ciências de Lisboa por terem contribuído ambas para o avanço de Portugal no que respeita a inovações científico-técnicas, filológicas e historiográficas. Ambas academias, dotadas do ideário iluminista, tiveram protecção real sendo a primeira de vertente historiográfica (como o próprio nome indica) e a segunda mais científica que literária, embora tivesse também preocupações literárias principalmente, de cariz filológico (cf. CASTELO-BRANCO, 1973: 200)¹⁴⁰.

De entre os objectivos da Academia Real da História Portuguesa recolhidos por Castelo-Branco no seu artigo destacamos, a título de exemplo alguns como a procura e protecção de documentos de alto valor histórico ajudando à historiografia e à protecção do património. (cf. CASTELO-BRANCO, 1973: 185-196)

Por outro lado, a Academia das Ciências de Lisboa «a mais importante instituição cultural criada na sequência da reforma pombalina da universidade [...] obedece ao propósito de coordenar e estimular os trabalhos de investigação e de manter a Universidade e a administração em dia com os progressos científicos e literários do mundo culto». (SARAIVA, 2008: 569), foi dotada de imprensa e biblioteca própria e para

¹³⁹ Cuja acção se alargou para além do século XVIII (cf. CASTELO-BRANCO, 1973: 178)

¹⁴⁰ Relacionado com a importância do movimento acadêmico para o desenvolvimento da filologia afirma Ruedas de la Serna: «No que se refere aos estudos literários, as dissertações eruditas dos «cultos» desembocaram na filologia.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 150)

Ruedas de la Serna foi «[...] a instituição à qual coube a glória de inaugurar uma nova etapa de reflexão crítica e científica em Portugal» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 149-150). E é que, se a Academia Real da História Portuguesa e a Academia das Ciências de Lisboa propiciaram a entrada de ideias de cariz iluminista, a criação de conhecimento e propiciaram a inovação, já seja nos estudos historiográficos já seja preocupando-se com a economia do país e com a divulgação de estudos científicos, o mesmo aconteceu com as academias de vertente literária que, embora fortemente ligadas ao movimento Barroco imperante na centúria anterior¹⁴¹, também sofreram a entrada de novas ideias que alteraram, a partir de meados do século XVIII o panorama literário português.

As ideias modernas que entravam através de estrangeirados, estrangeiros e diplomatas não se limitaram só ao âmbito científico-técnico, influíram também no âmbito artístico-literário. Num Portugal, essencialmente barroco, começaram a dar entrada, na primeira metade do século XVIII, traços mínimos de um movimento literário antagónico ao Barroco, o neoclassicismo, já em voga na França e na Inglaterra. A sua entrada foi feita essencialmente a partir de traduções ao português de obras de cariz neoclássico e iluminista¹⁴² mas será só a partir de meados do século XVIII quando poderemos afirmar que o movimento literário imperante em Portugal passa a ser o neoclássico. A partir desse momento, a literatura que se cria em Portugal segue as rígidas regras preceptistas deste movimento literário.

Isto foi possível, de novo, graças à labor dos estrangeiros e dos estrangeirados que traziam e traduziam as novidades literárias europeias e participavam activamente como sócios das academias e associações anteriormente citadas. O facto das academias serem constituídas por estrangeiros, estrangeirados e homens cultos portugueses permitia a estes últimos estar a par das novidades literárias europeias. Neste sentido, Francisco Bernardo de Lima manifesta na *Gazeta Literária* a importância do trabalho em equipa existente nas academias literárias e dos conhecimentos trazidos do exterior:

¹⁴¹ Afirma Marnoto: «As Academias da primeira metade do século XVIII prolongam, segundo Teófilo Braga, o gosto Barroco» (BRAGA, 1899: 15-81 *apud* MARNOTO, 2010: 57). Algo que também comenta Abreu: «[...] el Barroco, de origen español, sigue siendo la expresión dominante en los campos artísticos.» (ABREU, 2010: 209)

¹⁴² A este respeito recolhe Marnoto na sua *História Crítica da Literatura Portuguesa* a importância do labor de tradução na entrada de literatura neoclássica e de ideário iluminista: «[...] concomitantemente, acelera-se a divulgação de autores estrangeiros da época, através de traduções feitas por escritores de relevo, tanto de textos teóricos, como de textos de poesia que se oferecem enquanto modelo implícito. Essas versões articulam-se com o conhecimento de literaturas e correntes estéticas e do pensamento vindas do estrangeiro, que a imprensa periódica vai divulgando» (MARNOTO, 2010: 165)

«[...] é impraticável pertender traduzir de tantas línguas todas as obras muitas vezes volumosas, que todos os dias se publicam, para que esta sociedade desse depois o seu parecer ou juízo crítico, o que gastaria tempo infinito, e com o risco de não ser examinadas com aquela candidez, crítica, método e exactidão que merecem. Contudo, nasceu aqui a ideia de naturalizarmos e transferirmos ao nosso país o melhor que discorrem os homens doutos sobre estes assuntos, extraindo-os dos melhores livros e escritos periódicos das nações que têm feito maiores progressos na literatura. O fim deste projecto é dar a conhecer a Portugal os melhores livros ou, ao menos, as composições modernas de maior fama. E que importa que devamos este benefício a um alemão, um francês, a um holandês, a um inglês ou a um italiano? Um estrangeiro que nos é útil deve ser nosso compatriota, assim como o é de todo o mundo o homem sábio.» (LIMA, 1761: s.p. *apud* MARNOTO, 2010: 34)

Das academias citadas anteriormente que compreendem vertente literária estariam a dos Ocultos, a Arcádia de Lisboa, a Nova Arcádia ou a Academia dos Aplicados, mas de todas, apenas uma, pela sua total vertente literária, se torna relevante para esta investigação; referimo-nos, claro está, à denominada por Castelo-Branco «Arcádia de Lisboa» comumente conhecida como Arcádia Lusitana¹⁴³. Esta academia de vertente literária foi fundada em 1757 por Cruz e Silva, Manuel Nicolau Esteves Negrão e Teotónio Gomes de Carvalho¹⁴⁴ e a sua actividade de criação de literatura de cariz neoclássico manteve-se até 1776. (cf. CASTELO-BRANCO, 1973: 178-179). No que se refere à teorização desta academia, afirmam Saraiva e Lopes:

«A teorização do arcadismo em Portugal deriva de uma longa linhagem de poéticas clássicas que entronca em Aristóteles e abrange os preceptistas antigos (Longino, Horácio, Quintiliano, etc.), os do Humanismo quinhentista (Castelvetro, Robortello, Vóssio, Escalígero) e sobretudo os modernos franceses e italianos (Boileau, Dacieux, Le Bossu, Rapin, Fontenelle, Marmontel, Voltaire; Muratori, Gravina, Nisiely, etc.), incluindo ainda Pope e sobretudo Luzán. [...] a doutrina da Arcádia

¹⁴³ Para mais informação sobre a Arcádia Lusitana ver (MARNOTO, 2010: 111-124); e, além da sua obra, *Arcádia: tradição e mudança* (1995), as referências mencionadas por Ruedas de la Serna na página xviii da citada obra. Existe também um elenco de estudos sobre esta academia referidos por Palma-Ferreira em *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII* (cf. PALMA-FERREIRA, 1982).

¹⁴⁴ Todos eles bacharéis em direito, comentando Saraiva e Lopes que «É significativa a circunstância de tal iniciativa partir, não da corte nem da nobreza de sangue, mas de filhos da burguesia em fase de se candidatarem ao alto funcionalismo judicial» (SARAIVA, 2008: 596). Consideramos esta reflexão relevante na medida em que, como veremos mais adiante, a poesia herói-cômica neoclássica criada por este grupo de funcionários judiciais permitirá «julgar» comportamentos do âmbito da moral, da ética e do gosto literário nos quais a justiça penal não tem poder, sendo por isto um complemento da lei judicial na manutenção do ideário moral absolutista.

se acha já definida na *Arte Poética* (1748) de Cândido Lusitano, ou seja, do padre Francisco José Freire.» (SARAIVA, 2008: 599)

Contudo, mesmo sendo o paradigma de consolidação do movimento neoclássico português, a poesia criada pelos árcades arrastava ainda alguns traços Barrocos:

«A Arcádia não se liberta inteiramente do formalismo Barroco, como se verifica nas suas convenções bucólicas e mitológicas, nem da estreita dependência em que já a poesia barroca vivera relativamente ao regime absolutista. Os mais importantes acontecimentos, faustos ou infaustos, da família régia e da vida política são obrigatoriamente comemorados em sessões solenes e torneios literários, tal como acontecia com as academias do tempo de D. João V.» (SARAIVA, 2008: 597).

Da mesma opinião é Ruedas de la Serna quando afirma que:

«[...] a Arcádia não rompeu com os convencionalismos da cultura barroca, no que se refere tanto às inclinações eruditas, como às práticas laudatórias e de celebração literária dos acontecimentos importantes que alterassem a existência da corte ou a vida dos personagens destacados.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 59)

A autonomia pretendida da igreja e do estado ficava comprometida com as práticas laudatórias a reis e grandes personalidades da corte¹⁴⁵ e o comentário a episódios da vida

¹⁴⁵ A literatura neoclássica tem sido acusada, por parte do movimento romântico, de ser bajulatória, preceptista e demasiado racional. Todos estes aspectos que lhe são atribuídos são os principais responsáveis da conotação pejorativa associada à literatura neoclássica que se estende até aos dias de hoje. Sobre a bajulação aos poderosos contida nos textos setecentistas portugueses recorda-nos Ruedas de la Serna: «Uma das maiores e reiteradas críticas que se fazem aos árcades é sua «bajulação» aos poderosos, tomada como critério negativo de valor. Isso choca a sensibilidade liberal forjada pelo romantismo e tal produção é condenada, a priori, sem recordar que, como assinala Curtius, desde o helenismo havia tido mais importância que os outros tipos de discurso e depois se sistematizou rigorosamente.» (CURTIUS, 1955:106-108 *apud* RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 15). Na verdade, a atitude bajulatória não era específica do movimento neoclassicista, tendo sido uma acção literária frequente até à época romântica; porém não podemos negar que, como afirma Ruedas de la Serna, a adulação fosse um conceito muito ligado à literatura setecentista e ao dever de glorificação da nação que os autores neoclássicos consideravam ter: «[...] o rei representava ou encarnava a «pátria», daí por que louvar o monarca era honrar a nação. O século XIX fez da pátria um símbolo abstracto. No século XVIII, todavia, esse símbolo se materializava na figura do soberano. Depois da revolução liberal esse culto continuou existindo, inclusive com renovado vigor, só que se transferiu para a idéia, antes inexistente, de comunidade, de nação no sentido moderno. Com as suas insígnias e emblemas, esse culto voltou-se para os heróis, para os forjadores do Estado Moderno. Isso é particularmente claro no caso dos países que, como os latino-americanos, obtiveram sua independência no século XIX, sob a ideologia do liberalismo.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 17) Assim, «O rei simbolizava, efetivamente, a nação. [...] Por isso, cantar as glórias do rei era engrandecer, ao mesmo tempo, a pátria e o século, que se denominava com o nome do monarca, para sua terna memória.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 18).

social e política^{146 147}. Mas o certo é que, mesmo assim, devemos associar a Arcádia Lusitana ao movimento neoclássico e iluminista e não ao Barroco.

Emulando os árcades gregos, os vários membros que constituíam a Arcádia Lusitana, reunida no Palácio das Necessidades - que os árcades chamaram de Monte Mênaló- assumiram, cada um deles, um pseudónimo pastoril. Pretendiam com isto esquecer as diferenças de posição social¹⁴⁸ e igualar-se na consecução de um objectivo comum: criar boa literatura¹⁴⁹, isto é, criar literatura seguindo as rigorosas normas do preceito neoclássico compiladas em *Poéticas* como a de Boileau, Luzán ou Francisco José Freire/ Cândido Lusitano¹⁵⁰.

«[...] para conservar sua vida e seu poder, a Arcádia tem que garantir sua autonomia com relação à sociedade em que está imersa. É um mundo democrático, onde prevalece a autoridade do saber e a excelência da arte. O pseudónimo pastoril, como a rude vestimenta do pastor, são garantia de que o indivíduo renasce na Arcádia, livre das hierarquias que o dividem na vida social e o confrontam com seus semelhantes.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 50-51)

Mas a ocultação dos árcades por trás de uma máscara pastoril não faz da literatura da Arcádia uma literatura de evasão. A máscara pastoril por trás da que se ocultavam não era, para Ruedas de la Serna uma forma de evasão através da ficção pastoril¹⁵¹:

Segundo Ruedas de la Serna, «Os grandes poetas e os grandes oradores cumpriam assim uma nobre tarefa patriótica à qual estavam obrigados» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 18)

¹⁴⁶ Neste sentido Ruedas de la Serna chama a atenção para: «[...] a tendência da Arcádia à congregação comemorativa que faz de seus produtos literários um gênero de participação coletiva, cuja origem, sem dúvida alguma, remonta ao canto amebou da égloga virgiliana.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 61)

¹⁴⁷ O mesmo acontece para o contexto brasileiro (cf. RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 62-63)

¹⁴⁸ Segundo os estatutos da Arcádia Lusitana, poderia formar parte dela todo aquele que, graças ao seu mérito pessoal, contribuisse na consecução de objectivos da academia: «Poder-se-ão eleger para membros desta sociedade todos os sujeitos que parecerem capazes de a ilustrar, sem que obste o não assistirem nesta corte à sua eleição, na qual só se olhará para o mérito pessoal sem atender a outras circunstâncias que costumam servir de reparo a alguns contemplativos, que ignoram o preço e estimação que se deve à virtude» (Cap.XV)» (SARAIVA, 1982: VII-XVI *apud* MARNOTO, 2010: 137). Contudo e tirando algumas presenças como a do cabeleireiro Reis Quita a maior parte dos integrantes da Arcádia Lusitana pertenciam à burguesia, ao clero e à aristocracia.

¹⁴⁹ Ruedas de la Serna utiliza o conceito 'restauração' para definir o objectivo estético-literário da Arcádia Lusitana: «Trata-se de restaurar o «bom gosto», isto é, de acabar com os excessos a que havia chegado o Barroco, de voltar à lição dos clássicos gregos e latinos, de restabelecer a clareza e a economia na expressão literária, de evitar as efusões do sentimento que nublam ou subtraem força e brilho à razão» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 2)

¹⁵⁰ A *Arte Poética* de Cândido Lusitano revelou-se como uma ferramenta indispensável para a literatura dita neoclássica, depois de Verney, nos alvares do Iluminismo, ter atribuído o fracasso da literatura portuguesa à falta de *Poéticas* que pudessem guiar os escritores.

¹⁵¹ Recordamos como Ruedas de la Serna afirma que a Arcadia de Virgílio não constitui uma evasão mas sim um exemplo de mundo desejável (cf. RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 50)

«[...] o arcadismo, longe de constituir-se em um discurso da evasão, respira um alto grau de sociabilidade, de comunicação, que luta por impor e fixar um novo código, se bem que constituído pelos preceitos inalterados do passado, em cujo centro sobressairia com maior luminosidade a mesma idéia absolutista e aristocratizante da literatura.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 3)

Neste sentido, para este investigador, a ligação do arcadismo com o poder político é clara:

«[...] o arcadismo é mais uma expressão do espírito reformista do século XVIII, o «despotismo esclarecido»[...]. Projecto político da monarquia que responde à necessidade de reformar a sociedade para manter-se a si mesma frente ao poderio das outras nações e frente ao perigo que representam as crescentes aspirações de ascensão das novas classes médias alentadas ademais por idéias que vêm depreciar «o direito divino dos reis»» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 3)¹⁵²

A literatura neoclássica que se cria na Arcádia estará portanto, como veremos, ao serviço dos valores do despotismo esclarecido português. Assim, o facto de o arcadismo defender uma forma de trabalho conjunto, e não individual¹⁵³ serviu para o controlo do conteúdo dos textos e para estabelecer uma linha de trabalho em comum que visava um objectivo conjunto: a glorificação do país através da literatura.

«O trabalho do escritor é, para o animador da Arcádia, um labor em conjunto ou, diríamos hoje, um trabalho de equipe. [...] Para a Arcádia de Correia Garção, [...] o poder do poeta não é algo que dependa exclusivamente dele, não é espontâneo, não é obra do «génio» tal como foi compreendido depois, mas do «génio da nação», domado pela crítica e manifesto tanto no gosto de um público instruído, como no grupo seletivo de poetas constituídos em uma Academia. [...] Desse grupo seletivo, que procura a excelência, surgirão depois os grandes oradores, os grandes poetas, os grandes trágicos, os grandes mestres, para restaurar o gosto e a reputação do reino.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 24-26).

¹⁵² Ruedas de la Serna chega a considerar o Monte Mênalo como símbolo do absolutismo (cf. RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 147)

¹⁵³ Sobre o trabalho em equipa levado a cabo pela Arcádia afirma Ruedas de la Serna: «Trata-se (e este é, talvez, um dos maiores méritos do Arcadismo) de realizar um trabalho conjunto e metódico. Não é obra para um homem só, pensa o teórico da Arcádia [Correia Garção], posição, por outro lado, coerente com o século, que, como diz um estudioso italiano do Setecentos [Giuseppe Carlo Rossi], se reconhece por sua incapacidade de compreender o «génio», ao contrário do que sucederá no século XIX.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 20)

Para Correia Garção o objectivo principal da literatura criada pela Arcádia era glorificar o país e os heróis a ele pertencentes com o fim de engrandecer a pátria. Os escritores arcádicos assumem assim, a tarefa de glorificar o país e tornar eternos os heróis (cf. RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 25) e a monarquia absoluta através da literatura:

«Uma das funções da Arcádia era [...] a de formar grandes oradores, panegeristas que, dominando os segredos da eloquência, fossem capazes de «comover, arrebatar e persuadir» as pessoas com energia e elegância, a fim de contribuir para o engrandecimento da monarquia portuguesa.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 19)

Este breve estado da questão sobre o contexto academista de criação literária no Portugal do século XVIII, permite-nos concluir que a literatura criada no período setecentista português, inserida no movimento literário neoclassicista, não foi fruto do «génio» individual de diversos escritores mas sim de um trabalho conjunto empreendido por sociedades literárias- academias- das quais a mais frutífera e famosa foi a Arcádia Lusitana.

O trabalho conjunto dos árcades no processo de criação literária revela-se importante, entre outras coisas, por permitir uma acção de auto-censura¹⁵⁴ que assegurava nas suas composições literárias o seguimento dos preceitos neoclássicos ditados pelas *Poéticas* e a consonância desta com os valores iluministas defendidos pelo despotismo esclarecido. Neste sentido, para Ruedas de la Serna, a actividade literária da Arcádia foi indissociável do período iluminista português marcado pelo reinado de D. José I: «A Arcádia Lusitana, contemporânea deste monarca, não pôde furtar-se ao ativo movimento cultural em que esteve imersa [o Iluminismo]: foi, pelo contrário, parte constitutiva dele.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 1)

¹⁵⁴ Os árcades deviam ler as suas composições perante os restantes membros da Arcádia para que estes pudessem dilucidar se as composições respeitavam as regras de criação neoclássica; se isto não acontecesse os autores deviam corrigir as suas composições literárias até que estas cumprissem os preceitos da literatura neoclássica. Sobre este aspecto intrínseco ao movimento arcádico explica-nos Marnoto: «Em todas as sessões, os sócios deviam dar a conhecer os seus trabalhos, em prosa ou em verso, escritos em latim, francês, italiano ou castelhano, embora se preferisse o português. Eram entregues ao Secretário e a um Censor, o qual, na sessão seguinte, apresentava por escrito o seu parecer, depois do que era ouvido o autor, sendo a causa decidida pelo Presidente, coadjuvado pelos seus Árbitros. O autor fazia então as emendas, na presença de todos.» (MARNOTO, 2010: 113)

Autores como Rita Marnoto no volume IV da *História Crítica da Literatura Portuguesa* assumem que, no caso concreto da literatura setecentista, a relação entre esta e a corrente Iluminista é inegável considerando a autora que:

«O Neoclassicismo, na literatura portuguesa, é um período que foi caracterizado (REBELO, 1983:100-105) pela defesa de uma concepção de arte que pretende ser imitação da natureza, observando o princípio de verosimilhança; pelo tratamento de temas variados, entre os grandes exemplos do passado, o progresso da humanidade ou situações do quotidiano, a partir de um equilíbrio entre razão e sentimento; por objectivos de sobriedade e harmonia, quer no plano da forma, quer do conteúdo, especificados através de uma preceituação normativa; e por finalidades de ordem ética e cívica.[...] estritamente associado, no campo das ideias, ao pensamento das luzes, ou Iluminismo (designado como *Aufklärung* pelos historiadores alemães), com o qual partilha uma mesma atitude de confiança no papel que cabe à literatura para a renovação e elevação dos horizontes do público a quem se dirige (Freire, *infra*, 1.3), através da difusão das Luzes do conhecimento.» (MARNOTO, 2010: 13)

E continua:

«As características específicas e o percurso descrito pelo Iluminismo português têm directa incidência na literatura deste período. Trata-se de um momento decisivo para a afirmação do valor institucional das letras e dos letrados, em nome de um ideal formativo de ordem ética e cívica» (MARNOTO, 2010: 17).

Consideramos por isto que a literatura neoclassicista estará ao serviço do ideário iluminista no sentido de transmissão de ideias e valores pertencentes a este movimento. A «atitude de confiança no papel que cabe à literatura para a renovação e elevação dos horizontes do público a quem se dirige», mencionada anteriormente por Marnoto, permite-nos constatar o papel moralizador que a literatura neoclássica teve durante o setecentos português defendendo o «[...] *utile dulci* de Horácio, em consonância com o programa iluminista» (MARNOTO, 2010: 116).

Horácio na sua *Arte Poética* defende a utilidade da poesia unida ao deleite: «todos los votos se lleva quien mezcla utilidad con interés/ deleitando al lector y a la par haciéndole pensar. Este es/ el libro que hace ganar a los Sosios, surca mares/ y al famoso escritor le prolonga la vida en la posteridad.» (HORACIO,2010, v. 343-344)

Já nos séculos XVII e XVIII Boileau, na sua *Art Poétique* e Luzán na sua *Arte Poética* defendem esta mesma ideia. Afirma Boileau:

«Autores, prestem atenção às minhas instruções. Querem que suas ricas ficções sejam admiradas? Então, que sua musa fértil em sábias lições una, por toda a parte, o sólido e o útil ao agradável. Um leitor inteligente foge do entretenimento frívolo e quer empregar sua distração de maneira útil.» (BOILEAU, 1979, IV, v.85-91)

Luzán, por sua parte, no capítulo XI do Libro Primero da sua *Arte Poética*¹⁵⁵ intitulado: «Del fin de la poesía», reflecte sobre a escolha entre uma opção e outra:

«[...] ¿qué inconveniente tiene que un poeta intente en sus versos, ya recrear los ánimos con honestos divertimentos, ya instruirlos con morales preceptos, y ya, juntando uno y otro, lo virtuoso y lo divertido, instruirlos con deleite o deleitarles con provecho? (LUZÁN, 2008: 215)»

Acabando Luzán por defender a conjunção entre o deleite e a utilidade na poesia, como também o fez Muratori¹⁵⁶: «[...] sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía». (LUZÁN, 2008: 216). No âmbito da língua portuguesa, a *Arte Poética*¹⁵⁷ de Francisco José Freire de nome arcádico *Cândido Lusitano*, deixa claro a finalidade da poesia: deleitar e ser útil para o país

«Não pode entrar em dúvida que o principal fim da poesia não seja o ensinar o povo e servir-lhe de utilidade. [...] É, pois, evidente que a poesia em todas as suas espécies se encaminha a aproveitar os povos e que ela não é mais que uma filosofia moral vestida com mais pompa e galhardia.» (FREIRE, 1977 *apud* MARNOTO, 2010: 29)

«Pode-se dizer que a poesia ou a poética, enquanto é arte imitadora e compositora de poemas, tem por fim o deleitar e que, enquanto é arte subordinada à filosofia moral ou política, tem por fim o utilizar a alguém. [...] A poesia, considerada em si mesma, procura causar seu deleite e, considerada como arte sujeita à faculdade civil, toda se emprega em causar utilidade. E como quer que esta tal faculdade seja a que encaminha todas as ciências e artes à felicidade eterna, à temporal e ao bom governo dos povos, por isso a verdadeira e perfeita poesia deveria sempre igualmente deleitar, que

¹⁵⁵ LUZÁN, 2008.

¹⁵⁶ Cf. LUZÁN, 2008: 216.

¹⁵⁷ Sobre a *Arte Poética* de Francisco José Freire cf. SARAIVA, 2008: 600-602.

utilizar a uma República. Quem com a boa imitação poética não deleita, peca propriamente contra uma intenção da poesia, e quem, imitando e deleitando, não é igualmente causa de que o povo se aproveite e se instrua, peca gravemente contra outra precisa obrigação desta arte.» (FREIRE, 1977: 26-30 *apud* MARNOTO, 2010: 30)

Podemos constatar que vários dos teóricos de referência para a criação de literatura neoclássica (Horácio, Muratori, Boileau, Luzán e Francisco José Freire) assumem, nas suas *Poéticas*, a combinação entre a utilidade e o deleite como a forma perfeita da literatura algo que, segundo Ruedas de la Serna, estará plenamente presente na criação de literária neoclássica.

«Ainda que Verney tenha-se pronunciado pela idéia da inutilidade da poesia, ao criticar a proliferação de maus versificadores e assinalar as escassas vocações literárias, é indiscutível o carácter didático da estética arcádica, como observa António Cândido [CANDIDO, 1981:48-49]. Assim confirma Francisco José Freire no prólogo a sua *Arte Poética*: «[...] que eu não pretendo mais que a utilidade e a instrução da mocidade portuguesa, para quem unicamente escrevo.» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 119)

Para o neoclassicismo, contrariamente ao que acontece com o Barroco, «os objectivos de *docere e movere*, para utilizar a terminologia da retórica, articulam-se ou sobrepõem-se ao *delectare*, assim contrariando o gosto pelo ornamento.» (MARNOTO, 2010: 13). No que se refere à associação, existente como vimos anteriormente, entre a literatura neoclássica portuguesa e o despotismo esclarecido, Saraiva e Lopes definem assim a literatura neoclássica, por oposição ao Barroco:

«De um excesso de fantasia descabelada vai cair-se num excesso de regulamentação racional, que em parte denuncia o domínio da expressão literária por juristas, por filhos da burguesia feitos desembargadores, ou funcionários do «despotismo esclarecido», a legislar sistematicamente para o Parnaso.» (SARAIVA, 2008: 593)¹⁵⁸

Da citação acima referida podemos extrair um aspecto definitório da literatura neoclassicista que se nos revela importante para entender a sua ligação com o poder e a

¹⁵⁸ Veremos, mais adiante, como estes «poetas legisladores» farão, da poesia herói-cómica, uma espécie de instrumento castigador para os que não seguiam os valores e a moralidade da época.

sua influência no contexto social, ao serviço do poder: o facto de muitos dos seus autores serem funcionários da função pública, ao serviço do despotismo esclarecido de D. José I. O fenómeno do arcadismo, longe de constituir-se como agrupações ociosas de intelectuais onde se cria literatura é visto, por Ruedas de la Serna como um estilo de vida¹⁵⁹ que semeia no escritor árcade- que «sente que escalou o topo do refinamento cultural e espiritual que é possível alcançar neste mundo.»(cf. RUEDAS DE LA SERNA, 1995: XIX-XX)- uma maneira de pensar, sentir e ver o mundo que reflecte na sua literatura e da qual devia participar toda a sociedade:

«[...] quiseram os tributos da têmpera de Cícero, Tito Lívio e os poetas Virgílio e Horácio. Seus valores, redescobertos no Renascimento e consagrados, a partir de então, em tópicos clássicos, eram, [...], a modéstia, a frugalidade, o desprezo pela riqueza e pelo luxo, o trabalho (especialmente agrícola) a independência de carácter e a docilidade ante o poder do príncipe. No entanto, eram concebidos como atributos da moral do indivíduo. Só no século XVIII foram pensados como valores aos quais devia aspirar não só o indivíduo, mas também o corpo social em seu conjunto, começando pelo príncipe e pela corte» (RUEDAS DE LA SERNA, 1995: 97)

Conscientes da sua posição privilegiada como homens cultos e refinados, reuniam-se em academias literárias junto com pessoas da sua mesma condição formando aquilo que Ruedas de la Serna denominou de «aristocracia literária». O conceito de «aristocracia literária» atribuído por Ruedas de la Serna aos árcades que, por sua vez consideram que alcançaram o tipo «refinado cultural e espiritual», parece-nos relevante na medida em que reflecte, de forma clara, a situação dos árcades na sociedade setecentista portuguesa: um conjunto de altos funcionários públicos ao serviço do despotismo esclarecido com estudos superiores e elevada erudição que estavam a par das ideias mais modernas vindas do estrangeiro no que se refere a criação literária e que criavam literatura neoclássica com base nelas com o objectivo de honrar o rei e o país. Ao assumir o arcadismo como um estilo de vida e por ser o neoclassicismo o movimento literário imperante nessas associações, os árcades a través da sua literatura, assumirão, como veremos de seguida, um papel activo na sociedade seguindo o preceito horaciano *utile dulci*. A literatura neoclássica terá, portanto, um papel social fundamental ao transformar-se em mecanismo

¹⁵⁹ Sobre isto diz Ruedas de la Serna: «O arcadismo representou não só um culto literário à Antiguidade Clássica e um programa para restaurar o «bom gosto» nas letras portuguesas, mas também um estilo e até uma atitude frente à vida.» (cf. RUEDAS DE LA SERNA, 1995: XIX-XX)

através do qual se pretendia manter os valores morais e estéticos dos movimentos iluminista e neoclássico imperantes na sociedade portuguesa do despotismo esclarecido. A partir deste trabalho de investigação pretendemos demonstrar que a poesia herói-cômica, inserida dentro do movimento neoclassicista, ajudará a conseguir este objectivo através de dois mecanismos fundamentais, a sátira e a caricatura.

2.2. SÁTIRA E AXIOLOGIA MORAL NO ILUMINISMO PORTUGUÊS

A definição e reflexão sobre a ‘sátira’ (as suas origens, a sua função) não ocupou tantas linhas nos tratados dos teóricos portugueses ilustrados como a de outros conceitos como a lírica ou a comédia, mas tal como nos alerta Carlos Nogueira no seu artigo «As teorias barroca e neoclássica da sátira em Portugal»¹⁶⁰, encontramos algumas reflexões sobre ela em obras neoclássicas de autores como Verney, Fonseca ou Freire. Esses pequenos achados nessas obras permitem-nos agora reflectir sobre a visão que tinham da ‘sátira’ os autores neoclássicos do Portugal da Ilustração.

Em primeiro lugar, devemos ter em consideração que os teóricos neoclássicos não partiram de zero nas suas reflexões sobre a sátira uma vez que esta, no início da ilustração portuguesa, arrasta uma conotação pejorativa associada à época barroca. Para compreender a complexidade da sátira setecentista portuguesa devemos então, como afirma Carlos Nogueira, remontar-nos ao Barroco para entender melhor a ideia pejorativa a que estava associada a sátira, numa primeira fase, no século XVIII português.

Lembra-nos Nogueira no seu artigo anteriormente citado, que, no Barroco,

«[...] para preservar o mais possível a sátira da má reputação do género satírico, conotado por muitos com as formas mais primitivas da invetiva não literária, os teorizadores prescrevem o máximo comedimento no uso do cómico e do satírico. Não se nega à sátira o direito à punição exemplar pela via do ridículo, mas não se admite o recurso ao apontamento insultuoso e cru, literal» (NOGUEIRA, 2019: 203)

¹⁶⁰ NOGUEIRA, 2019: 203-215.

A «má reputação» da sátira e a necessidade de «comedimento» na utilização desta revelam sem dúvida, a problemática que provocava na época barroca. O «comedimento» mencionado por Nogueira e prescrito pelos teorizadores barrocos estava relacionado com o modo como se devia realizar a sátira: a sátira podia recorrer à ridicularização através da «punição exemplar» sempre que esta não fosse «insultuosa ou cruel» para a pessoa que era alvo da crítica. Os satiristas do Barroco não deviam, portanto, deixar que as suas sátiras caíssem na ignomínia, preceito este que, na prática, a grande maioria não seguia. O carácter pejorativo atribuído à sátira na época barroca, que se alastrou, como veremos, até à época neoclássica deve-se, assim, em grande medida, às cruéis e muito comuns diatribes pessoais que os autores barrocos portugueses se dedicavam entre eles por diversão e/ou por vingança.

O mesmo aconteceu no contexto espanhol, onde a sátira barroca pessoal e cruel provocou o mesmo sentimento de animadversão que se alastrou até à Ilustração¹⁶¹. Mas o novo movimento estético ilustrado acabou por originar uma mudança nesse sentimento de animadversão e, como nos recorda Uzcanga em «Ideas de la sátira en el siglo XVIII: hacia una nueva función en el marco de la ideología ilustrada»¹⁶², no século XVIII espanhol (e também português, atrevemo-nos a dizer) foi necessária uma mudança no que se refere à função da sátira para assim poder acomodar este elemento problemático ao novo contexto social e aos novos valores ilustrados deste:

«El origen de esta nueva dimensión que alcanza la sátira, íntimamente ligada al cambio de valores que se observa en el siglo XVIII, hay que buscarlo sobre todo en Inglaterra, y en especial, en el marco de la discusión que se produce en las revistas moralizantes de principios de siglo. Son los editores de *The Spectator* y *The Tatler*, Joseph Addison y Richard Steele, quienes, inspirados en

¹⁶¹ No contexto português Pina e Melo menciona sucintamente a sátira na sua *Arte Poética* (1765), na qual a denomina de «infame» e a define como a parte negativa da comédia: «[...] pretendia/ Instruir o auditório, este alegrá-lo;/Ou por dizer melhor, para insultá-lo; /É que a comédia antiga a cena expunha, / Pois da sátira infame se compunha:» (MELO, 2005: 193-194 *apud* NOGUEIRA, 2019: 204). Com a mesma censura viam a sátira ilustrados espanhóis como Cadalso e Jovellanos, que, mesmo tendo passado à história da literatura espanhola como dois dos grandes satíricos da ilustração abjuraram da sátira (cf. UZCANGA MEINECKE, 2001: 435-438) chegando a afirmar Jovellanos, o famoso autor de *Sátiras a Arnesto*: «Prescindo de la odiosidad que lleva consigo la sátira, especie de poema que debiera desterrarse de todas las sociedades cultas, o porque es muy ocasionado a grandes abusos, o porque se puede decir de ella que la mejor es la más mala.» (JOVELLANOS: 586-588 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 437). Contradições como estas permitem-nos ser conscientes da dificuldade à qual os neoclássicos se enfrentavam ao tratar com o modo satírico.

¹⁶² UZCANGA MEINECKE, 2001: 425-459.

Dryden y Boileau, se empeñan en rehabilitar un género que, debido al abuso con que había sido utilizado en las intrigas cortesanas y disputas religiosas, terminó por caer en desgracia y poco se diferenciaba ya de la invectiva o del escarnio.» (cf. WEIB: 125 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 425-426).

Assim, no século XVIII, os teóricos ilustrados ibéricos para quem a sátira se tinha revelado artificial, rebuscada, obscura, pessoal, cruel e destrutiva procuraram adaptar a sátira ao novo contexto iluminista¹⁶³, no qual, baseada na razão e nas regras de criação da poesia neoclássica, passou a ter uma função didáctica apontando vícios e erros não com o fim de insultar mas sim com a finalidade de melhorar a sociedade: «La sátira se ocupa ahora de todos los ámbitos de la sociedad y, con una intencionalidad constructiva, trata de ser, de acuerdo con la ideología ilustrada, útil al bien común.» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 425). Tal como afirma Brummack:

«En la literatura del XVIII la sátira alcanza no sólo su punto álgido en cuanto a volumen de escritos sino también una nueva función. Obviando las características propias de cada país, se puede afirmar de forma genérica que la mayor parte de las sátiras escritas en el contexto de la *Aufklärung*, del *Enlightenment* o del *Siècle des Lumières* renuncia a la crítica de lo mundano ejercida desde un fundamento religioso, actitud predominante en la Edad Media y en el anterior siglo barroco, y se vuelve «pragmática». No se trata ya de amonestar al que cae en el pecado sino de corregir al que se extravía de la razón. En consonancia con la nueva mentalidad que se impone en esta época, el discurso satírico sufre un proceso de secularización y se convierte en un «eficaz instrumento educacional, correctivo y curativo en pos del establecimiento de un nuevo orden de convivencia que se basa en la razón». (BRUMMACK, 1977: 609 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 425)»

É dentro deste novo contexto ilustrado, de rejeição do ideal barroco e de retribuição de valores à sátira no qual devemos enquadrar a visão sobre a sátira que teóricos portugueses como Verney e Freire dão nos seus escritos já que, a definição desta e da sua função estarão directamente relacionadas com a nova conjuntura neoclássica e iluminista. Tal como se recolhe na *História Crítica da Literatura Portuguesa* (vol. IV) em Portugal,

¹⁶³ Uzcanga Meinecke define do seguinte modo a importante função social do satirista ilustrado: «[...] escudado en la revalorización del género y en la justificación moral de su proceder, el escritor ilustrado descubre las múltiples posibilidades que le ofrece la sátira para poner en duda el régimen anterior y activar un nuevo ordenamiento político-social. Apela para ello a la capacidad de mejora del hombre siguiendo los dictados de la razón, y trata de despertar en él una nueva conciencia.» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 426)

a poesia satírica, ao igual que aconteceu em países como Inglaterra e Espanha, também viveu o seu momento de maior reconhecimento durante o período da Ilustração:

«A poesia satírica e caricatural, até então confinada a uma condição de semiclandestinidadade, mas com uma longa tradição nas letras portuguesas, obtém assim, reconhecimento canónico. Encontra sucessivos cultores ao longo de toda esta época, do Abade de Jazente a Nicolau Tolentino, Bocage ou Agostinho de Macedo.» (MARNOTO, 2001: 119)

Da procura em várias obras de teóricos ilustrados portugueses em busca da origem, da definição, das características e da função da sátira, descobrimos que certas informações sobre a sátira (como a sua função ou a sua relação com a comédia) estão presentes em vários desses tratados o que nos permitiu entender melhor a ideia que os teóricos setecentistas portugueses tinham sobre a sátira através de comparativas de diversos aspectos fundamentais da sátira presentes nos seus escritos.

Um destes aspectos tratados por vários dos teóricos portugueses mencionados anteriormente tem a ver com a origem da sátira. Esta aparece explicada em *Elementos da poética, tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos* (1765) de Fonseca e na *Arte Poética* (1748) de José Freire. Partindo ambas de concepções aristotélicas, Pedro José da Fonseca, na sua obra, considera a sátira como «a mais antiga espécie de poesia» junto com a lírica, sendo a sátira, inclusive, ainda mais antiga do que esta¹⁶⁴. E relaciona no capítulo 3 do livro V (intitulado «Da sátira») a génese desta ‘espécie de Poesia’ com os agrupamentos dos homens do campo que a utilizavam para se divertirem: «os homens do campo, juntos em agradáveis festins, costumavam, como por zombaria, dizer uns aos outros os defeitos que lhes conheciam» (277), então reside certamente aí a génese da sátira.» (cf. FONSECA, 1781: 277 *apud* NOGUEIRA, 2019: 208)

De igual modo, Freire defende na sua *Arte Poética* (1748) que a sátira e a lírica foram as primeiras formas da poesia¹⁶⁵. Nenhum outro dos teorizadores lusos mencionados acima, como Verney, reflectiram nos seus escritos preocupação por definir a origem da sátira o que nos faz concluir que a *Poética* de Aristóteles e a sua ideia de

¹⁶⁴ «donde se entender haver sido a Lírica e a Sátira a mais antiga espécie de Poesia, e ao aperfeiçoar-se destas, se formou a Epopeia, a Tragédia e a Comédia (13).» (FONSECA, 1781: 13 *apud* NOGUEIRA, 2019: 208)

¹⁶⁵ «Deste lugar de Aristóteles se vê que a Lírica e a Sátira são as duas espécies desta Arte. Foi esta depois aperfeiçoando-se e nasceu a Epopeia, a Tragédia e a Comédia. (11)» (FREIRE, 1759: 11 *apud* NOGUEIRA, 2019: 208)

primogenitura da sátira tenha sido a base das tentativas portuguesas de definição da origem deste elemento no século XVIII.

O aspecto da sátira que podemos encontrar na maior parte dos tratados teóricos da época ilustrada, tanto portugueses como espanhóis, é como não podia ser de outra maneira, a inclusão da sátira na concepção estética neoclássica, devendo por isto ser, ao mesmo tempo, útil e agradável. Esta concepção vem desde Horácio¹⁶⁶ e vai ao encontro da nova função ao serviço da sociedade que foi atribuída à sátira durante a Ilustração. A necessidade imperante, na época setecentista, de compatibilizar a utilidade e o deleite nas composições poéticas (incluindo as satíricas) aparece nas obras de neoclássicos portugueses como Verney e Freire, mas também nas de ilustrados espanhóis como Luzán e Moratín.

O Padre António Verney, na sua obra *O Verdadeiro Método de Estudar* (1746), dedica algumas linhas à sátira¹⁶⁷, preocupado, não tanto com a sua definição, mas sim com que esta encaixe no ideário neoclássico a nível de estética, decoro e funcionalidade:

«[...]também ela deve obedecer ao ditame da racionalização modelar da atividade literária, fixando a verdade e a verossimilhança na arte com delicadeza, pintando, segundo o método de Horácio, «com galanteria o ridículo do vício quase como quem não o quer mostrar» (164)» (VERNEY, 1991: 164 *apud* NOGUEIRA, 2019: 207)

O mesmo acontece com Freire que no seguinte excerto da sua *Arte Poética* define a sátira unindo, à função ética, as preocupações estéticas do neoclassicismo, dois aspectos, segundo ele, indissociáveis para a construção da sátira¹⁶⁸:

¹⁶⁶ Afirma Horácio na sua *Ars Poética*: «Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo/ tiempo decir lo que es ameno e idóneo para la vida.» (HORACIO, 2010, v.333-334); «todos los votos se lleva quien mezcla utilidad con interés/ deleitando al lector y a la par haciéndole pensar.» (HORACIO, 2010, v.343-344)

¹⁶⁷ Como afirma Nogueira, Verney «Sem explicar em que consiste em concreto a sátira e a sua mecânica, Verney apela, contudo, a uma breve caracterização normativa, cujos propósitos reformadores satisfazem plenamente as expectativas dos poetas da Arcádia Lusitana.» (NOGUEIRA, 2019: 207)

¹⁶⁸ Embora sendo a nova função didáctica ao serviço da Ilustração aquilo que mais chama a atenção da sátira setecentista, a questão estética também era importante para os teóricos neoclássicos. Vemos isto na obra de Verney (cf. NOGUEIRA, 2019: 207), de Freire (cf. NOGUEIRA, 2019: 210), inclusive de Fonseca- que criticou numa das suas obras tanto os autores barrocos com demasiados decorativismos como os árcades «que convertem a poesia em mero corpo artesanal» (cf. NOGUEIRA, 2019: 209)- mas também na de ilustrados espanhóis como Moratín de quem Uzcanga nos lembra que «Las principales condiciones que impone a la poesía burlesca son las mismas que rigen para toda la poesía neoclásica- utilidad, imitación de lo verdadero y bello, pureza en el estilo...- La única condición específica para los versos graciosos y ligeros es el "decoro en las burlas".» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 440)

«O fim da poesia como honesto deleite e instrução ética reverte também sobre os aspectos estilísticos da sátira. [...] Que o estilo de esta forma poética «seja humilde, agradável e semelhante à locução familiar, mas ao mesmo tempo ornado de elegância, que lhe compete, e de uma singular pureza de língua» (252)» (FREIRE, 1759: 252 *apud* NOGUEIRA, 2019: 210)¹⁶⁹

Mas, mesmo que a estética fosse importante, a importância da sátira coetânea aos tempos da Ilustração estava, sobretudo, associada à função moral que esta desempenhava socialmente: a de visualizar e atacar os vícios e erros da sociedade que se afastassem da razão e da moral da época para assim ajudar a construir uma sociedade melhor. Esta ideia está presente nas obras de teóricos portugueses como Verney («ao poema satírico não compete «repreender senão o que verdadeiramente é vicioso, para instruir os homens do que devem fugir» (164)» (VERNEY, 1991: 164 *apud* NOGUEIRA, 2019: 207) ou Freire em cuja *Arte Poética* afirma que «[...] a sátira é a espécie [de poesia] mais abstracta, e nela delega-se, como expressão utilitária, o tratamento preventivo dos atos humanos viciosos, impuros (212)» (FREIRE, 1759: 212 *apud* NOGUEIRA, 2019: 212); associando a sátira com a repressão de vícios, mais habituais nas cidades do que no mundo rural, Freire recolhe na sua *Poética* que: «À urbanidade do género vincula-se a profusão de temas, uma vez que o seu objeto é a repreensão jocosa e mordaz de qualquer comportamento social incivilizado.» (cf. NOGUEIRA, 2019: 209). Diferenciando-a da comédia¹⁷⁰ afirma que:

¹⁶⁹ «No plano específico da estilística da sátira, Francisco José Freire confirma os princípios que reclama para a poesia *lato sensu*. A grandeza sentenciosa do poema satírico pode articular-se com o desejo de criar enleio, maravilha e êxtase; e esses sentimentos (efeitos), se não incorrerem no descontrolo registado no barroco, conduzem à beleza poética: «O ornato mais próprio de semelhante Poesia é a variedade na matéria e nos argumentos; a frequência de sentenças agudas, lacónicas e graves sobre os costumes e o uso de galantarias e facécias por meio de apotegmas, adágios, equívocos, alusões e figuras familiares, de que o povo mais usa, tudo tocado com alguma galante liberdade no dizer, a fim de que semelhantes composições se façam agradáveis ainda na mesma severidade de repreender os costumes. (29)» (FREIRE, 1759: 29 *apud* NOGUEIRA, 2019: 211). Além das suas preocupações estéticas Freire na sua *Arte Poética*, atribui uma utilidade civil à poesia (na qual se incluiria, obviamente a sátira): «A poesia, considerada em si mesma, procura causar seu deleite e, considerada como arte sujeita à faculdade civil, toda se emprega em causar utilidade.» (FREIRE, 1977: 26-30 *apud* MARNOTO, 2001: 30).

¹⁷⁰ Já seja para a distinguir ou para a incluir nela, alguns autores neoclássicos portugueses reflectem sobre a sátira associando-a com a comédia. Para Verney a sátira «é parte da comédia para a qual se reduz» (VERNEY, 1991: 164 *apud* NOGUEIRA, 2019: 207) mas Freire na sua *Arte Poética* diferencia os dois conceitos a partir da função principal de cada um: «A sua finalidade [a da sátira] não é tanto, ao contrário da comédia, alegrar e divertir [...]» (FREIRE, 1759: 209 *apud* NOGUEIRA, 2019: 209)

«[...] o ofício da sátira é... preservar da corrupção dos vícios as doenças dos ânimos e deleitar por meio da irrisão, que se faz dos defeitos alheios; o que igualmente o seu fim é reduzir os homens à prática das virtudes, apartando-as de seus vícios»» (FREIRE, 1759: 249 *apud* NOGUEIRA, 2019: 209)

O mesmo pensam teóricos ilustrados espanhóis como Luzán¹⁷¹ e Moratín¹⁷², frisando este último a utilidade da sátira para o aperfeiçoamento da República demonstrando assim a estreita vinculação da sátira com o contexto histórico-social da Ilustração:

«Ejecuta los fueros de tu empleo, / Pinta de la maldad que la sujeta (a la patria)/ Lo infame, lo ridículo, lo feo. / Que estas son del dignísimo poeta, / justas ocupaciones, y su verso/Reduce la república a perfeta.» (OBRAS DE NICOLÁS Y DE DON LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1944: 31 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 438)

E se o objetivo fundamental da sátira setecentista devia ser, sem esquecer nunca o decoro, apontar e criticar vícios sociais e morais para os desterrar da sociedade, quem escrevia essas sátiras tinha sobre si mesmo uma enorme responsabilidade devendo ser por isto portador de uma moralidade irrepreensível. Surge então a ideia em Inglaterra do *good natured satirist*, graças a Addison e Steele inspirados em Dryden y Boileau¹⁷³: «esto es, un autor que movido por el *candour and benevolance* [palabras de Boileau] pone su pluma al servicio de la sociedad.» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 426)

Esta ideia do «satírico bondoso» transparece em alguns trabalhos de neoclássicos espanhóis como Iriarte um dos defensores do papel do autor satírico a quem segundo o teórico espanhol,

«[...] ningún otro afecto guiaba su pluma sino el amor a la rectitud, el deseo de perfección en las ciencias, o el sentimiento de ver a sus conciudadanos entregados a frívolas ocupaciones, a necios caprichos, a opiniones erradas, a ridículas inconsecuencias!» (IRIARTE, 1787: 1-24 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 442).

¹⁷¹ Para Luzán: «El notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores, es según la citada división de Quintiliano, el segundo modo de hacer reír. Este modo es propio de la sátira, la cual, para ser buena, requiere mucho miramiento y moderación, debiéndose en ella reprehender los vilsefacios y defectos en general, sin herir señaladamente los particulares e individuos.» (LUZÁN, 1977: 328 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 428-429)

¹⁷² Para Moratín «[...] un objetivo clave de la sátira ilustrada, [es que] pinta las maldades de la patria y contribuye así a su perfeccionamiento» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 439)

¹⁷³ Cf. UZCANGA MEINECKE, 2001: 425-426.

Luzán por seu lado e de forma semelhante apelava à «caridade cristã» do satírico¹⁷⁴.

A ideia do «bom satírico» desenvolvida durante a Ilustração ajudaria na «lavagem de cara» da sátira realizada durante este período evitando então a escrita de sátiras cruéis cujo principal objectivo não era melhorar a sociedade, apenas denigrir e humilhar a quem estavam dirigidas. Existiam então para os iluministas portugueses dois tipos de sátiras o que, na maioria dos casos se resolveu em dicotomias de que os autores se serviam para distinguir sátiras com diferentes características e, sobretudo intenções. A primeira destas dicotomias é a sátira de Horácio/de Juvenal mantida até os dias de hoje. Nesta dicotomia associa-se o primeiro tipo de sátira com a intenção regeneradora do satírico e o segundo com a diatribe e a crueldade. Como seria de esperar e tendo em conta os métodos subtis e a intenção regeneradora da horaciana, foi esta o exemplo a seguir aconselhado pela maioria dos tratadistas neoclássicos portugueses. A sátira devia ser feita «à maneira de Horácio» segundo Verney, Fonseca e Freire.

Outra das dicotomias estabelecidas por teóricos neoclássicos europeus que opunham dois estilos de sátira totalmente diferentes em questões de composição e

¹⁷⁴ «Para usar bien de la sátira se ha de tener siempre muy presente la caridad cristiana (la cual no permite exceso en esto), la cortesía, la moderación de un trato civil; y finalmente por dar gusto a muchos no se ha de ofender a uno.» (LUZÁN, 1991:174-175 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 429). A imprensa satírica espanhola da época, entre a qual se encontram publicações como *El Caxón Desastre* e *El Pensador* defendeu também a «bondade do satírico» contribuindo muito para a dignificação da sátira no contexto espanhol da ilustração. Em *Caxón Desastre* encontramos: «Entre las cualidades que se requieren para formar un satírico una de las más esenciales es el buen natural; [...] El buen natural produce aquella viva aversión de todo vicio, locura, malicia o extravagancia que estimula al poeta a exprimirse con energía contra los errores de los hombres; pero tratando sin amargura, antes bien con una especie de lástima a las personas. Esta cualidad es la que mantiene la igualdad del ánimo que necesita para juzgar con rectitud el entendimiento y la que nunca permite que una reprensión exceda la línea de la modestia y retentiva.» (CAXÓN DE SASTRE, II, 1781:152 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 448)

finalidade foram: boa/má¹⁷⁵; true/false¹⁷⁶; genérica e constructiva/personal e injuriosa¹⁷⁷; chegando inclusive a publicação *El Censor* a fazer uma distinção muito interessante nesta matéria: a de ‘sátira’ e ‘libelo’¹⁷⁸.

Mas o certo é que, não todas as vezes a teoria se reflecte na prática. Já alertava Verney em *O Verdadeiro Método de Estudar*: «Em Portugal ainda não li uma sátira bem feita, ainda das particulares. As que vi eram afrontas e injurias, não sátiras (164)» (VERNEY, 1991: 164 *apud* NOGUEIRA, 2019: 207).

O certo é que grande parte das sátiras que se fizeram durante o tempo da Ilustração estavam muito próximas da diatribe atacando a título pessoal pessoas concretas de

¹⁷⁵ Recordamos como Luzán distingue a sátira boa da má: «El notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores, es según la citada división de Quintiliano, el segundo modo de hacer reír. Este modo es propio de la sátira, la cual, para ser buena, requiere mucho miramiento y moderación, debiéndose en ella reprehender los vicios y defectos en general, sin herir señaladamente los particulares e individuos.» (LUZÁN, 1977: 328 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 428-429). O Padre Isla, neoclássico espanhol, tenta legitimar a sátira afirmando que segundo S. Tomás: «la sátira será lícita o ilícita, según la intención del que la hace, y según el fin perverso o bueno. Si la intención es buena y el fin santo, la sátira será santa y buena; será ilícita si se viciare por otros capítulos, mas no por su naturaleza (...) cuando la sátira se hace con intención de corregir o cualquiera otra intención honesta, *sed forte propter correctionem, vel aliquid hujusmodi*, no es convicio ni contumelia ni calabaza, y que puede ser lícita y muy lícita, porque se puede hacer sin riesgo del más leve pecado.» (MONLAU, ed., 1945: 320 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 432)

¹⁷⁶ «Son los editores de *The Spectator* y *The Tatler*, Joseph Addison y Richard Steele, quienes, inspirados en Dryden y Boileau, se empeñan en rehabilitar un género que, debido al abuso con que había sido utilizado en las intrigas cortesanas y disputas religiosas, terminó por caer en desgracia y poco se diferenciaba ya de la invectiva o del escarnio.» (WEIB: 125 e ss *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 426). «Crean para ello el concepto de *true satire*, caracterizado por la racionalidad de la argumentación, la moderación en el tono y la abstracción del objetivo satírico, al que contraponen la *false satire* que nace de la pasión irracional, y, en tono cruel e injurioso, va dirigida a personas concretas.» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 426)

¹⁷⁷ Iriarte retoma um «lugar común [...] ya en la segunda sátira de Horacio y que se repite en la mayoría de las posteriores apologías del género: la división entre sátira personal e injuriosa y sátira de carácter genérico y constructivo. Para defender esta última se sirve de los adjetivos insignia de la época: provechoso, racional, útil. Son estos los conceptos comunes a la preceptiva literaria del Neoclasicismo y a los principios ideológicos de la Ilustración, los que se van a convertir en principales argumentos de la rehabilitación de la sátira [...]» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 443)

¹⁷⁸ «Confesemos, pues, de buena fe, que al punto que un escritor satírico degenera en calumniar a los demás, en dar honor al vicio, o en publicar los crímenes ocultos, su escrito que al principio era satírico, se ha transformado en otra especie diferente. Ya desde entonces no será sino un libelo digno de proibirse por las leyes y de recogerse por los magistrados.» (EL CENSOR, 1988: 38 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 457). A título de curiosidade mencionamos aqui a Real Orden del 2 de octubre de 1788, uma lei espanhola contra as possíveis sátiras invectivas que se pudessem compor: «Así los censores como los autores y traductores cuidarán de que en sus papeles o escritos no se pongan expresiones torpes ni lúbricas, ni tampoco sátiras de ninguna especie, ni aun de materias políticas, ni cosas que desacrediten las personas, los teatros e instrucción nacional, y mucho menos las que sean denigrativas del honor y estimación de Comunidades o personas de todas clases, estados, dignidades y empleos; absteniéndose de cualquiera voces o cláusulas que puedan interpretarse o tener alusión directa contra el Gobierno y sus Magistrados; pena de que se procederá a imponerles o exigirles las penas establecidas por las leyes.» (DOMERGUE, 1991: 148 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 427)

maneira cruel com o principal propósito de as ridicularizar. Freire oferece-nos uma explicação para este facto:

«Se à sátira pessoal e desbragada se chega com grande facilidade, já a modalidade que visa repreender os vícios comuns é de realização muito menos acessível, «porque não tem artifício certo para se formar» (250)» (FREIRE, 1759: 250 *apud* NOGUEIRA, 2019: 210)

A ausência de leis de criação poética em português explicava a abundância de sátiras injuriosas e por este motivo, Freire deu na sua *Arte Poética* instruções para elaborar «boas sátiras». Além de brevidade e da adequação às normas estéticas neoclássicas, Freire aconselha que se evite colocar os nomes próprios das pessoas a quem vai dirigida a sátira. Para cumprir isto, dá algumas alternativas:

«A Sátira dialógica pode-se fazer de diversos modos, ou contendo pessoas indefinidas, como v.g. *os homens do século presente*, ou sujeitos definidos, mas sem os nomear, como *um rico, um avaro, um soberbo*, etc. ou também compreendendo pessoas nomeadas, mas debaixo de nomes fingidos, para que estes não se ofendam» (250, sublinhados no original)» (FREIRE, 1759: 250 *apud* NOGUEIRA, 2019: 210)

Durante a Ilustração, a utilização de nomes próprios estava comumente relacionada com as sátiras invectivas sendo por isto condenada por grande parte dos ilustrados portugueses mencionados já aqui. Verney¹⁷⁹, Freire, condenaram a utilização de nomes próprios nas sátiras, assim como no caso espanhol, Luzán, Moratín¹⁸⁰ e algumas publicações periódicas como *El Pensador*¹⁸¹. Apenas o teórico espanhol Juan Pablo

¹⁷⁹ «[...] e, por conseguinte, sem dever interessar-se minimamente pela referência «a pessoas particulares ainda que sejam viciosas, porque é contra a caridade» (164)» (VERNEY, 1991: 164 *apud* NOGUEIRA, 2019: 207). Recordemos como Luzán também apelou a ela pelo mesmo motivo.

¹⁸⁰ Moratín frisa que a utilização do nome não teria sentido porque o objectivo das suas sátiras é o vício, não o sujeito que o realiza: «Satírico mi numen inflamose/ Contra el vicio; mas no contra el sujeto.» (OBRAS DE NICOLÁS Y DE DON LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1944: 31 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 439); «Y siendo contra el vicio la pelea, / Y no contra el sujeto, aunque vicioso, / No tiene que enojarse el que me lea, / Porque no le imagine sospechoso.» (OBRAS DE NICOLÁS Y DE DON LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1944: 31 e ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 439)

¹⁸¹ «Las sátiras guiadas con hiel y vinagre o con demasiada sal y pimienta, singularmente cuando nombran sujetos o los pintan con individuales señas, que el menos hábil no puede desconocerlos, éstas suponen un autor de un corazón perverso, de un odio detestable, de un humor maligno y de una secreta complacencia en hacer pedazos cuanto encuentra: en una palabra: que tira más a las personas que a los vicios no por horror a estos sino por odio a aquellos.» (EL PENSADOR, IV, pág. 95-118 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 450)

Fornier¹⁸² incitava à utilização de nomes nas sátiras para serem mais incisivas e cumprissem melhor a sua função¹⁸³.

Talvez o aspecto mais interessante da função correctora da sátira ilustrada seja que trespassa o terreno estético chegando inclusive a complementar, de certo modo, o terreno judicial nos aspectos nos quais este último não tem jurisprudência: os aspectos morais, estéticos e alguns aspectos comportamentais.

O poder da sátira para alterar comportamentos sociais aparece mencionado em publicações periódicas espanholas como *El Censor* o *El Corresponsal del Apologista*. Este último afirma que:

«[...] ninguna herida le es al amor propio más penetrante que la que recibe de la sátira (...). Sólo un ruido satírico y burlesco (...) basta para sofocar la costumbre más incorrecta: él solo descarnado de todo adorno, lleva ventaja a los discursos más elocuentes para arrancar de las costumbres lo que tienen de vicioso.» (EL CORRESPONSAL DEL APOLOGISTA, I: 7 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 453)

Recorda-nos Uzcanga que a sátira para el *Corresponsal del Apologista*

«en el punto de mira no tiene a grupos o personas concretas a los que hay que combatir, como los malos predicadores o los escritores rivales, sino a un «público» anónimo al que hay que educar y ganar para la causa. Defiende por ello una sátira genérica que abarque todos los temas.» (UZCANGA MEINECKE, 2001: 453)

Assim, os detentores de vícios que atentavam contra as concepções morais e estéticas estipuladas ou cujos comportamentos e maneiras de pensar estavam afastados do racionalismo imperante na época ilustrada eram alvo de sátiras que tinham como principal objetivo (pelo menos teoricamente) provocar a auto-identificação do sujeito portador do vício que movido pela vergonha se reformaria dos seus comportamentos erróneos. Por este motivo era importante que as sátiras incidissem nos vícios gerais e não

¹⁸² «Pertenece al satírico el reprender las costumbres no tanto en general como en particular, no tanto las pasadas como las presentes; (...) Persio quebranta esta ley de la sátira, porque reprende a pocos de su edad y a éstos con nombres fingidos; así su poema apenas merece el nombre de sátira, porque no muerde a ninguno por su mismo nombre.» (FORNER, 1970: 115-116 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 444)

¹⁸³ Defiende la sátira personal «ya que sin el temor a ella no se compondrán sino malos libros y los escritores libres del temor de ser menospreciados no se tomarán el tiempo que necesiten para hacer algo de provecho.» (FORNER, 1970: 209 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 445)

particulares: para não ferir a pessoas concretas, mas sim fazer com que a maior parte dos portadores do vício se reformassem ao sentir-se identificados. O poder da sátira era maior quanto maior fosse o grupo de pessoas que se dessem por aludidas (de aí que se procurasse mais o ataque de vícios gerais e não de sujeitos particulares).

A outra publicação mencionada, *El Censor*, foi mais além, chegando a afirmar que a sátira bem utilizada poderia ser, inclusive, mais poderosa que a lei no que se refere a provocar uma mudança de atitude nos indivíduos:

«Más poderosa todavía que las leyes, más fuerte que los discursos parenéticos para mantener a los hombres en su deber, consigue frecuentemente efectos a que éstos no pueden alcanzar. Los delitos que se burlan de los castigos ceden ordinariamente a la acerbidad de la sátira.» (EL CENSOR, 1988:38 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 455)

Esta publicação chega a considerá-la como o recurso definitivo quando todos os outros não serviam para mudar atitudes nos cidadãos, devendo ser aplicada onde as leis não chegam:

«La sátira queda legitimada porque tiene una eficacia superior incluso a la de los castigos que imponen las leyes. Debe por tanto ser aplicada allí donde «los castigos, las reprehensiones, los razonamientos más elocuentes son comúnmente infructuosos», es decir, como último recurso cuando todos los demás han fracasado» (EL CENSOR, 1988: 38 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 455)

«¿Qué remedio se tomará contra un lisonjero? ¿Se formarán leyes para castigarle? Mas él sabrá eludirlas ¿Se le querrá convencer con razones de la fealdad de su delito? Mas él seguirá antes su genio y el interés que se promete. Pero una sátira viva y picante habrá precisamente de llenarle de rubor, y cuando su impudencia rompa este dique a lo menos se conseguirá el que los demás le conozcan de cerca y detesten su vil ejercicio.» (EL CENSOR, 1988: 38 y ss. *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 455)

A sátira ilustrada servia então como um instrumento que afiançava os novos valores impostos pela Ilustração.

Mas o cumprimento de todos estes princípios teóricos para realizar sátiras não sempre se cumpriu e a função moral ficava habitualmente em um discreto segundo plano eclipsada muitas das vezes por objetivos de denigração e de vingança.

Como afirma Nogueira:

«De facto, no barroco e no neoclassicismo portugueses, a sátira moral, às vezes argutamente irónica, e a sátira propriamente social são muitíssimo inferiores em número e em qualidade literária à modalidade satírica especializada na diminuição minuciosa e cruel do outro através da degradação da sua corporalidade. Trata-se, num universo textual embora não isento de preocupações axiológicas, da acentuação do poder (pessoal) do eu sobre um destinatário, com base num cómico carnavalesco de sentido essencialmente negativo, o que é muito característico sobretudo do tipo de inventiva neoclássica de um Bocage, de um José Agostinho de Macedo ou de um António Lobo de Carvalho[...]» (NOGUEIRA, 2019: 213)¹⁸⁴

Havia então na época ilustrada portuguesa dificuldades para criar sátiras seguindo os fundamentos teóricos das poéticas e tratados acima estudados o que originou sátiras totalmente invectivas ou sátira nas quais se misturam o objectivo de combater vícios gerais da sociedade com ataques directos a pessoas concretas. Após a análise cuidada dos textos do *corpus*, verificamos que esta última situação foi extremamente frequente na poesia herói-cômica em língua portuguesa.

Alguns poemas herói-cômicos do *corpus* estudado como *Agostinheida*, *Benteida* ou *Malhoada*, são diatribes directas contra os protagonistas dos poemas que, como analisaremos mais à frente, são denegridos através de diversos mecanismos de sátira e caricatura como a comparação animalizadora ou a atribuição de epítetos paródicos.

De forma mais concreta, e para ir ao encontro do dito anteriormente sobre a sátira setecentista, o poema *Agostinheida* é um claro exemplo de sátira na qual se conjugam a crítica pessoal e injuriosa (contrária aos valores defendidos pela maioria dos neoclássicos) e alguns dos valores defendidos pelo neoclassicismo como o respeito pelos clássicos.

No prólogo já mencionado deste poema, o autor, inicialmente anónimo mais tarde identificado como Pato Moniz, revela as razões pelas quais decidiu publicar o poema, depois de este ter estado guardado durante algum tempo. Esta confissão permite-nos perceber que a razão principal da saída à luz do poema foi a soberba de Macedo que

¹⁸⁴ Na *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Rita Marnoto chama a atenção para associação existente entre a sátira e os membros da Nova Arcádia tendo-se intensificado em número e em crueldade as sátiras após o desaparecimento da *Arcádia Lusitana* dando lugar e reflectindo as constantes inimizades e enfrentamentos entre os arcades: «Ao longo de todo o percurso descrito pelo arcadismo, o dissídio tem por meio de expressão privilegiado a poesia satírica, que é veiculada através de tipologias diversificadas. Alguns dos contendores, como Nicolau Tolentino, Bocage ou José Agostinho de Macedo, contam-se entre os maiores satíricos da literatura portuguesa.» (MARNOTO, 2010: 163)

considerava o seu poema épico, superior a *Os Lusíadas* de Camões. Para atacar a soberba, a falta de respeito pelos clássicos e outros muitos pecados como a violação do voto de castidade ou o roubo, Pato Moniz expõe à luz o poema herói-cómico *Agostinheida*, onde retrata a vida e as façanhas do seu némesis, o padre José Agostinho de Macedo. Se, por um lado, o poema é uma violenta diatribe contra o seu protagonista, por outro não deixa de estar ao serviço dos valores morais da época já que os vícios que são atacados na figura de Macedo (luxúria, roubo, entre outros) são vícios que deveriam ser erradicados da sociedade ilustrada portuguesa setecentista. Além disto, existe uma tentativa de exemplaridade no castigo ao desrespeito pelos autores clássicos: o incumprimento disto numa época onde imperava o neoclassicismo como forma estética fez com que o ataque literário a autores que criticavam a escritores canónicos ou que escreviam má poesia fosse permitido¹⁸⁵. O certo é que muitas das vezes a estes factores se uniam sentimentos de vingança transformando os poemas em ataques pessoais bastante cruéis como acontece no poema *Agostinheida*.

Também contra um mau poeta clama outro dos poemas herói-comicos analisados para esta investigação: *A Malhoada*. Estranhado pela fama e glória ganha pelo mau poeta António Malhão o autor do poema, Silva Morais, conta jocosamente no seu texto que a única explicação para este facto é a aquiescência de Júpiter. Como se pode ver no prefácio da obra, o objectivo de Silva Morais foi «abafar» o orgulho incompreensível que o poeta Malhão tinha mesmo realizando composições improvisadas precárias (afastadas do ideal neoclássico) mas o certo é que a crueldade com que são descritos o físico, o carácter e as andanças de Malhão transforma o poema em uma inquestionável diatribe contra o seu protagonista.

Talvez o poema onde mais dificilmente se consegue distinguir a função social seja em a *Benteida*, onde a cruel diatribe pessoal contra Bento António eclipsa a função crítica

¹⁸⁵ Iriarte justifica a crítica contra um mau escritor sempre que esta seja uma crítica branca: «[...] Llamáramos, pues, crítica blanca a la decente, provechosa, racional, esto es: a la que persigue universalmente lo malo; y crítica negra a la indecente, perjudicial e injusta, que tira a denigrar por cualquier media la buena fama de un sujeto particular, no impugnándole en cuanto a su profesión de escritor (que esto siempre es lícito, y siempre útil, cuando se hace con sólidos fundamentos y sin injurias) sino en cuanto a su conducta privada, a su linaje, al estado que profesa, al empleo que ejerce, a su genio, a sus defectos personales y demás circunstancias en que la censura literaria no goza de jurisdicción ninguna.» (IRIARTE, 1787: 1-24 *apud* UZCANGA MEINECKE, 2001: 442)

que Lima exerce por o protagonista se afastar dos usos comuns da época ao vestir-se de mulher.

Estes são alguns exemplos de como a função moral e a intenção destruidora da sátira, embora teoricamente antitéticas no pensamento teórico do século XVIII, na prática se complementavam sendo a poesia herói-cômica excelentes exemplos de composições onde ocorre este fenómeno.

2.3. A POESIA *HERÓI-CÓMICA* COMO SÁTIRA E A SUA INTEGRAÇÃO NO ARQUIVO LITERÁRIO

«Certainly, if you want to understand any age, you ought to read not only its heroic and philosophical books but its comic and satirical books» (HIGGET, 1962: 179)

Nesta secção da tese não pretendemos fazer uma descrição pormenorizada da sátira como conceito nem da sua presença ao longo da historiografia literária em língua portuguesa: o nosso objectivo será o de reflectir sobre o seu funcionamento na poesia herói-cômica setecentista em língua portuguesa. Para isto, abordaremos alguns tópicos indissolúveis ao conceito de ‘sátira’ relacionando-os com a poesia épico-burlesca e analisaremos alguns dos mecanismos satíricos presentes nos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* desta investigação.

A complexidade na definição do conceito ‘sátira’ é assumida por autores de referência no estudo da matéria como Hodgart e Pascal Debailly e inclusive contemplada no verbete correspondente à sua definição na Enciclopédia Britânica. A principal dificuldade apontada por estes reside na não existência de preceitos claros que tornem a sátira facilmente identificável e na capacidade da sátira, como registo, se poder mimetizar com géneros tão dispares como a narrativa, a poesia e o teatro.

Neste sentido Hodgart afirma:

«[...] en realidad no es un «género» tradicional [...] porque puede asumir una enorme variedad de sub-formas. Los géneros tradicionales, como la épica, la tragedia, la comedia, quedaron claramente definidos casi desde sus orígenes hasta llegar a quedar convencionalmente establecidos, codificados

por los críticos literarios, e imitados por muchas generaciones de escritores desenvolviéndose siempre dentro de unas normas fijas. La sátira, no obstante, nunca sufrió un proceso estabilizador, con la excepción parcial de la sátira formal romana (el monólogo en verso sobre diversos tópicos morales). Esta la imitaron mucho [...] los poetas clasistas de los siglos XVI, XVII, y XVIII, pero incluso en unos siglos tan regidos por todo tipo de convencionalismos, los escritores que querían hacer comentarios satíricos sobre los desatinos del mundo no se sentían ligados para ello a ninguna forma determinada, si no que utilizaban gran variedad de ellos.» (HODGART, 1969: 11-12)

Uma definição clara do conceito torna-se complicada, porque, como afirma Hodgart, a sátira constitui um género durante a época romana¹⁸⁶ e os séculos XVI, XVII e XVIII e ao mesmo tempo, como sustenta Debailly na sua *Poétique de la Satire*, constitui um registo¹⁸⁷:

¹⁸⁶ A sátira como género (denominado de «sátira formal romana»), surgiu na antiguidade romana- «*Satura quidem tota Nostra est*» afirmou, neste sentido, o poeta latino Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 10.2.93) - mas isto não significa que fosse algo completamente alheio à Grécia clássica. Autores como Gilbert Highet na sua obra *Anatomy of Satire* sustentam a ideia de que os autores romanos da República conheciam e admiravam os autores gregos e que mesmo que os gregos não tivessem uma palavra propriamente dita para se referirem à sátira e não houvesse tradição de sátira escrita na Grécia clássica- ao menos nada comparado com a poesia lírica ou a oratória- podemos encontrar na literatura grega, mais concretamente na comédia ateniense, um «impulso satírico que inspirou os romanos» (cf. HIGHET, 1962: 25). O próprio gramático latino Diomedes, consciente da influência da comédia grega na sátira romana, definiu esta última como «[...] a kind of poetry “composed for the purpose of carping at human vices in the manner of Old Comedy” (*ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae caractere compositum*, *Ars Grammatica* III, Kiel I: 485 *apud* KEANE, 2007: 40)». Recordamos Highet, na sua obra anteriormente mencionada, que Horácio, um dos paradigmas da sátira romana, confessou que o seu antecessor, Lucílio, assumido por este como o inventor da sátira, se inspirou para as suas composições satíricas na comédia antiga ateniense frisando Highet a ideia de que dramaturgos como Aristófanes partilhavam com o autor latino Lucílio, o mesmo objetivo: atacar para benefício da sociedade (cf. HIGHET, 1962: 25-26). Podemos concluir então que Lucílio foi o criador do género satírico; Horácio, Juvenal e Pérsio os seus expoentes e aperfeiçoadores. A sátira latina constituía um género literário em si mesmo do qual Matthew Hodgart dá uma definição na sua obra de referência *La sátira*: «[...] un monólogo construido libremente, [en el que] el poeta denuncia diversas clases de vicios y desatinos, y expone sus ideales morales contra ellos. El fondo temático no es la vida heroica, sino la cotidiana, que es tratada desde un punto de vista realista. El estilo es «bajo», no empleándose el elevado de la épica y de la tragedia, sino palabras y frases del habla ordinaria, y su tono tiende a ser conversacional más que declamatorio. Los vicios y desatinos están delineados mediante «personajes», que pueden ser individuales (como el primitivo libelo) o representativos; y el mismo poeta aparece a veces como personaje, describiendo algún suceso autobiográfico, o hablando a través de una máscara o «persona» que adopta para la ocasión.» (HODGART, 1969: 132)

¹⁸⁷ O verbete acerca da ‘sátira’ da *Enciclopédia Britânica* contempla de igual modo esta duplicidade género/registo mencionado por Debailly: «No strict definition can encompass the complexity of a word that signifies, on one hand, a kind of literature—as when one speaks of the satires of the Roman poet Horace or calls the American novelist Nathanael West’s *A Cool Million* a satire—and, on the other, a mocking spirit or tone that manifests itself in many literary genres but can also enter into almost any kind of human communication.» (ELLIOTT, 2021, s. v. «satire»)

«Quand on l'étudie d'un point de vue littéraire, elle apparaît sous la forme d'un registre et celle d'un genre. Elle est un registre au sens où une parole, un discours, une intonation peuvent revêtir une inflexion satirique. Même un discours d'éloge ou un texte principalement dramatique peuvent contenir un passage satirique. Lorsqu'on emploie aujourd'hui les termes satire ou satirique, c'est le plus souvent en tant que registre. [...] Mais la satire, depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle, a été aussi un genre, une forme d'expression poétique qui a fini par occuper sa place dans la typologie des formes littéraires.» (DEBAILLY, 2017: 19)

Mesmo podendo referir-se a um género, o certo é que, como afirma Debailly na citação anterior, hoje em dia referimo-nos à sátira essencialmente como um registo ou tom, não como um género, definindo-a por isto Debailly do seguinte modo: «[...] un écrit ou un discours dans lequel un auteur critique ouvertement, sur un ton moqueur, une époque, une politique, une institution, une morale, voire des personnes.» (DEBAILLY, 2017: 18)

Por seu lado, Matthew Hodgart recolhe a seguinte definição do conceito 'sátira' presente no *Webster's New World Dictionary*: «[...] obra literaria de un género especial, «en la que los vicios, las tonterías, las estupideces y las injusticias, etc., se exponen para ridiculizarlos y despreciarlos»» (*WEBSTER'S NEW WORLD DICTIONARY apud HODGART, 1969: 7*)

E por último, recolhemos a definição de sátira da *Enciclopédia Britânica*: «Artistic form, chiefly literary and dramatic, in which human or individual vices, follies, abuses, or shortcomings are held up to censure by means of ridicule, derision, burlesque, irony, parody, caricature, or other methods, sometimes with an intent to inspire social reform.» (ELLIOTT, 2021 s. v. «satire») apenas para destacar, nas três definições de sátira apresentadas, aqueles que serão alguns dos conceitos essenciais para a sua definição: a burla e sobretudo, o ridículo a que se submetem pessoas, épocas, instituições, valores morais, vícios. E neste sentido apelamos de novo a Hodgart para uma definição mais abrangente da 'sátira' na que frisa a importância da ridicularização:

«[...] «el empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc., para denunciar, exponer o ridiculizar, el vicio, la tontería, las injusticias o los males de toda especie» (*SHORTER OXFORD ENGLISH DICTIONARY apud HODGART, 1969: 7*); dicho en otras palabras, el proceso de atacar mediante el ridículo dentro de *cualquier* medio de expresión, y no solamente en la literatura» (HODGART, 1969: 7)

Não demorando mais a questão da definição do conceito e assumindo desde já que ao longo deste trabalho quando nos referimos à «sátira» referimo-nos não ao género (sátira formal romana) mas sim ao registo (satírico), iniciamos a nossa reflexão sobre a sátira literária, na qual incidiremos sobre vários aspectos fundamentais, intrínsecos a esta. O primeiro deles é a relação da sátira com a realidade.

A sátira literária como escrito no qual pessoas, vícios, instituições e/ou épocas são criticadas e ridicularizadas mostra-nos uma característica fundamental da escritura satírica: A sátira sempre versa sobre a realidade coetânea ao autor (personagens, intuições, acontecimentos...) a qual o satírico observa com espírito crítico.

Segundo Gilbert Highet, autor de *Anatomy of Satire*, o satirista assume-se ele mesmo como um observador atento que, contrariamente à maioria da sociedade, tem a capacidade de ver a realidade tal e como ela é. Neste sentido José Augusto Cardoso Bernardes na sua obra *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente* define o satirista como um

«ser dotado de uma hiperconsciência crítica em relação à vida. Essa hiperconsciência manifesta-se nas circunstâncias mais variadas e, por vezes, mesmo à revelia de qualquer controle da própria vontade, transformando-se assim numa espécie de pulsão sempre pronta a colidir contra a comodidade dos outros. [...] Só na medida em que se julga possuidor da verdade é que o artista satírico se empenha na luta contra aquilo que a contraria.» (BERNARDES, 1997: 161)

E continua:

«A consciência da realidade de que dá mostra [o satírico], todavia, não se compagina com a inconsciência ou a resignação dos outros e, se tivermos em consideração que a norma que dita os comportamentos e as atitudes mentais resulta da consagração da maioria, facilmente compreendemos que, para bem ou para mal, o satirista esteja sempre do lado da minoria.» (BERNARDES, 1997: 163)

Esta ideia de «hiperconsciência» da realidade por parte do satirista que contrasta com a inconsciência (ou resignação) do resto da sociedade, que não vê a realidade tal e como ela é realmente, também se encontra em autores como Highet:

«[...] while the cataract of sentiment doth grossly blind our eyes, we cannot see it. He [o satirista] sets out to cut away our blindness without any anaesthetic except a whiff of laughing gas, and to cure our delusions by shock therapy.» (HIGHET, 1962: 212)

Segundo Highet, a «cegueira» na que a humanidade está imersa e que a impede de ver os defeitos e falhas da realidade, é aquilo que move o satirista a mostrá-la, de forma chocante, a través das suas sátiras¹⁸⁸. O satirista assume por isto o papel de «guia» ao considerar que consegue ver a realidade- especialmente os seus vícios e defeitos- tal e como é, sem filtros¹⁸⁹.

É com base nisto que Debailly assume na sua *Poétique de la satire* que a sátira nasce da percepção, por parte do satirista, de «um contraste insuportável entre o ideal e o real»¹⁹⁰ (DEBAILLY, 2017: 17).

¹⁸⁸ Afirma neste sentido Cardoso Bernardes que «Se quiséssemos tentar encontrar um escopo comum aos escritores satíricos de todos os tempos, teríamos de convir que seria [...]: o de demonstrar que o mundo funciona mal. Pode o mau funcionamento do mundo radicar em causas imediatas como os erros dos homens; mas pode inspirar-se também em disfunções de base que tendem para afectar não apenas os homens, enquanto indivíduos, mas também as instituições e os valores que os enquadram» (BERNARDES, 1997: 163)

¹⁸⁹ Por ver a realidade e querer mostrá-la tal e como é Highet considera o satirista como um defensor da verdade «[...] satirist claims to be telling the truth, he may mean that he is trying to help his friends and the public by giving them valuable advice and warmings which they need, or that he is bringing out, into open, scandals which would horrify the world if they were seen in the light of cruel light.» (HIGHET, 1962: 234-235). Mas a verdade revelada pelo satirista é uma verdade amarga que não todos querem saber «But often they declare that their truth is what people do not want to hear.» (HIGHET, 1962: 234). No sentido de alertar para uma realidade corrompida, Rubén Quintero na introdução a *A Companion to Satire* compara o satirista com «um cão de guarda que nos avisa dos problemas, mas não se espera que os resolva»: «The satirist's responsibility is frequently that of a watchdog; and no one expects a watchdog to do the double duty of alarming others that the barn is on fire and of putting out the blaze. Satirists, that is, rouse us to put out the fire. They encourage our need for the stability of truth by unmasking imposture, exposing fraudulence, shattering deceptive illusion, and shaking us from our complacency and indifference.» (QUINTERO, 2007: 4)

¹⁹⁰ «La satire, à la fois comme registre et comme genre, est une réaction, une forme d'expression compensatoire qui vient combler un manque, une déception, un échec. La détresse et la désillusion dont elle témoigne sont à la mesure de l'idéal et de l'espérance qui habitent les auteurs. Sa puissance littéraire découle de la tension qu'elle instaure entre le blâme et l'éloge, le réel et l'idéal, entre un monde présent en proie à la décadence et l'oubli des principes fondateurs qui ne sont plus respectés et qui donc n'ont plus de sens.» (DEBAILLY, 2017: 24). A necessidade da existência de um ideal para a construção do texto satírico é fundamental para autores como Debailly, Highet, Spacks, Schiller e Quintero, matizando este último que a «sátira não pode funcionar se os leitores e o satirista não partilham o mesmo standard ideal com o qual comparar a realidade» (QUINTERO, 2007: 3): «Satire cannot function without a standard against which readers can compare its subject. We praise with delight what we admire, enjoy, or profit from, and we censure with indignation the despicable or what causes ill because we have an acquired sense of what the world should or might be. How could we perceive something as ridiculous, monstrous, wicked, or absurd without having a comparative sense of what would *not* be the case? How could we believe that something is wrong with the world without some idea of what the world should be and of how it could be righted? The satirist, either explicitly or implicitly, tries to sway us toward an ideal alternative, toward a condition of what the satirist believes should be.» (QUINTERO, 2007: 3)

A sociedade coetânea ao satirista, onde habita o vício, a imoralidade e a corrupção, contrasta com o ideal de sociedade considerada virtuosa pelo satirista. Neste sentido afirma Schiller- no tratado *Sobre poesia ingénuo e sentimental*- que «o princípio fundador da sátira, [...] é, consabidamente, a perceção da discrepância entre ideal e realidade» (SCHILLER, 2003 *apud* RIBEIRO, 2017: 54):

«O escritor é satírico quando toma por objeto a distância em relação à natureza e a contradição entre realidade e ideal. Na sátira, a realidade do que existe é contraposta ao ideal como realidade suprema. Não é, de resto, necessário que esse ideal seja formulado de modo explícito, desde que o escritor seja capaz de o despertar na alma; isto é, indispensável que o faça, sob pena de não produzir um efeito poético. A realidade é portanto, neste caso, um objecto necessário de rejeição, mas e aqui tudo depende disso, tal rejeição tem ela própria de brotar necessariamente do ideal que se lhe opõe.» (SCHILLER, 2003: 69 *apud* RIBEIRO, 2017: 55)¹⁹¹

O contraste entre o ideal e o real é claramente visível nos textos satíricos com «dimensão utópica»¹⁹² – segundo António Sousa Ribeiro – nos quais o satirista nos mostra uma sociedade completamente distinta à sua em valores, virtudes e comportamentos.

Este contraste entre realidade e ideal está, por isto, presente no texto *O Balão aos habitantes da Lua*, o poema herói-cómico pertencente ao *corpus* desta investigação de clara tendência utópica. Nele é-nos descrita a sociedade que um viajero encontra na lua após a sua viagem em balão aerostático. Nas estrofes 14 a 72 o narrador descreve os usos e costumes dos lulanos, habitantes da Lua, todos eles em consonância com os valores morais e comportamentais do Portugal do setecentos. Após essa descrição o narrador realiza um discurso laudatório sobre Portugal afirmando que a sociedade portuguesa se

¹⁹¹ Sobre a relação do satírico com o ‘ideal’ afirma Highet «Although some are too embittered, others too convulsed with laughter, to give voice to their positive beliefs, all satirists are at heart idealists.» (HIGHET, 1962: 243). Algo parecido pensa Quintero ao afirmar «satirists were our first utopians.» (QUINTERO, 2007: 3)

¹⁹² Sobre a utopia declara Hodgart «La característica esencial de la Utopía es que no se trata de una sociedad primitiva, de una especie de Paraíso Terrenal, sino de una sociedad ordenada de personas, una ciudad-estado establecida que es la imagen reflejada y, por tanto, invertida o deformada, de nuestra propia cultura urbana. El significado moderno habitual es «un lugar o una situación de gobierno idealmente perfecto», pero si tenemos que usarlo como término literario, será mejor remontarse al significado original, que es lo mismo que *Erewhon* = nowhere [«ninguna parte»]. La palabra fue acuñada por Sir Thomas More, del griego *ou* «no» y *topos* «lugar» para designar a la isla imaginaria que aparece en su novela política del mismo nombre (1516). La alternativa en el uso de la palabra sea en buen o mal sentido, es el torpe neologismo «antiutopico.»» (HODGART, 1969: 182)

rege pelos mesmos valores que a sociedade lulana mas, no último momento, o viajante decide ficar na Lua e não voltar para Portugal algo que faz duvidar ao leitor sobre a veracidade da afirmação anterior.

Rodrigues da Costa mostra-nos em *O Balão aos habitantes da Lua* a sociedade ideal, no que se refere a valores e comportamentos sociais, através desta utopia lunar que permite ao leitor – igual que permitiu ao viajante – a comparação da «perfeita» sociedade lunar com realidade degradada da sociedade portuguesa.

Para Highet, os textos que descrevem viagens a outros locais têm uma vertente satírica sempre e quando a descrição destes lugares permita ao leitor ser consciente do contraste entre uma sociedade ideal (segundo os critérios éticos-morais da época) e a sociedade real do autor:

«The central problem of satire is its relation to reality. Satire wishes to expose and criticize and shame human life but it pretends to tell the whole truth and nothing but the truth. In narrative and drama it usually does this in one of two ways: either by showing an apparently factual but really ludicrous and debased picture of this world; or by showing a picture of another world which our world is contrasted.» (HIGHET, 1962: 158-159)

Segundo Highet, existem vários tipos de narrativas de viagens com fins satíricos que permitem ao leitor ser consciente do contraste entre o ideal e a realidade. Dentro da categoria «viagens dentro do planeta terra» haveria dois tipos fundamentais: as viagens em que o herói vê mundo¹⁹³ - cujo expoente máximo é *As viagens do Gulliver* de Swift (HIGHET, 1962: 198) e aquelas em que um visitante estrangeiro vai visitar o país do satirista podendo assim compará-lo com o dele (HIGHET, 1962: 205); dentro da categoria «viagens fora do mundo» entrariam as viagens extraterrenas nas quais o narrador entra em contacto com os costumes e a moralidade de civilizações extraterrestres¹⁹⁴: «Sometimes [...] the traveler makes his way quite outside this earthly realm to a region inhabited by beings who are inhuman, or

¹⁹³ Acerca do herói das sátiras de viagem, Hodgart considera que «[...] Al mismo tiempo el héroe viajero debe ser blanco de la sátira, en cuanto representante de la civilización europea que está bajo el fuego satírico.» (HODGART, 1969: 182)

¹⁹⁴ Este é o caso do poema *O Balão aos habitantes da Lua* de Rodrigues da Costa. Neste sentido, Goulbourne frisa no seu artigo «Satire in Seventeenth and Eighteenth-century France» a importância dos textos de viagens ao estrangeiro para a tomada de consciência do leitor sobre própria sociedade: «Exploring the Other became a way of challenging one's own received ideas and assumptions; writing about foreign lands became a way of telling some satirical home-truths.» (GOULBOURNE, 2007: 154)

superhuman, or else people by human creatures on a different plane of existence.» (HIGHET, 1962:162)

Mas, como alerta Highet, há que ter sempre em mente que os relatos satíricos de viagens que possibilitam a comparação entre duas sociedades na realidade não contrastam nunca, mesmo que pareça, duas sociedades «reais», mas sim uma real e outra idealizada. Como afirma Highet:

«There are therefore a large number of satiric tales in the form of visits to strange lands and other worlds» (HIGHET, 1962: 159) «But satire does not usually compare two real societies: it compares a real and a ideal, or a noble dream with a debased reality» (HIGHET, 1962: 159-160)

Assim, o contraste real-ideal é indispensável para que o leitor seja consciente, por comparação com uma sociedade ideal, de todos os aspectos da sua sociedade que devem ser erradicados.

A utilização de utopias quando estas são veículo da sátira (como é o caso do poema *O Balão aos habitantes da Lua*) não funcionam, portanto como textos de evasão de uma realidade degradada, mas como veículo da sátira que através do contraste permite ao leitor ser mais consciente do estado da realidade que o rodeia.

Deixamos a um lado as utopias propriamente ditas para continuar, de forma mais genérica, a reflectir sobre esse «contraste insuportável entre o ideal e o real» que sente o satirista ao olhar para a sociedade coetânea. O sentimento de decepção, mencionado por Debailly, que sente o satirista perante o mundo que o rodeia provoca neste, segundo o autor da *Poétique de la Satire*, a nostalgia de um passado melhor que nunca regressará. Esta é a razão pela qual Debailly considera a sátira como o oposto à epopeia¹⁹⁵ que narra a glória de nações passadas dignas de exemplo:

«La grande poésie satirique décrit l'imposture, le vice, la vulgarité, mais elle fait toujours miroiter au cœur de sa critique la lumière de l'idéal, le rêve d'un âge d'or, la nostalgie d'un bonheur perdu.

¹⁹⁵ Debailly estabelece na sua *Poétique de la Satire* a diferença entre a epopeia e a sátira : «L'épopée représente l'élévation, la pureté, la stabilité autour d'un centre. La satire dépeint au contraire un monde rabaissé, renversé, saturé, un monde qui a perdu ou qui risque de perdre ses repères.» (DEBAILLY, 2017: 25-26) Mas mesmo sendo termos opostos, para este autor, a epopeia é indispensável na criação da sátira porque será ela a que permita «definir o ideal»: «Le désir d'épopée inspire en profondeur la satire poétique ; il définit la norme et l'idéal dont le dénigrement comique déplore le manque ou la décadence.» (DEBAILLY, 2017: 26)

Elle vitupère et moque le siècle de fer qu'elle présente comme un monde renversé et centrifuge, mais elle conserve un idéal de grandeur et de vertu qui lui sert d'aplomb et d'instrument de mesure pour décrire la décadence des temps actuels.[...] Si la satire est nécessaire, expliquent les poètes, c'est parce que les temps présents ne méritent pas d'autres formes d'expression poétique, ils sont indignes d'une épopée véritable tellement la corruption est générale, tellement les fils sont indignes des pères.» (DEBAILLY, 2017: 25)

A sátira é necessária porque, segundo Debailly, «os tempos presentes de corrupção não são dignos de uma epopeia que glorifique heróis e acontecimentos»¹⁹⁶. Mas, como defende este autor, a sátira e a epopeia não se distanciam totalmente, como poderíamos imaginar, partilhando as duas «o mesmo desejo do sublime e da nobreza»:

«Épopée et satire sont les deux faces d'un même désir de sublime et de noblesse, incarné positivement dans l'épopée, vécu sur le mode de l'absence douloureuse dans la satire. Chez les auteurs classiques, il faut toujours penser les deux genres ensemble, comme un endroit et un envers.» (DEBAILLY, 2017: 24)

«La satire est une épopée à l'envers, une épopée en creux, la représentation d'un monde qui a perdu sa dimension héroïque, mais avec l'espoir de la retrouver.» (DEBAILLY, 2017: 25)

O que distingue, principalmente, a sátira literária da epopeia é que a primeira fala sobre a realidade social degradada coetânea ao autor e a segunda de sociedades ideais habitadas por heróis nas que decorrem acontecimentos de grande importância¹⁹⁷. Da comparativa surge a nostalgia do passado ideal do satirista, anteriormente mencionada por Debailly, que o leva a criticar a sua sociedade coetânea com o objetivo de a melhorar.

Consideramos a poesia herói-cômica, como texto paradigmático neste sentido por aglutinar-se nele a epopeia e a sátira. Este género poético de teor satírico retrata pessoas

¹⁹⁶ Debailly afirma neste sentido: «Sa puissance littéraire découle de la tension qu'elle instaure entre le blâme et l'éloge, le réel et l'idéal, entre un monde présent en proie à la décadence et l'oubli des principes fondateurs qui ne sont plus respectés et qui donc n'ont plus de sens. L'univers de la satire, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle, s'oppose à celui l'épopée et à celui de la poésie pastorale.» (DEBAILLY, 2017: 24)

¹⁹⁷ Porém, como nos recorda Goulbourne, Boileau pretendeu dar à sátira o mesmo prestígio que tinha a épica na hierarquia literária: «Boileau's originality lies in his attempt to give satire a role and a prestige equivalent in the literary hierarchy to that of epic poetry (DEBAILLY 1995b). Epic was at the very top of that hierarchy, and satire was in some senses its direct counterpart and mirror-image: the high is brought low as noble values are debased and the intrepid hero of epic becomes the cowardly fool of satire.» (GOULBOURNE, 2007: 142)

e aspectos da sociedade coetânea do autor que não cumprem a moral e os valores da época apontando deste modo os vícios da sociedade. A sua estrutura formal e a sua dicção estão inspiradas na épica séria clássica tratando com grandiloquência aspectos triviais e/ou indignos desse tratamento, frisando a través do ridículo as diferenças entre os tempos passados e os modernos, entre o ideal e o real. Longe de ser um exercício puramente estético, este tipo de poema de vertente satírica utiliza, como veremos vários mecanismos satíricos para ridicularizar as personagens e acontecimentos descritos no texto com o objectivo de provocar a mudança de atitudes e constituir assim uma sociedade melhor.

Isto porque perante uma realidade corrupta, afastada do ideal, o satirista assume, ele próprio a autoridade e o dever de «regenerar a sociedade» tal e como afirma António Sousa Ribeiro:

«O real como pura ilusão, ou simples embuste, o mundo como palco, a cidade como representação vazia, tudo isto são signos da essencial e inaceitável imoralidade do estado de coisas vigente. A oposição a este estado de coisas surge, assim, como imperativo ético que aponta ao autor satírico a missão regeneradora que lhe confere identidade e, literalmente, autoridade» (RIBEIRO, 2017: 54)

Além da relação entre o real e o ideal ao reflectir sobre a sátira consideramos que entender a figura do satirista é essencial para entender o tipo de sátira que vai realizar e o objectivo que pretende atingir com ela.

Como afirma Sousa Ribeiro, o satirista assume, de forma autoproclamada, uma missão «regeneradora da realidade»¹⁹⁸. Isto deve-se, lembremos o que disse Highet, a que o satirista considera que a «sociedade está cega- talvez por costume, estupidez ou resignação- o que não lhe permite ver a realidade tal e como é: corrupta e viciosa, devendo ele mostrá-la a todos tal e como é verdadeiramente»:

«In nearly all good satire two special methods or attitudes, are essential. The first is to describe a painful or absurd situation, or foolish or wicked person or group, as vividly as possible. The satirical writer believes that most people are purblind, insensitive, perhaps anaesthetized by custom and dulness and resignation. He wishes to make them see the truth- at least that part of the truth which they habitually ignore.» (HIGHET, 1962: 18-19)

¹⁹⁸ José Cardoso Bernardes denomina, na sua tese de doutoramento, este sentido do dever do satirista de «ardor quase missionário» (BERNARDES, 1997: 161)

Além desta «missão regeneradora» Highet e outros autores apontaram mais impulsos que levam aos satiristas a contruir sátiras¹⁹⁹. Vimos anteriormente como Debailley considerava que a sátira surgia de um sentimento de decepção que o satirista sentia ao observar a sociedade corrupta- ao qual Rubén Quintero adiciona a «insatisfação» perante o que vê²⁰⁰; Highet adiciona outros sentimentos a esse estado de decepção:

«[...] he is always moved by personal hatred, scorn, or condescending amusement. Frequently he disclaims this, and asserts that he has banished all personal feelings, that he is writing only for the public good. But he always has a rankling grudge, however, well he tries to conceal it, or a twitch of contempt, however gracefully he turns it into a smile. He differs from the writer of acknowledged hate-poetry (such Hipponax) in that he contrives to generalize and justify his hostility, and usually to make his readers share it.» (HIGHET, 1962: 238)

O ódio, o desprezo e a condescendência que se despertam no satirista ao olhar para a realidade são outros dos sentimentos, que, segundo este estudioso, conduzem à elaboração de uma sátira. Highet matiza que não são sentimentos dos quais o satirista se sente orgulhoso por isto quando escreve uma sátira tenta eliminar «os sentimentos pessoais» e focalizar-se apenas em escrever para o bem do público». Este aspecto faz-nos reflectir sobre um aspecto sempre controverso da sátira: a fina fronteira²⁰¹ que a separa de outros textos comumente relacionados (e confundidos) com ela como a diatribe.

No seu dicionário, Samuel Johnson estabelece a diferença entre sátira e *lampoon* estabelecendo como principal diferença a particularidade ou generalidade do alvo dos ataques:

«[...] satire castigates the representative bad behaviour or thought of an individual, but not any one individual who misbehaves or errs. In his *Dictionary* (1755), Samuel Johnson makes a broadly applicable distinction between *satire* and *lampoon* while defining the genre of formal verse satire: “[Satire is a] poem in which wickedness or folly is censured. Proper *satire* is distinguished, by the generality of the reflections,

¹⁹⁹ José Cardoso Bernardes afirma que a «crítica [do satirista] envolve sempre três componentes essenciais: reprovação, revolta e ludismo.» (BERNARDES, 1997: 162)

²⁰⁰ «For satirists do not wither in despair but, on the contrary, feel compelled to express their dissent. Juvenal is as typical a satirist as he is a great one for being so singularly dissatisfied and wanting to tell others about it» (QUINTERO, 2007: 1)

²⁰¹ Relacionado com a diatribe, Rubén Quintero aponta na sua introdução a *A Companion to Satire* que a sátira deve ter limites não podendo o satirista atacar de qualquer maneira: «Such sanction for scorn or ridicule, however, does not mean that the satirist can lash out or laugh at just anything. Not only must a boundary between truth and libel be respected, but also a socio-ethical boundary regarding satirical subject matter.» (QUINTERO, 2007: 2)

from a lampoon which is aimed against a particular person; but they are too frequently confounded.’»
(QUINTERO, 2007: 5)²⁰²

A principal diferença entre a sátira e a diatribe, segundo Highet, é o objectivo moral da primeira que visa, não o ataque *ad hominem* mas sim punir o mal com o fim de melhorar a sociedade e livrá-la de corruptelas²⁰³:

«The purpose of invective and lampoon is to destroy an enemy. [...] The purpose of satire is, through laughter and invective, to cure folly and to punish evil; but if it does not achieve this purpose, it is content to jeer at folly and to expose evil to bitter contempt.» (HIGHET, 1962: 156)

De aí que, como afirma Highet, o satirista não se deva deixar levar pelo ódio atacando directamente a pessoas ou instituições sem intenção regeneradora, apenas pelo simples prazer de os destruir:

«[...] If you attack a man in poetry merely because you hate him, you are not properly writing satire- you are writing «lampoon» or sometimes, in a special sense epigram. (The Greeks generally named such attacks after the meter in which they were habitually couched, «iambics»; and the Romans followed them). The lampoon wishes merely to wound and destroy an individual or a group. Satire wounds and destroys individuals and groups in order to benefit society as a whole. Lampoon is the poisoner or the gunman. Satire is the physician or the policeman.» (HIGHET, 1962: 26)²⁰⁴

²⁰² Quintero relembra que Swift também distingue sátira de *lampoon* alegando que não se deve nomear individualmente (QUINTERO, 2007: 2)

²⁰³ No seu artigo sobre a poesia satírica e a crítica religiosa, Rossana Agostinho Nunes recorda-nos que no Portugal do século XVIII os ataques *ad hominem* não eram permitidos: «[...] those verses which chose just one single person as the target for their satire were not be allowed, since they represented na attack against the honor of others, which was a central element in the estrutura of modern societies. Satire was nor completely forbidden in Portugal in the eighteenth century, but such texts had to respect one single rule: they could reproach vices in general, but not a single person.» (NUNES, 2016: 34). Mas na realidade, tal e como veremos mais adiante, grande parte dos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* desta investigação contêm sátiras dirigidas a pessoas específicas.

²⁰⁴ Sobre o 'ódio' afirma Highet: «Hatred which is not simply shocked revulsion but is based on a moral judgment together with a degree of amusement which may range anywhere between a sour grin at the incongruity of the human condition and a delighted roar of laughter at the exposure of an absurd fraud-such are, in varying proportions, the effects of satire.[...] If a story or a play produces feeling of pure hatred and revulsion, without a trace of scornful amusement or regretful contempt, it is not satire.» (HIGHET, 1962: 150). No que respeita à importância do 'desdém': «Horror and fear and hate and indignation will not, without contempt make a satire» (HIGHET, 1962: 22)

Por esta razão o satirista, na opinião de Debailly, nunca se deve deixar levar pela cólera no momento da escritura da sátira porque isso faria com a sua sátira se tornasse em diatribe²⁰⁵.

Concluimos assim, tal como nos alerta Hodgart, que a sátira é o resultado do estado de irritação e decepção derivado da observação, por parte do satirista, de uma sociedade deturpada onde imperam os vícios e a estupidez humana:

«La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos [...] los impulsos que incitan a ella son básicos de la naturaleza humana.» (HODGART, 1969: 10)

Segundo Hodgart o satirista, assumindo o seu papel de superioridade e guiado pela irritação e o desdém que lhe provocam os indivíduos corruptos e amorais da sociedade, utiliza a sátira contra os indivíduos da sociedade corrupta com o fim de, através do riso, levá-los a modificar o seu comportamento²⁰⁶.

²⁰⁵ «Mais dès les origines, les satiriques ont eu à se défendre contre le reproche d'utiliser de façon immorale la passion du rire et celle de la colère, parce qu'elles nourrissent aussi la médisance, la calomnie et l'invective.» (DEBAILLY, 2017: 20)

²⁰⁶ O satirista, longe de ser um mero expectador da realidade, pretende melhorá-la. De aí que Cardoso Bernardes considera o satirista «[...] não apenas um inconformado, mas também alguém que conhece o caminho da reintegração e do reordenamento.» (BERNARDES, 1997: 163). Não podemos esquecer a importância dos efeitos que o satirista procura provocar no receptor da sátira; isto porque como defende Bernardes «[...] a Sátira inspira-se em desígnios perlocutivos: pretende impressionar, num primeiro momento para, numa fase posterior, induzir a uma rectificação, que tanto pode ser de natureza reacionária (consubstanciada na recuperação de um tempo perdido), como pode revelar-se de natureza revolucionária, envolvendo uma proposta coerente de transformação evolutiva. Independentemente, porém, da natureza da proposta rectificadora que a Sátira venha a implicar, a neutralidade representativa não serve bem estes desígnios.» (BERNARDES, 1996: 163). Uma das coisas que o satirista provoca no leitor é o riso depreciativo (cf. HODGART, 1969: 10) que, Hodgart menciona na sua obra *La Sátira* como sendo uma «arma de destruição» (cf. HODGART, 1969: 11) e que é também mencionado por Goulbourne, aplicado a Boileau, como uma forma de humilhação às vítimas das suas sátiras: «But, Boileau does not only denounce. Like Horace (“*ridendo dicere verum*,” *Satires* 1.24), he also integrates laughter into his definition of satire: laughter and truth-telling form a powerful duo. In the *Discours sur la satire*, he argues that satirical laughter is to do with exposing vice-ridden individuals to public ridicule and ritual humiliation. Public scorn is the key to satire’s corrective function: satirical laughter strips vice of its mask of virtue and thereby ensures the effectiveness of the criticism.» (GOULBOURNE, 2007: 143). Além disto, Quintero recorda-nos que o satirista «[...] demands decisions of his reader, not mere feelings”; he “wishes to arouse [the reader’s] energy to action, not purge it in vicarious experience” (PAULSON 1967: 15). Through either mimetic or discursive art, the satirist provokes mirth or sadness, a concern for the innocent or the self-destructive fool, or a revulsion for the deceitful knave, and always either laughter or scorn at the anatomized subject. As with the agon of tragedy and comedy (the conflict of characters), satire also moves heart and mind through building tension and provoking conflict, but, unlike tragedy and comedy, stops short of any reconciliation with its subject» (QUINTERO, 2007: 3). Para este autor o satirista tem como objectivo impor os seus valores ao leitor: «[...] satirists may employ fiction for seeking truth but not establishing falsehood. The satirist, in seeking a re-formation of thought, expects readers to engage the satire by applying their reasoning, moral values, and taste to the subject. Through an aggressive strategy of distortion or defamation that demands our critical judgment, the

A atitude do satirista perante a realidade que vê revela-se essencial para entender as diferenças dentro do espectro da sátira. Autores como Highet defendem a existência de dois tipos de sátira que estão directamente condicionadas pela atitude do satirista perante o mundo.

O primeiro tipo, é um satirista, definido por Highet, como afável, que ama a humanidade e por isto a tenta curar da cegueira e da ignorância em que está imersa sem sequer ser consciente: «One likes most people, but thinks they are rather blind and foolish. He tells the truth with a smile, so that he will not repel them but cure them of that ignorance which is their worst fault. Such is Horace.» (HIGHET, 1962: 235)

O segundo tipo é um satirista definido por Highet como misantropo, que odeia ou despreza a humanidade, sendo o seu objectivo, por essa razão, o de castigá-la e destruí-la.

«The other type hates most people, or despises them. He believes rascality is triumphant in his world; or he says with Swift, that though he loves individuals he detests mankind. His aim therefore is not to cure, but to wound, to punish, to destroy. Such is Juvenal.» (HIGHET, 1962: 235)

«The misanthropic satirist looks at life and finds it, not tragic, nor comic, but ridiculously contemptible and nauseatingly hateful.» (HIGHET, 1962: 236)

Estas duas maneiras de ver a humanidade são completamente opostas porque, segundo Highet, é oposta também a forma em que cada um dos satiristas entende a maldade da humanidade:

«The two types have different beliefs about evil. The misanthropic satirist believes it is rooted in man's nature and in the structure of society. Nothing can eliminate or cure him. Man, or the particular gang of miserable manikins who are under his scrutiny, deserves only scorn and hatred. If he laughs at them, it is not the laughter of fellowship, there is no joy in it, no healing warmth. He laughs with contempt at their pretensions and incongruities and base hypocrisies. This satirist is close to the tragedian.» (HIGHET, 1962: 235)

satirist seeks to affect our attitude or perspective, and often through the indirection of a narrator purposely designed to befuddle and obscure whatever exact direction the satirist would probably have us go.» (QUINTERO, 2007: 5). Pelo poder que detém a sátira por influir na sociedade, Hodgart considera que: «[...] la sátira no sólo es la forma más corriente de literatura política, sino que, en cuanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura» (HODGART, 1969: 33)

«The other type of satirist is an optimist. He believes that folly and evil are not innate in humanity, or, if they are, they are eradicable. They are diseases which can be cured. (HIGHET, 1962: 236)

O satirista misântropo considera que a maldade é intrínseca à natureza do ser humano não existindo por isto maneira de a erradicar pelo que apenas resta odiá-lo. O satirista filantropo considera que «a loucura e a maldade» presentes na Humanidade não são traços intrínsecos dela e que, portanto, se podem erradicar.

Destas duas formas de entender a maldade na Humanidade derivam dois tipos de sátiras condicionadas pela capacidade ou não que o satirista considera ter para poder erradicar a estupidez, maldade e loucura da sociedade: uma sátira mais agressiva e destructiva e uma sátira mais benevolente que, embora ridicularize aspectos e personagens da sociedade fá-lo, não como divertimento retorcido ou como fruto do desespero, mas sim como algo necessário para alterar esses comportamentos e melhorar a sociedade ²⁰⁷.

O objectivo da sátira dependerá então da esperança ou não do satirista em, através do seu texto, puder ou não alterar os piores aspectos da sociedade. Deste modo, como afirma Highet, por haver dois tipos de satiristas haverá dois tipos diferentes de objectivos da sátira: um o de curar a sociedade e outro o de castigá-la.

«Since there are two divergent types of satirist, there are two different views of the purpose of satire. The optimist writes in order to heal, the pessimist in order to punish. One is a physician, the other an executioner. One sees a world in which the natural condition of man is health- although far too many of us spoil our metabolism by stupidity and catch diseases by carelessness; also, there are certain typhoid- carriers and even reservoir- poisoners and drug- peddlers wandering among us, who must be found and convicted and then put away. The others sees a world populated by recidivist criminals, incurable drug-addicts, gibbering lunatic, ineducable morons, simian savages; full of goats, monkeys, wolves, cobras, leeches, and lice, in human form. For such a world there is no remedy. Some have gone mad even from looking at it. The pessimistic satirist, so that he may not go mad, howls with savage derision, hisses with hate.» (HIGHET, 1962: 237)

²⁰⁷ Além de Highet, são vários os autores que defendem esta divisão dicotómica da sátira. Segundo a enciclopédia Britânica Dryden afirma haver dois tipos de sátira a ‘sátira cómica’ e a ‘sátira trágica’ (cf. (ELLIOTT, 2021 s. v. «satire»)

O satirista pessimista, desesperançado com a humanidade, construirá sátiras castigadoras; o satirista otimista construirá sátiras que tenham como objectivo não a destruição mas a «cura» da sociedade²⁰⁸. Isto porque para este último: «sinners are not devils, fallen forever. They are men self-blinded, and they can open their eyes.» (HIGHET, 1962: 236)

Como afirma Debailly, foi a sátira filantrópica, cujo modelo é Horácio, a que serviu de modelo aos poetas franceses²⁰⁹ – e também aos portugueses – desde o século XVI até ao século XX²¹⁰:

«La satire à la manière d 'Horace, qui sert principalement de modèle aux poètes français du XVIIe et du XVIIIe siècle, privilégie un rire de conciliation qui s'en prend à la comédie sociale avec humour et bienveillance. Juvénal au contraire infléchit la satire du côté du tragique ; il lui donne une dimension politique qui le pousse à représenter avec une ironie grinçante les causes de la décadence de l'Empire romain.» (DEBAILLY, 2017: 20)²¹¹

O satirista filantrópico, será quem crie o tipo de sátira que, teoricamente será a predilecta no Portugal do Setecentos na medida em que é a única que responde ao ideário neoclássico pelo qual a literatura pode ajudar a mudar a sociedade unindo o útil ao agradável. Neste sentido, a sátira no Portugal do setecentos tinha, como objectivo, a

²⁰⁸ Porque como afirma Highet este tipo de satiristas: «[...] persuade more than denounce. They laugh with wholesome laughter, oftener than they sneer, far oftener than they shout and shake the fist and point the finger» (HIGHET, 1962: 237)

²⁰⁹ Russell Goulbourne reflecte sobre a sátira francesa dos séculos XVII e XVIII (cf. GOULBOURNE, 2007: 141). O estudioso incide especialmente na sua função social «Satire has a significant and seemingly immediate social function: it alone fulfills the Horatian precept of offering both entertainment and enlightenment» (GOULBOURNE, 2007: 140) e na influência que os autores clássicos latinos tiveram nela: «The ancient satirists were thus assimilated in seventeenth century France into an intricate network of aesthetic codes and moral norms.» (GOULBOURNE, 2007: 140)

²¹⁰ Na entrada sobre a 'sátira' da Enciclopédia Britânica assumem-se os séculos XVII e XVIII como a «grande época da sátira» na Inglaterra (cf. ELLIOTT, 2021 s.v. «satire»). A mesma ideia é contemplada por estudiosos da sátira como Quintero: «Satire in the English language flowers most completely during the seventeenth and eighteenth centuries, and more satires were written during these centuries than any others» (QUINTERO, 2007: 9). Goulbourne afirma para o contexto francês: «The eighteenth century was the satirical century par excellence.[...] However, attempts to write formal verse satire in the period were limited. Instead, satire found its voice in many different kinds of writing, including comic drama, travel literature, philosophical fiction, and personal polemic.» (GOULBOURNE, 2007: 150-151)

²¹¹ A maior parte dos autores satíricos setecentistas preferem a sátira horaciana à juvenaliana mas na introdução do seu estudo sobre a sátira do século XVIII, Howard D. Weinbrot recorda-nos que Dryden, no seu *Discourse on the original and progress of satire* mostra a sua preferência por Juvenal porque trata nas suas sátiras apenas um tema (cf. WEINBROT, 1988: 5) e porque, ao contrário do que acontece com Horácio, próximo do poder, Juvenal fala, quando necessário, sobre a corrupção do poder em honra da verdade (cf. WEINBROT, 1988: 3).

mudança de vícios e de costumes presentes na sociedade a através da ridicularização destes. A sátira presente na poesia herói-cômica setecentista em língua portuguesa obedece, assim, ao padrão estabelecido de «sátira de inspiração Horaciana» que visava a melhora da sociedade coetânea do autor²¹².

Neste sentido, afirma Debailly sobre o sujeito satírico da centúria anterior, antecessor do satirista do Iluminismo que nos compete:

«La satire met en scène un sujet qui se veut souverain, une conscience individuelle, responsable et comptable de ses actes, sans idée de fatalité, un esprit critique et sceptique, qui, en dernier ressort, ne reçoit que de lui-même son critère de validité. Par définition éthique au sens le plus fort, c'est-à-dire émanant d'un sujet qui s'engage dans ce qu'il énonce, la satire travaille à l'autonomisation du jugement et à la sécularisation de la société. En même temps que *Les Essais de Montaigne* et parfois sous leur influence, elle participe à l'élaboration des instruments intellectuels et formels qui rendent possibles l'acuité du regard des moralistes au XVIII^e siècle et le mouvement émancipateur des Lumières.» (DEBAILLY, 2017: 31-32)

Na época na qual imperava a corrente Iluminista que colocava a «crítica» como um fenómeno fundamental para a criação de conhecimento, o satirista assumiu-se, mais do que nunca, como um sujeito crítico²¹³ capaz de julgar moralmente a sociedade²¹⁴.

²¹² Convencidos de que a literatura podia mudar a sociedade, aos satiristas neoclássicos interessava-lhes a sátira Horaciana/ filantrópica por considerar que os vícios e a degradação presentes na sociedade, ao não estar arraigados nela podiam ser erradicados após o castigo da sátira: «It may be true, as Ronald Paulson observes, that punishment is “the most extreme, and at the same time most common, consequence in satire” and “conveys a definite admonition: this is the consequence of your foolish act, this is the effect of X’s evil act; or, beware! This is what you could look like or what X in fact looks like” (1967: 10, 14). But, in order to be laid bare and satirized, X’s “evil act” must be an evil of error, not pure evil, nor can X be hypothetically incorrigible, that is, beyond punishment. The immutably divine or demonic cannot be made satiric, except through a humanizing or a thoroughly iconoclastic perspective» (QUINTERO, 2007: 2). Como afirma Patricia Meyer Spacks a sátira terá uma ‘função pública’ sempre que o satirista considere que a mudança de comportamentos é possível. Para ela a mudança dos comportamentos de indivíduos em particular revela-se essencial porque permitirá a mudança geral da sociedade, este será para a investigadora, o objectivo fundamental da sátira: «Satire has traditionally had a public function, and its public orientation remains. Although the satirist may arraign God and the universe . . . he usually seems to believe – at least to hope – that change is possible. Personal change, in his view, leads to social change; he insists that bad men make bad societies. He shows us ourselves and our world; he demands that we improve both. And he creates a kind of emotion which moves us toward the desire to change.» (SPACKS, 1971: 369 *apud* QUINTERO, 2007: 2)

²¹³ Afirma Wylie sobre a importância da crítica: «“Criticism. . . and the doubt out of which it arises, are the prior conditions to progress of any sort”» (WYLIE, 1970: xiv *apud* QUINTERO, 2007: 4)

²¹⁴ Sobre a os alvos da sátira setecentista sustenta Goulbourn: «[...] the eighteenth century broadened its satirical focus from ridiculing human foibles to denouncing humankind’s capacity for cruelty and injustice. The Enlightenment satirists targeted social problems, religious intolerance, and political abuse. Believing that society was free to work out its own destiny through tolerance and the community spirit, the eighteenth-century satirists were not interested in exploring human psychology in the same

Parece-nos muito interessante utilizar a palavra «julgamento» no contexto da sátira setecentista portuguesa, vocábulo fundamental quando se trata de analisar a vertente satírica da poesia herói-cómica. Isto porque grande parte dos autores dos poemas herói-cómicos setecentistas em língua portuguesa que constituem o *corpus* desta investigação- como é o caso de Cruz e Silva, Silva Alvarenga, Azevedo Tojal e Silva Morais- eram juristas ou magistrados, isto é, tinham como profissão fazer cumprir a lei, pertencendo por isto à esfera alta, concretamente burguesa, da sociedade, algo que, como afirma Debailly ocorria, desde o século XVII com os satiristas franceses:

«[...] la satire en France au XVII^e et au XVIII^e est surtout pratiquée par des hommes de loi, juristes ou magistrats. Michel de L'Hospital, Nicolas Rapin, Antoine Furetière ou Nicolas Boileau sont dotés d'une formation juridique. Elle est pour eux une occasion de continuer à réfléchir, d'une façon plus récréative et personnelle, sur le juste et l'injuste, le vrai et le faux, les vertus et les vices.» (DEBAILLY, 2017: 29)

Desde o seu *estatus* social privilegiado e exercendo o seu sentido crítico, os satiristas, pertencentes à chamada por Ruedas de la Serna «aristocracia literária»²¹⁵, de profissão magistrados, auto-assumiram também o dever de julgar a sociedade mais além do nível jurídico²¹⁶.

Neste sentido Debailly, na sua *Poétique de la satire*, chama a atenção para o tipo de «justiça» que surgia das sátiras compostas por estes homens de leis:

«ils caressent même le rêve d'établir la satire comme une sorte de juridiction complémentaire, sur le modèle de la vieille censure romaine. Grâce à la menace du ridicule, qui peut entraîner une mort sociale, et celle d'une indignation qui dévoile des scandales, ils voudraient que la satire exerce un pouvoir comparable à celui d'un tribunal. Bien qu'elle n'ait pas de réelle autorité institutionnelle, elle revêt cependant toutes les apparences d'une fiction judiciaire» (DEBAILLY, 2017: 29)

way as their seventeenth century forebears; rather, they concentrated on human needs. They championed freedom, not least freedom of thought, and they often did so satirically.» (GOULBOURNE, 2007: 151)

²¹⁵ Afirma Highet que existem dois tipos de satiristas: «os que por ter sofrido na vida, vêem o mundo como um local permanentemente injusto e aqueles felizes e vitais que olham para o resto da humanidade como pobres marionetes inferiores e débeis» (HIGHET, 1962: 241). Os autores de poesia herói-cómica encontram-se no segundo grupo mencionado.

²¹⁶ Sobre isto aponta Debailly: «À l'idée d'un ordre cosmique et d'une justice collective, soumis à la volonté des dieux et à la déesse Némésis, succède une justice plus laïque et centrée sur la responsabilité individuelle.» (DEBAILLY, 2017: 29)

Sem ser legitimados por nenhuma instituição, estes satíricos exercerão uma «jurisdição complementar» que atingirá todos os aspectos aos quais a jurisdição primária ligada ao direito penal não atinge, relacionados todos eles com os valores e os costumes. Neste sentido a sátira para Debailly:

«[...] part du principe que beaucoup d'attitudes blâmables ou de forfaits échappent à la justice officielle. C'est bien entendu le cas pour les petits crimes, les défauts et les vices qui empoisonnent la vie quotidienne sans jamais tomber sous le coup de la moindre juridiction. Un père tyrannique, un faux dévot, un maniaque de l'honneur guerrier, un magistrat imbu de ses pouvoirs, un menteur impénitent, un avare, un misanthrope, un écrivain médiocre et prétentieux ne relèvent pas de la justice du Prince. Mais le satirique veille ! Il y prend la liberté de les juger et de les condamner en leur infligeant la sanction publique du ridicule. Il peut même lui arriver de s'ériger en conscience politique et religieuse, en tribunal de la postérité, pour dénoncer la dégénérescence actuelle des autorités et des institutions. Cette forme de satire, qui tend au pamphlet et à l'attaque ad hominem, a produit des chefs-d'œuvre comme les *Discours de Ronsard*, *Les Tragiques* d'Aubigné ou *Les Châtiments* de Victor Hugo. Le plus souvent cependant, la satire se cantonne au domaine des mœurs et des modes. Sans nommer personne en théorie, elle se veut au moins un tribunal pour la conscience, un for intérieur, une pierre de touche ou un miroir à valeur éthique et universelle. Même s'ils ne s'en privent pas comme Francesco Filelfo, Aubigné, ou Boileau, les adeptes de la satire humaniste se fixent pour règle d'or d'attaquer les vices, mais d'épargner les individus.» (DEBAILLY, 2017: 29-30)

A sátira como «justiça complementar» mencionada por Debailly funcionaria, como o próprio nome indica, como um complemento da justiça ordinária que julgaria todos aqueles aspectos que escapam do alcance desta última, normalmente relacionados com o desrespeito dos valores sociais, éticos ou morais imperantes na sociedade²¹⁷. O

²¹⁷ Debailly recorda-nos que Montesquieu em *O Espírito das Leis* distingue duas formas de regulamentação: «une régulation par les lois écrites, qui engage la police et la justice, et une régulation par les mœurs, qui conditionne par des principes non-écrits notre savoir-vivre avec les autres. Il montre que dans un État bien gouverné un équilibre judicieux doit s'instaurer entre ces deux formes de régulation. Il ne faut pas abandonner au domaine des mœurs ce qui relève de la loi et, inversement, il ne faut pas imposer par les lois ce que les mœurs finissent par aplanir et normaliser. La fiction judiciaire permet de dramatiser la satire, mais c'est bien de la régulation par les mœurs qu'elle relève. La satire est comme une amplification et une hypostase du regard que les autres portent sur nous» (DEBAILLY, 2017: 30). Rubén Quinto fala-nos do mesmo fenómeno, neste caso na poesia satírica de Pope e menciona o conceito de '*lex per saturam*' um tipo de julgamento feito pela sátira paralelo à legislação jurídica oficial: «As in the formative Roman verse satires of Horace and Juvenal, Pope's poetry creates a people's court of blame and shame, and his satirist litigates and adjudges misconduct

castigo imposto à quebra desses valores é a ridicularização pública dos indivíduos, a «morte social» em última estância que transforaria o indivíduo em um pária da sociedade²¹⁸.

E, posto que a sátira visa castigar aos indivíduos e instituições que violam os valores socio-culturais e éticos da sociedade, autores como Debailly, defendem a ideia de que serve como instrumento de regularização da sociedade, no sentido em que facilita a manutenção do *status quo* dela:

«Horace, Perse, Juvénal, mais aussi l’Arioste, Régnier et Boileau, consacrent beaucoup de temps, sinon à faire la théorie de la satire, du moins à légitimer le recours au rire qui agresse les autres. Et c’est bien sûr l’argument moral qui est d’abord invoqué : le rire satirique est utile car il contribue, en tournant en ridicule l’extravagant ou le vicieux, à l’harmonie et à la paix dans la société. La satire voudrait s’imposer comme un mécanisme de régulation sociale et un processus de civilisation qui peut aider le Prince et les autorités à maintenir la cohésion et l’unité parmi les sujets ou les citoyens.» (DEBAILLY, 2017: 21)

«La satire conforte les mécanismes d’autocensure, qui agissent sur nous comme une seconde nature, qui contrôlent nos comportements et nos paroles. Elle travaille ainsi au processus de civilisation et d’harmonisation de la société. Elle relève des pratiques informelles de socialisation qui favorisent la bienséance et la politesse. Elle collabore à la maîtrise et au dépassement des instincts par l’esthétique et par l’humour.» (DEBAILLY, 2017: 30-31)²¹⁹

that, though not restrained by legislated law, is subject to the unofficial law of satire (*lex per saturam*).» (QUINTERO, 2007: 2)

²¹⁸ A sátira segundo Highet não funciona sempre, funciona contra os crimes menores (relacionados com questões éticas e morais) pois a esses vilões sim os consegue mudar: «[...] some villainies are too awful for us to despise. We can only shudder at them, and in horror turn away- or try to write a tragedy. Against such crimes, satire is almost impotent. Against all lesser crimes all follies, it is a powerful weapon» (HIGHET, 1962: 23). «They wish to stigmatize crime or ridicule folly, and thus to aid in diminishing or removing it. «The true end of satire», says Dryden, «is the amendment of vices by correction». He goes on to say that the frank satirist is no more an enemy to the offender than the physician is an enemy to his patient when he prescribes a harsh remedy to make surgery unnecessary» (HIGHET, 1962: 241). Para Colomb a sátira contida na poesia heróico-cômica tinha um duplo objetivo, não sendo incompatível a exemplaridade e o ataque com fins destrutivos: «The mock epic’s personal satire punishes its victims, ostensibly to make them examples to deter others but actually to make them outcasts in the polite societies the poet seek to reform.» (COLOMB, 1992: xvi). O ataque directo a pessoas reais tolera-se por considerar Colomb, ao igual que Garth que «é a corrupção pessoal a que provoca a doença da sociedade» (cf. COLOMB, 1992: 147).

²¹⁹ No caso francês, Hodgart afirma que a sátira de Boileau «Se trata de una sátira de costumbres, y forma parte de la enseñanza de la buena conducta y del gusto exigida por el cortejo de sus seguidores. Entre las costumbres se incluían, no solamente la cortesía, la galantería y la repulsa de las excentricidades, sino también la elegancia en la escritura y en el hablar, todo lo cual llegó a constituir el ideal del *honnête homme*. Al comienzo del siglo, los modales de la Corte, a consecuencia de las guerras civiles y de la confusión política, habían degenerado en la barbarie y se hizo un esfuerzo sumamente consciente por

Por contribuir para a regularização da sociedade, ao atacar os costumes e valores contrários a esta com o fim de os extirpar através do ridículo, a sátira assume-se para autores como Hansen como «uma guerra caritativa: fere para curar» (HANSEN, 1989: 28 *apud* AUGUSTO, 2017: 129)²²⁰ sendo, por esta razão, uma forma de ataque legitimada²²¹, dependendo a sua legitimação não só do seu objectivo de alertar e tentar desterrar os vícios da sociedade mas também do o seu valor estético.

Neste sentido, o valor estético da sátira é tão importante que, como nos recorda Augusto Ribeiro, Brummack a considera como «uma forma de agressão socializada por meios estéticos» (BRUMMACK, 1971: 282); será precisamente a sua componente estética -que torna a violência agradável-, segundo defende este autor, uma condição indissociável que a legitima para ser utilizada em sociedade:

«É o trabalho sobre a linguagem que torna a agressão socialmente aceitável, o que significa que a definição da sátira e, concomitantemente, a construção da legitimidade da violência inerente ao gesto satírico são indissociáveis da dimensão estética, da especificidade da composição textual. Dito de outro modo, é nessa dimensão que, no extremo, reside, para o autor satírico, a possibilidade de defesa em tribunal. Era, aliás, muito neste sentido da acentuação da densidade própria do estético que um aforismo de Karl Kraus podia postular que «as sátiras que o censor compreende, é justo que sejam proibidas» (KRAUS, 1986: 224). É justo, evidentemente, não do ponto de vista político ou social, mas sim do ponto de vista de uma justiça literária, dada a incapacidade de tais sátiras facilmente compreensíveis satisfazerem o critério da exigência estética.» (RIBEIRO, 2017: 53)

Outros autores, como Hodgart também defendem a importância da estética para a sátira:

«[...] la sátira no puede pasar de ser una postura mental y convertirse en arte sino continúa la denuncia agresiva con algún rasgo estético que produzca puro placer en el espectador, el cual, en ese caso, puede llegar a identificarse con el satírico y compartir su sentido de superioridad. Esto, sin embargo, no es suficiente. Necesariamente tiene que haber en la sátira otras fuentes de placer, como

parte de un pequeño círculo para perfeccionar las normas de lenguaje y de conducta.» (HODGART, 1969: 139)

²²⁰ En este sentido afirma Hodgart que la sátira «[...] «cura con la moral lo que hiere con el ingenio»» (HODGART, 1969: 14)

²²¹ «Les grands poètes satiriques cherchent toujours à légitimer et à officialiser dans l'espace public le rire et l'indignation. Il s'agit de persuader les autorités politiques et religieuses qu'il y a place pour une indignation légitime, qui ne se prive pas de recourir à l'arme redoutable du rire.» (DEBAILLY, 2017: 20)

por ejemplo, ciertos juegos de sonidos o palabras, o el tipo de relación de ideas que llamamos ingenio, todo lo cual puede ser bello e intrigante por sí mismo, independientemente del tema de la sátira.» (HODGART, 1969: 11)

Neste sentido, consideramos a poesia herói-cómica como o género poético satírico que melhor exemplifica não só a união entre o ideal e o real, anteriormente mencionada, mas também entre estética e violência.

Os autores de poesia herói-cómica, assumiram, que o seu alto grau de erudição e o seu elevado *estatus* social²²², faziam deles os melhores candidatos para a elaboração de textos satíricos que permitissem corrigir os defeitos da sociedade. Para isto não se limitaram a escrever sátiras simples, utilizaram um género poético, a poesia herói-cómica, que além de lhes permitir atingir o seu objectivo de satirizar a sociedade lhes permitia mostrar ao mesmo tempo perante os seus amigos e parceiros académicos as suas dotes de escritura e os seus conhecimentos sobre literatura clássica. À complexidade da escritura de um poema com características épicas (no sentido de entender e saber aplicar toda a retórica necessária para a sua composição, desde a utilização das rimas até as partes retóricas em que se divide um poema épico e as figuras retóricas comumente utilizadas) unia-se ao necessário conhecimento que estes autores deviam ter sobre os clássicos épicos (aos quais, por vezes, parafraseavam nos seus poemas) e sobre composição de poesia herói-cómica.

Os satiristas setecentistas riam desde uma posição de superioridade social e moral, o seu riso ridicularizante era culto, selectivo e excludente na medida em que a sátira estilizada presente nos seus poemas só podia ser entendida por outros membros da mesma condição social e intelectual que eles. A elevada e culta estética da sátira contida na poesia herói-cómica associada ao seu «uso social» denunciador de vícios e melhorador da sociedade fazia dos seus autores homens respeitados e ao mesmo tempo temidos²²³. Lembra-nos neste sentido Ribeiro que, como afirmou Walter Benjamin, «o autor

²²² A relação entre a sátira e a elite social existiu desde a antiguidade romana. Catherine Keane afirma que «[...] satire was from the beginning a written text – an intricate and allusive one, aimed at Rome’s relatively small and elite reading culture, and created and disseminated through the support of private patrons. [...] The typical reader of satire would have come from the upper crust of Roman society, a highly stratified sociopolitical system in both the Republican and Imperial periods» (KEANE, 2007: 40-41).

²²³ Afirmou Alexander Pope: «I must be proud to see / Men not afraid of God, afraid of me» (*Epilogue to the Satires: Dialogue II*, 208–9 *apud* RABB, 2007: 574).

satírico [...] é a forma civilizada do canibal» (BENJAMIN, 1980: 355 *apud* RIBEIRO, 2017: 52). Gregory Colomb recolhe na sua obra *Designs on Truth. The Poetics of the Augustan Mock-epic* a opinião do satírico Alexander Pope sobre a importância que assume o autor de poesia herói-cômica como «juiz paralelo» no julgamento de valores e acontecimentos associados ao contexto ético-moral sobre os quais a justiça ordinária não tem jurisprudência²²⁴.

Porém, depois de estudar o *corpus* dos poemas, embora consideremos que os autores de poesia herói-cômica pretendem criar um tipo de sátira que pretende melhorar a sociedade, devemos admitir que as suas sátiras têm, também, algo de cruel, isto porque como afirma Highet: «[...] the satirist refuse to be marshalled into two armies [...] A single author will write one satire as an optimist, and follow it by another of the bitterest pessimism.» (HIGHET, 1962: 237)

Alguns dos textos herói-cômicos estudados, como a *Agostinheida*, a *Benteida* e a *Malhoada* são duras sátiras *ad hominem*²²⁵ cuja trama narrativa se resume ao relato da vida das personagens principais que estão perfeitamente identificadas²²⁶ pelos respectivos

²²⁴ «“Law can pronounce judgment only on open Facts, Morality alone can pass censure on Intentions of mischief: so that for secret calumny or the arrow flying in the dark, there is no publick punishment left, but what a good writer inflicts (TE, V. 14).» (COLOMB, 1992: 125).

²²⁵ Os próprios títulos fazem referência aos homens sobre quem versam os poemas: Agostinho de Macedo, Bento António e António Malhão, respectivamente.

²²⁶ O próprio Boileau defendeu, apoiando-se em Juvenal, a utilização de nomes próprios nas sátiras (cf. GOULBOURNE, 2007: 143). Mas Goulbourne afirma neste sentido que o êxito dos textos do satírico francês residia na capacidade deste de criar tipos sociais que tornavam as sátiras mais gerais: «Boileau’s satire is not limited by his practice of naming names: he also succeeds in creating characters who are social types, examples of a humanity that is more general.» (GOULBOURNE, 2007: 143). Este mesmo autor comenta no mesmo artigo que Voltaire, em teoria também se opunha a nomear directamente as pessoas reais embora também o tenha feito: «Voltaire spoke for many of his contemporaries, friends and foes alike, when he criticized Boileau’s *Satires* for being both ephemeral and the products of personal spite and malevolence. In his *Discours de réception a` l’Académie française* (1746), for example, he argues that “satire dies along with its victims,” and in his short story *Aventure de la mémoire* (1773), he even expresses moral and philosophical doubts, calling into question the idea that one human being can correct another through mockery and ridicule. Nowhere is Voltaire’s fundamental ambivalence toward satire better displayed than in his *Mémoire sur la satire* (1739), a quirky history of satire from Boileau to Desfontaines, in which he denounces the practice of naming names, but then proceeds to do so himself.» (GOULBOURNE, 2007: 157). Sobre a tentativa de Pope de fazer creer aos seus leitores que as suas personagens eram tipo afirma Venturo: «Pope tended to insist that the embedded character sketches in his verse satires represented general, moral types, not individuals, but many of his readers refused to believe him, and Pope’s writerly habits did not always bear out his claims.» (VENTURO, 2007: 562). A questão das referências a pessoas reais entronca-se com outra questão fundamental na sátira: a sua permanência ao longo do tempo, uma vez perdidos os referentes. Como afirma Hodgart «El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo. El así lo hace, aunque esté consciente de que corre un doble riesgo: el de ser impopular en su propio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente erudito. El satírico desempeña su más noble papel cuando acepta el desafío del olvido adoptando un tema efímero

autores ao longo do poema e/ou através de referências explícitas em notas de rodapé²²⁷. O mesmo acontece com as personagens principais dos outros poemas herói-cômicos estudados, como as figuras do Deão e do Bispo (entre outras personagens eclesiásticas) em *O Hissope*, o cónego foguetário em o poema *Foguetário*, o Padre Bartolomeu de Gusmão em *Balão aos habitantes da Lua* ou as personagens do mundo estudantil dos poemas *O Reino da Estupidez* e *o Desertor*.

A forte sátira ridicularizante a que são submetidas as personagens anteriormente citadas situa estes poemas no limite entre a sátira e a diatribe pessoal²²⁸, já que em alguns

y desagradable.» (HODGART, 1969: 30). Ao ser a sátira tão dependente da realidade, dado que as personagens, situações e/ou lugares mencionados fazem parte dela surge a questão da sua sobrevivência. Os referentes dos textos satíricos são referentes reais e podem ser facilmente identificados pelos leitores coetâneos, mas a sua identidade pode-se tornar obscura quando, com o passar do tempo, os leitores passam a desconhecer totalmente as pessoas ou os acontecimentos aos quais o escritor satírico faz referência. Os vícios e os defeitos apontados a determinada personagem ou o relato de situações ridículas ocorridas são-nos a nós, leitores posteriores, aspectos totalmente alheios, o que pode pôr em causa a efectividade do objectivo fundamental do satirista: ridicularizar determinado acontecimento ou personagem com a intenção moralizante. Como solução a este facto, Highet defende, utilizando como exemplo o poema *The Dunciad* de Pope, que os nomes das pessoas satirizadas podem sempre ser substituídos por outros - porque os vícios atacados, não desaparecem - podendo-se transformar assim uma sátira pessoal em algo geral e permanente: «[...] we can, for Welsted, and Morris, and Ralph, substitute other names, names of today's howlers and babbles and dribblers. It is in this way that good satire, although essentially topical, becomes general and permanent.» (HIGHET, 1962: 18)

²²⁷ No caso concreto dos três poemas mencionados anteriormente, *Agostinheida*, *Benteida* e *Malhoada* podemos considerar, seguindo Highet, que embora sendo poemas herói-cômicos entrariam no estatuto de biografias satíricas pois narram a vida, ou partes da vida de uma personagem de forma ridícula com o objectivo de a denigrir. Sobre as biografias satíricas explica Highet: «There are some biographies which qualify as satires: for instance, biographies of petty scoundrels treated as though they were great men, and biographies of important men, and biographies of important men treated as though they were petty scoundrels or shallow fools. [...] If a life-history, real or fictitious [...] produces that unmistakable blend of amusement and contempt, then surely we must classify it as satire.» (HIGHET, 1962: 216). O poema herói-cômico *Agostinheida* narra a vida de Agostinho de Macedo desde a nascença até à publicação do controverso poema *Oriente*; o poema *Malhoada* narra a vida adulta do péssimo poeta Malhão; a *Benteida* conta parte da vida de Bento António relacionada com o seu suposto gosto por vestir de mulher. Em todos estes poemas herói-cômicos se narram trechos da vida destas personagens anti-heróicas de forma grandiloquente tornando assim mais ridículos e insignificantes os seus acontecimentos vitais através do contraste entre a forma e o conteúdo narrado. Sobre este tipo de biografias, Highet considera que apenas são satíricas «se o autor tem um propósito especial por trás de contar a história» (cf. HIGHET, 1962: 218); consideramos que neste caso concreto esse propósito existe sendo ele o de ridicularizar a personagem focalizando e/ou exagerando partes vergonhosas da sua vida que atentam contra valores e/ou costumes sociais. As «biografias satíricas» presentes nos poemas herói-cômicos mais do que narrar mostram, de forma gráfica- através de descrições físicas e comportamentais ridículas e denigrantes- as personagens. Neste sentido, estamos de acordo com Highet quando afirma que o satirista prefere mostrar a contar: «Instead of saying, «Listen, here is the story of an event», the satirist says, «This is a complete picture of a bizarre adventure, a lifelike portrait of an absurd and revolting person.» (HIGHET, 1962: 220)

²²⁸ Sobre a virulência dos ataques às personagens dos poemas afirma Highet: «Algunas de las sátiras más antiguas fueron llamadas «anatomías». [...] El satírico utiliza el ingenio y la facultad analítica como instrumentos de disección, pretendiendo los privilegios del cirujano «para curar con la moral lo que hiere con el ingenio». Es una pretensión difícil de sostener, puesto que incluso la más desinteresada de las sátiras recorre la frontera que hay entre el arte de la medicina (disección y cirugía) y la vivisección sádica. El escritor puede pretender ser un detective o un espía al servicio de la verdad, pero también

casos, os poemas foram escritos pelos inimigos acérrimos dos protagonistas do poema (como acontece no caso do poema *Agostinheida*), mas o certo é que, se analisarmos as questões que levaram os autores a compor os poemas herói-cómicos veremos que existiam razões ligadas ao contexto socio-literário da época que iam mais além da mera sátira injuriosa.

No prólogo do poema *Agostinheida*, o autor, Pato Moniz, inimigo acérrimo de Agostinho de Macedo, revela que o seu poema, escrito e guardado desde há tempo, saiu à luz para suprir a ofensa cometida por Macedo ao defender este que o seu poema, *Oriente*, era muito superior a *Os Lusíadas* de Camões. Assim, o objectivo da sátira contra Macedo presente no poema não foi, apenas, o de atacar a um adversário mas também o de atacar a alguém que, em pleno neoclassicismo, não respeita os clássicos literários.

Uma razão literária, o êxito imerecido, foi também a que levou ao indignado autor de *Malhoada*, Anacleto da Silva Moraes, a satirizar a personagem Malhão que, embora sendo péssimo poeta obtinha sempre um êxito rotundo com os seus escritos²²⁹.

Mas não todas sátiras tiveram uma razão literária. As personagens principais dos poemas *Foguetário* e *Benteida*, o cónego e Bento António, respectivamente, foram fortemente satirizados nos poemas herói-cómicos por realizar acções contrárias ao que se esperaria de um cónego e de um homem no Portugal setecentista: realizar um espectáculo de fogo de artifício e, supostamente, vestir-se de mulher.

A crítica presente no poema *Os Toiros*²³⁰ não afecta, como as anteriores ao âmbito da literatura ou dos comportamentos, mas sim ao dos valores: humanizando os toiros e

puede ser considerado como un «voyeur», que experimenta un placer psicopático al descubrir las vidas secretas de los demás hombres [...]. La distinción entre atacar el orgullo y desproveer a alguien de su dignidad humana es muy delicada.» (HODGART, 1969: 128-129)

²²⁹ Goulbourne afirma que Boileau e Voltaire utilizavam a sátira ao serviço da crítica literária (cf. GOULBOURNE, 2007: 142, 158). Neste sentido afirma Hodgart: «[...] gran parte de la literatura satírica consiste en las contiendas de los literatos entre sí. Dado que los poetas son gente irritable, gastan mucho de su tiempo y de su talento en demostrar cuán despreciables son sus rivales; pero, con muy pocas excepciones, entre las que se cuenta la *Dunciad* (Dunciada) de Alexander Pope, los encantos de la guerra literaria pronto se marchitan.» (HODGART, 1969: 8)

²³⁰ Sobre a utilização do mundo animal com fins satíricos declara Hodgart: «El mundo animal es continuamente sacado a colación por los satíricos. Sirve para recordarnos que el *homo sapiens*, a pesar de sus vastas aspiraciones espirituales, no es más que un mamífero que se alimenta, defeca, menstrua, entra en celo, pare y contrae enfermedades desagradables [...]» (HODGART, 1969: 118-119). Continua: «Sólo en un grado bastante elevado de la evolución social pueden los hombres sentirse esencialmente diferentes de las bestias, y dar al paso relativamente complicado de retratar a sus semejantes con apariencia de animales para decir algo sobre su conducta, en lo cual consiste la clave de la fábula. No es necesario que la fábula sea sobre animales, pero la fábula de este género es el tipo básico usado por los satíricos, pues corresponde muy adecuadamente al recurso satírico de la reducción, revelando los impulsos no humanos que hay debajo de las pretensiones humanas de grandeza.» (HODGART, 1969:

ridicularizando a personagem humana do cavaleiro, António Joaquim de Carvalho, critica a crueldade e a insensatez das touradas.

A crítica do âmbito académico centraliza-se em dois dos poemas do *corpus*: *O Desertor* de Silva Alvarenga e *O Reino da Estupidez* de Melo Franco. Na primeira delas as personagens criticadas são um grupo de estudantes que fogem da Universidade de Coimbra (símbolo da Razão e do conhecimento) assustados pelo aumento da exigência depois da reforma pombalina de 1772; as personagens criticadas no segundo poema são todos os professores coimbrenses que aceitam e elogiam a simbólica Estupidez. Além da crítica a personagens concretas coetâneas ao autor a fuga à Razão e a adoração da Estupidez são ambos aspectos mais que criticáveis no Portugal iluminista.

O Hissope de Cruz e Silva, é, dos poemas herói-cômicos estudados, o que mais personagens satiriza ao longo da sua trama narrativa. Mencionadas sem hipótese de

171-172). Sobre a relação dos humanos com os animais Blanford Parker afirma que esta foi variando ao longo da história: «[...] at later phases of history the beast fable and folk poetry have very different uses and a very different relation to the “higher genres.” This is partly because there has been a broad reconsideration of the relation of animal and human nature (especially since the seventeenth century)» (PARKER, 2007: 497). O estudioso explica que a literatura utilizou animais durante a antiguidade clássica e a Idade Média para dar lições de moral aos homens, mas que a partir do século XVII são os homens os que descendem o seu *status* para se assemelharem aos animais, algo que Robert Frost denomina de «the downward metaphors» (cf. PARKER, 2007: 497). Durante o século XVIII, mais concretamente no final do setecentos, os animais deixam de ser comparados com os humanos e passam a ser considerados superiores: «According to Mandeville, the same amoral naturalism that controlled the social and physical instincts of animals controlled human ones. In the later years of the eighteenth century, it was a commonplace that animals not only were like humans, but even had virtues that humans lacked. We see in sentimental poets like Thomson, Smart, and Cunningham a kind of cult of the animal nature. In the sentimental age we see for the first time the arguments against hunting, the idealizing of the wilderness, and the early attacks on the use of agricultural livestock for human benefit, which were early stages in the “greening” of modern consciousness. It was only a few more steps from there to Darwinism.» (PARKER, 2007: 498). Nesta última corrente inseriríamos o poema herói-cômico *Os Toiros*. Na sua obra *Anatomy of Satire*, Highet dá exemplos de várias sátiras narrativas que versam sobre animais alertando para o facto de que não todas as histórias de animais podem ser consideradas sátiras. Highet distingue aquelas em que se descrevem os homens e as mulheres como animais (com o objectivo de as ridicularizar) e aquelas que, pretendendo alertar e dar lições, versam sobre animais que, na realidade, são humanos mascarados. (HIGHET, 1962: 177) De entre estas últimas estariam Reynard, the fox, o episódio de os Houymmys de *As viagens de Gulliver* e *Animal Farm* (HIGHET, 1962: 183-185). Goulbourne também menciona o uso satírico de animais para criticar os homens dando como exemplo as fábulas de La Fontaine «La Fontaine uses distancing techniques to make his satire all the more subtle and potentially subversive: he writes about animals in order to tell truths about humans, as he makes clear in the liminal poem addressed to the king’s son, to whom he dedicates the first six books: “I use animals to teach men.” In this fantasy world of talking beasts, humankind is satirically reduced to its basest form, as lions rule by dint of sheer force: anticipating Orwell’s *Animal Farm*, the allegory serves as a vehicle for criticism and comment. The fables paint a satirical picture of human nature in general: “These fables,” La Fontaine says in the preface to the first collection, “are a painting in which each of us is depicted.”» (GOULBOURNE, 2007: 147). O poema herói-cômico *Os Toiros* entraria na categoria que Highet denomina como sátiras em que os animais são iguais ou melhores aos homens (HIGHET, 1962: 188-189). Neste caso concreto António Joaquim de Carvalho humaniza os toiros dotando-os de sacrifício e condescendência e bestializa os humanos, representados pelo cavaleiro, atribuindo-lhes qualidades negativas como a crueldade e a estupidez.

dúvida já seja pelo seu cargo eclesiástico ou pelos cognomes pelos quais eram comumente conhecidos permitem criticar uma comprida lista de valores morais (como a inveja, a gula, a hipocrisia, a adulação, a soberba ou a ira) que não deveriam estar presentes na sociedade nem no ambiente eclesiástico²³¹. O poema satiriza também outros aspectos da sociedade portuguesa setecentista criticáveis como o uso de francesismos e a crença na superstição, algo que atenta directamente contra o ideário iluminista imperante na época da escrita do poema.

Este tipo de ataque mais pessoal é defendido por Highet que considera necessário o «sacrifício» de algumas pessoas reais como exemplo de comportamentos deploráveis que não devem ser seguidos para «salvar» o resto da humanidade:

«Usually, they cup up a few ridiculous or despicable people, in order to warn the rest, the majority, of their readers. If their satire does prick us a little more deeply than is comfortable, it is merely a hypodermic: the pain and the swelling will generate healthful antibodies.» (HIGHET, 1962: 237)

Consideramos então que os poemas herói-cômicos estudados situam-se na fina fronteira que separa a sátira invectiva que critica pessoas concretas apenas por pura diversão e a sátira que tenta melhorar valores e comportamentos através da ridicularização pública dos piores membros da sociedade para dar exemplo. Como afirma Highet:

«They are mistakes which can be corrected. To be sure, there are many cruel and foolish people in every time and every country. Some of them are incurable. Let us make warning examples of them, therefore, in order to help all the others. If we show our fellow- men the painful and absurd

²³¹ Perante o suposto anticlericalismo de *O Hissope* recorda-nos Rossana Agostinho Nunes que, no poema referido, «[...] the poet attacked issues that were considered delicate within the Catholic Church, such as clerical vanity, the wealth of the clergy and the pious legacies that were left to the Church.» (NUNES, 2016: 38) mas que esta crítica não significa a quebra com a religiosidade: «Nor did he question the papal power, the validity of the scriptures, paradise, the miracles, nor even the need for secular and /or regular monks. Neither the royal figure nor the political order of Portuguese society were criticized in his verses. [...] He similarly demonstrated his disagreement with certain pious practices that some monks attempted to inculcate into the lives of the faithful, such as exorcisms, and the act of blessing people apparently affected by spells, or even worms. In essence, the satire was manifested as part of a critical discourse developed during the eighteenth century, which sought to eliminate corruption among the clergy and certain religious practices that were classified as superstition and suitably discredited. If we considered only the criticism that was made of the corrupt behaviour of monks, the verses of Antonio Diniz would not seem to be moving very far away from those criticisms that had already been made, in the late seventeenth century and early eighteenth century» (NUNES, 2016: 41). Este tipo de crítica era comum, segundo a autora, na poesia satírica dessa época e não pretendia a ruptura com as instituições eclesiásticas, apenas «defender os princípios cristãos de catolicismo e austeridade» (cf. NUNES, 2016: 42)

consequences of certain types of conduct, personified in Lady Slop and Lord Belial, no doubt these two specimens will suffer when they are pinned down and dissected, but other will be cured» (HIGHER, 1962: 236)

Assim todas as personagens anteriormente mencionadas que foram atacadas de forma mais pessoal nos poemas herói-cômicos servem, ao mesmo tempo como sátira invectiva e como aviso à sociedade dando questão à resposta de se a sátira perde a sua efectividade com o tempo pela perda dos referentes reais.

3. FORMAS DA CARICATURA LITERÁRIA NOS POEMAS *HERÓI-CÓMICOS*

3.1. CARICATURA COMO RETRATO OU DESCRIÇÃO DE UMA PERSONAGEM OU SITUAÇÃO

O tipo de caricatura que nos interessa para este trabalho de investigação é a caricatura literária não a pictórica, - mais concretamente o retrato literário- embora bebam ambas dos mesmos recursos para conseguir os seus objectivos. Por esta razão e por haver mais informação sobre a caricatura pictórica do que sobre a literária, vimo-nos forçados a aplicar alguns conhecimentos sobre a caricatura pictórica à caricatura literária para reflectir melhor sobre ela.

A análise dos poemas herói-cômicos pertencentes ao *corpus* desta investigação fez-nos chegar a várias conclusões no que se refere à presença da caricatura nestes. A primeira delas, que a presença desta é inquestionável, a segunda, que existem vários tipos de caricatura presente neles. Neste trabalho de investigação pretendemos localizar exemplos de cada um destes tipos nos poemas herói-cômicos em língua portuguesa estudados para assim poder reflectir sobre a presença e o papel da caricatura neste género poemático.

Começamos, pois, guiando-nos pelo estudioso da caricatura James Sherry – em «Four Modes of Caricature: Reflections upon a Genre» – pelo retrato caricaturesco.

A caricatura surgiu do âmbito pictórico e está directamente ligada ao retrato. Segundo Ronald Paulson foi uma invenção barroca relacionada maioritariamente com dois mestres italianos, Carracci e Bernini, para os quais constituiu uma forma de diversão através da qual estes dois reputados retratistas «escapavam do rigor e pomposidade da arte oficial» (PAULSON, 2007: 308-309)²³²: «Like other forms of the Rococo, caricature

²³² Sobre Carracci afirma Baran Sarigül em «The significance of Caricature in Visual Communication»: «During his time his colleagues created trendy portraits which were as beauty as possible; Carracci moved his work in the opposite direction. Called the antithesis of beauty, his portraits were looking crooked.» (SARIGÜL, 2009). Este conceito de caricatura relacionado com o relaxamento dos padrões de criação de arte está presente também em outros autores como James Sherry que em «Four Modes of caricature: Reflections upon a Genre» declara: «[...] most artists have seen caricature as a release or diversion from their real labors», dando exemplos de artistas que recorriam à caricatura como actividade de esparecimento da sua séria actividade pictórica como Carracci ou Sir Joshua Reynolds (SHERRY, 1987: 1). Assim este autor considera que «The creation of caricature can thus be seen as arising from the need for release from the demands of «great» art, a need satisfied by turning the mastery of technique to purposes of burlesque and amusement.» (SHERRY, 1987: 22).

began as a diversion. For with its fantastic, crude, or merely playful exaggerations, caricature represented a relaxation or escape, even a conscious rebellion, from the demands of “serious” painting, but in particular of portraiture.» (PAULSON, 2007: 308-309).

Por este motivo defende Paulson na sua dissertação sobre a sátira pictórica que, a caricatura, por representar um relax nas normas de criação do retrato pictórico assume-se, de certa maneira, como o contraponto deste: se por um lado o retrato formal tende para a «grandiosidade e o ideal», a caricatura o que pretende é «reduzir» (na pictórica, por vezes, de forma literal e na literária metaforicamente) a pessoa retratada:

«The formal portrait has always had a tendency toward the grand and the ideal [...]. The connoisseur Jonathan Richardson insisted that the aim of portraiture was not to portray the sitter as he was, but to “raise the character; to divest an unbred person of his rusticity and give him something at least of a gentleman” (*Essay on the Theory of Painting*, 1715). The formal portrait, that is, portrayed the sitter as he would like to be seen – larger than life, possessing heroic stature, or at least assuming a public role. Caricature responded to the idealization of formal portraiture by trying to cut man down to size, to remind him of his Lilliputian stature in the larger scheme of things» (PAULSON, 2007: 309)

Assim, enquanto o retrato formal enobrece o modelo que retrata, o retrato caricaturesco funciona como oposto denigrando-o.

Consideramos de extremo interesse o facto de Paulson na sua definição de retrato formal considerar que o modelo real que lhe serve de base não é retratado tal e como é, mas sim «como gostaria de ser»: o retratista não se limita assim a copiar a realidade, modifica-a, neste caso para bem do retratado.

Analisemos de seguida os retratos caricaturais presentes nos poemas herói-cômicos do *corpus* estudado para poder sintetizar assim o seu funcionamento.

A procura de retratos literários caricaturais nos poemas herói-cômicos do *corpus* desta investigação resolveu-se positiva. É certo que não todos os poemas contêm retratos deste tipo mas aqueles que sim os têm revelaram retratos literários de forte carga caricatural e grande expressão. Começamos pelos retratos caricaturais de personagens humanas. Encontramos no poema *Benteida* três exemplos paradigmático correspondentes aos três protagonistas principais do poema, um humano e duas deidades: Bento António, Baco e Neptuno, respectivamente.

O retrato físico de Bento António está concentrado no segundo canto, entre as estrofes 24 e 38²³³. O protagonista humano do poema é-nos descrito fisicamente de forma pormenorizada, da cabeça aos pés da seguinte maneira:

«É a cabeça do heroe forte penhasco/ pelo duro, no qual a natureza/um bico forma, aonde para o casco/do júiso passou toda agudesa./ Até o cume é coberta de carrasco/ e n'ella tendo a montes a asperesa, / tanto a cepa produz, que, admira tudo, / ver Cabeço de Vide em Monte Agudo./ Pelo engenho de besta nos ensina/ que é atafona o teatro do carolo, / onde um tal redemoinho se examina, / que elle mesmo, ao sentil-o, ficou tolo./ Mostra n'esta abertura, / ou n'esta mina, /confusão sempiterna o seu miolo, / pois descobre ao tirar da cabelleira/ o inferno da atafona na moleira. /Quando bater o mato lhe aconteça/ de barba e testa, em cada moita escaça, / e o que é mais na coitada da cabeça, / entre grossa e miúda há muita caça./E quando a mão do monte ao valle desça, / muito tem que matar, pois se a isso passa/ matos são onde a caça vem a pello, / sobranceilhas, bigodes e cabelo. / A testa é campá, se estou bem no assumpto, / e ser de sepultura era preciso, / aonde o entendimento jaz defunto, / a esperar pelo dia de juizo./Sepultado o cadáver do bestunto/ ficou-lhe em branco do epitáfio o avizo, / que é nos sepulcros, onde ser costuma/ nada o morto, a inscrição couza nenhuma./ Para os olhos meninas innocentes / lhe deu a natureza, e foi peccado;/Pois fazendo-os de injurias padecentes;/ lhe impingiu duas alvas de enforcado./ Por isso estas, nas fúnebres enchentes, / aquellas encolhidas no assustado, / lhe ficaram as alvas e as meninas/ umas tamanhas, outra tamaninas./ Ao pé das sobranceilhas engoiadas/as meninas à vista estão expostas, / como duas creanças engeitadas, / que debaixo dos arcos foram postas./ Mas como as alvas são tão desmarcadas, / para tal pequenez, dizem que há apostas, / que é a menina em cada olho arregalado, / em tigella de leite mosca a nado./ Atraz de cada orelha, com desgarró, / mui bem pode um pavão fazer-lhe o ninho;/ mas de orelhas, que são rodas de carro, / serpente deve ser cada bichinho./Seguem-se as faces, onde a côr do barro/descompõe ao carão todo o carinho:/ e entre as maçãs do rosto e as orelhas, / vem a ser o nariz – *Pedro de entrelhas.*»

²³³ O próprio autor do poema Alexandre António de Lima afirma antes de o começar: «Seu retrato farei, pois cae a pello» (LIMA, 1876, C. II, est.23, v.2)

Levanta-se feliz, nobre se acclama, / porque às outras feições mais glória una;/ rega os bigodes, e os fluxos que derrama, / cada qual é uma torrente de fortuna;/ porque allí está o padrão da sua fama, / allí da sua nobresa está a columna;/ onde as ventas dos Faros são moradas, / onde o nariz é o chefe dos Moncadas./ Junto a elle ha uma estancia pavorosa, / triste bosque de horrenda catadura, / onde é parte, no heroe, dos bens que goza/ a maranha que tem n'esta espessura./ Sendo a boca profunda e cavernosa, / do bigode infernal na mata escura/gruta horrivel por onde, em negros partos, / saem mil vezes cobras e lagartos./ Entre os dentes parece abre caminho/para o rosto engulir. Tenho certeza, / que o tragara, a não ter-lhe o tal focinho, / lá por junto ao pescoço, a barba tesa. /Esta é a facha tremenda do homenzinho;/ n'elle entendo, quiz a natureza, / por travessura, com acção medonha/fazer ao mundo aquella carantonha./ Estas cousas se tomam muito em grosso/e tanto em curto, que a correr parelhas/ (sem fazer nenhum caso do pescoço)/ vão os hombros em busca das orelhas./ Opprimido co'pezo de um colosso, / ah pescoço, que a um pobre te assemelhas!/mas por força ha-de ser pobre a peanha, / que sustenta carátula tamanha./ Em quanto obrou no vulto do birbante, / peccou a natureza, isso é patente;/ e o que admira, quando ella foi peccante, / é escrever o processo a delinquente./ Eu bem sei não ha caso semelhante, / mas se agora o cottejo mentalmente, / da moleira aos quadris, é todo escripto/ cabeça de auto em corpo de delicto./ Quem tem vergonha, são verdades puras/ dizer que magro, pela ter, se ponha:/ mas depois de fazer tantas diabruras, / se elle anda gordo, é por não ter vergonha./ Creio que quem lhe sabe as aventuras, / e barrigudo o vê, cuida que sonha, / que a alma de *Dom Quixote*, em nova andança, no corpo se meteu de *Sancho Pança*./ Bem se vê o seu bojo é pança tudo, / e por isso o tal nome lhe pespego;/ pois ao ver-lhe o redondo e barrigudo, / de puro pasmo, á admiração me entrego./ Ellas roliças, e elle rechonchudo, / pernas e corpo são. Eu t'arrenego/ couza má! Sempre é uma dos diabos, / que ande um repolho encima de dous nabos!/Eis-me aqui aos seus pés: são mãos perdidas, / que do pé para a mão fiquem pintadas/tambem ellas, e é justo, que em taes lidas/ pés e mãos devem ir de camaradas./ Estas umas rozetas bem crescidas/ tem nas unhas, aquelles dão patadas, / com que mostra o heroe, em tantos gabos, / duas mãos de espora com dous pés de cravos.» (C. II, [est. 24-38])

Como se pode observar, o retrato de Bento é extenso, pormenorizado²³⁴ e fortemente caricatural. O autor utiliza metáforas e comparações para traçar, da forma mais gráfica e pormenorizada possível, o retrato físico do protagonista principal do poema. O resultado de todas as comparações e metáforas utilizadas para este fim, revela-se num retrato ridicularizante de Bento António.

Mais retratos ridicularizantes de personagens humanas revelam-se-nos no poema *Malhoada*, no qual a personagem principal do poema, António Malhão é-nos descrita da seguinte forma:

«Da Nazareth pelo arraial passeia/ Um mendigo, rapaz de pouca barba, / Que pretende fazer soar seu nome/ Nas espaçosas ruas de Lisboa./ Pende-lhe da cabeça ao vento ondeando/ hisurta grenha nunca penteada, / Retostadas bochechas, nariz rombo, / Média estatura, gesto empavezado, / Annosas vestes os seus membros cobrem, / E tem nas longas pernas encaixadas, / Botas alarves de rugosa pelle. [...]» (C. I, [est.1, v. 147-157])

Malhoada é um dos poucos poemas herói-cômicos do *corpus* no qual se retratam personagens que não são as personagens principais da trama, é o caso do retrato do velho Astolfo e de Martha Vaz, ambas ridicularizantes e caricaturescas. Seguem ambos, respectivamente:

«Da longa, estropiada cabelleira/ Compridos lingueirões lhe caem dos hombros;/ Da estofada casaca de lemiste, / Em partes amarella em partes preta, / co'os abertos canhões sacode, enxota/ As inoportunas moscas que o rodeam; De cortado veludo alarve veste/ cobre os calvos calções de tripe russo, / Que em forma de repuxo vão largando/ A pouco e pouco os tremulos joelhos.» (C. III, [est.1, v. 11-20])

«Não illumina Phebo com sues raios/ Monstro mais feio do que a enorme velha : Curtos e poucos são os seus cabelos, / Que na myrrada testa se debruçam:/Esbulhadas as russas sobrancelhas, / Os olhos esquinadose a côr baça, / Carcomidas as faces, e na boca, / Que um hálito pestífero bafeja/ Dois amarellos e solitários dentes: Um negro buço lhe circunda os beiços/ E lhe pendem da barba bipartida/ Tres grandes rugas sobre a pelle crespa: De grossas denegridas cordoveias/ Tem retalhado o tremulo pescoço, / E onde forcejam por sair da cútis/ Os descarnados ponteagudos ossos.» (C.V, [est.1, v. 39- 54])

Em o *Desertor*, encontramos dois retratos humanos, um masculino e outro feminino. No retrato masculino um deus alegórico, a Preguiça que toma a forma de Tibúrcio sendo retratado da seguinte forma: «Tem macilento o rosto, os olhos vivos, / Pesado o ventre, o passo vagaroso./ Nunca trajou à moda: uma casaca/Da cor da noite o veste, e traz pendentes/ Largos canhões do tempo dos Afonsos.» (C. I, [est.1, v.117-121]) No retrato feminino Silva Alvarenga descreve a velha Marcela: «O semblante enrugado, os olhos fundos, / Contra o nariz oposta a barba aguda: / Os dous últimos dentes balanceiam / Co pestífero alento, que respira.» (C. IV, [est.1], v.55-58).

²³⁴ A simplificação na caricatura gráfica é essencial (cf. SHERRY, 1987: 6) contrariamente ao que acontece com a caricatura literária na qual precisamos de mais detalhes para formar uma ideia mental.

Mas não só os humanos são retratados nos poemas herói-cômicos, também o são as deidades. Além do retrato de Bento, na *Benteida* podemos encontrar mais dois retratos caricaturais que correspondem às descrições físicas dos deuses Neptuno e Baco. A deidade do vinho é-nos descrita assim:

«[...] a estrutura do Nume das Tavernas:/parecia um tonel o bojo immenso, / e dous odres as gambias sempiternas./ em seus olhos o sol da luz, no intenso, / fabricou de dous frascos duas lanternas, / era a cabeça, em casco pontiagudo/ tremendo garrafão, com vinho e tudo./ Cabeça tal, em cumulo eminente, / nobres verduras ostentou bizarra:/ pois lhe estavam nascendo juntamente/no pêlo o louro, e na coroa a parra./ Um copo de cristal é cada dente, / cada venta um funil, sendo a bocarra, / onde o vinho se mostra quando a pinto, / nos dentes brancos e nos beiços tinto./ Em coiros os braços o Deus Baccho ostenta, / e em cada mão, por modo peregrino, / canadas, e quartilhos representa desde o dedo maior ao pequenino.» (C. I, est. 17-19)

A deidade do mar, de este modo:

«[...] era de agoa, e a gloria soberana/ disfarçou, vindo em trajos de frasqueira./ Forma as barbas do junco e da espadana, / e dos limos do mar a gadelheira. / Todo o rosto, por conchas figurado, / parecia carranca de embrechado./ Dous mexilhões nos olhos se lhe abriram, / duas lagostas nas faces lhe ferravam, /dous caranguejos nos beiços lhe mordiam, / nas orelhas duas ostras lhe agarravam; ameijoas pela boca lhe sahiam, / longueirões pelas ventas lhe espirravam, / e lhe era toga desprezando as becas, / toda a congregação das alforrecas./ Peixe espada, em polvo se termina, / é braço e mão, que empunha o trino esgalho;/ cada perna, que move, é uma corvina, / a qual tem , poe peanha, um rodovalho. [...]» (C. I, est. 26- 28)

Em ambos os retratos as deidades são descritas fisicamente da cabeça aos pés, estando as suas descrições cheias de palavras relacionadas com o campo lexical da área de que detêm domínio: Baco o vinho, Neptuno a água. Se, como vimos, o retrato de Bento António é caricatural, o retrato dos deuses do poema supera o caricatural caindo no grotesco. Outra personagem cujo retrato caricatural roça no grotesco é o Desaforo, a deidade principal do poema *Agostinheida* que nos é descrito com aparência demoníaca:

«Eis de cabeça chata, e longos cornos, / Lívido o rosto, e os olhos encovados, / Negra, espaçosa-bocca-desdentada, / Com língua venenosa, angui-farpada, / Deforme corpo- esguio, e derrengado, / Unha adunca nas mãos, e unha na palma, / De cabra os pés, de noitibó as azas/ Um genio á Deosa se apresenta [...]» (C. I, est.1, vv.167-174)

Algo similar acontece com o retrato da deusa *Estupidez* do poema *O Reino da Estupidez*:

«Hum feio monstro de cruel figura / Desgrenhados cabelos, vesgos olhos, / Disforme ventre, circular semblante/Da lúgubre caverna onde jazia / Bocejando saíio, e longo tempo / Nas vizinhas montanhas reparando, / Estas vozes soltou de magoas cheias.» (C. I, [est.1, vv.12-18])

E por último, grotesco é também o único retrato que aparece no poema *O Balão aos habitantes da Lua* através do qual o autor nos descreve os lulanos, os habitantes da lua encontrados pelo viajero do balão:

«Conta que vira homens barrigudos, / Todos de cara chata e carapinha;/ Narizes, quais batatas, façanhudos, / a boca mais ou menos como a minha;/ Os dentes muito claros e miúdos, / Cada orelha do vulto de uma pinha, / A barba até ao peito, e a cor do rosto/ Semelhante à da Lua em mês de Agosto. / Que têm curto o pescoço e grandes braços, / Que cada perna é uma meia-lua; / Que todos movem vagarosos passos, / Ou seja dentro em casa ou pela rua; / Que são de palanfrórios muito escassos, / Que o tratem verdade é glória sua; que muitos são corcundas pelas costas, / Que a tudo sabem dar subtis respostas./ Que o pano que trajam é tecido / Nos teares que têm, em que trabalham, / Em que o aleijado e o cego é entretido, / Que deste modo muito vício atalham; / Que domina uma forma de vestido; /Por isso luxo e moda ali não calham;/Que ali de mês a mês tudo melhora, / Que não se admite lá nada de fora.» (C. I, est. 12-14)

Perante isto podemos concluir então que quando os autores de poesia herói-cômica descrevem fisicamente seres humanos e seres não humanos (deidades e extraterrestres) fazem-no através de retratos caricaturais que, por vezes, roçam o grotesco. No caso concreto dos retratos caricaturais humanos o objectivo dos autores é denigrir a personagem, no caso das deidades, como não costumam ser alvos da sua ira, deixam-se levar pela imaginação e exploram a caricatura até chegar ao grotesco. Como afirma Sherry: «Portrait caricature plays with ugliness, deformity, and disfigurement.» (SHERRY, 1987: 34).

Com base em Wittkower e Brauer, Gombrich declara no seu estudo *The Principles of Caricature*, que o retrato caricaturesco entendido como «a distorsão consciente dos traços de uma pessoa com o propósito de ridículo» (cf. GOMBRICH, 1938: 319) não era

conhecido no mundo antes de finais do século XVI afirmando este autor que este conceito, como tal, não existia na Antiguidade Clássica, na Idade Média nem no Renascimento²³⁵.

Baseando-se nos estudos de Mosini, Bellori e Baldinucci, Gombrich dá-nos uma definição mais abrangente deste tipo de retrato:

«They describe ‘ritratti carrichi’ or ‘caricature’ (the original meaning of the word is the same as in ‘charge’) as portraits where likeness is in a certain sense distorted. The weakest features are exaggerated and this serves to unmask the victim. As whole, the drawing is like the model though single features are deliberately changed (Baldinucci, 1681). The result produces a comic sensation-comparison being the royal road to the comic- but also it is a likeness more true than mere imitation could be. And caricature, showing more of the essential, is truer than reality itself.» (GOMBRICH, 1938: 319)

A definição de Gombrich de retrato caricaturesco parece-nos especialmente interessante ao permitir-nos entrar em contacto com vários aspectos fundamentais para poder reflectir sobre este conceito. Um deles, o exagero como elemento fulcral da caricatura.

Na verdade, são muitos os autores que, ao tentar definir ‘caricatura’ recorrem ao ‘exagero’ como uma das características básicas para a definição do conceito. Thomas Wright dá-nos a seguinte definição de ‘caricatura’ na sua obra *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*: «Caricature is [...] an Italian word, derived from the verb *caricare*, to charge or load; and, therefore, it means a picture which is charged, or exaggerated» (WRIGHT, 1865: 415)

Por seu lado Sherry, no artigo acima referido, recolhe a definição de Beerbohm quem resume praticamente o conceito à presença do exagero: «[Caricature is the] delicious art of exaggerating, without fear our favour, the peculiarities of this or that human body, for the mere sake of exaggeration.» (BEERBOHM *apud* SHERRY, 1987: 1). Algo que também ocorre na definição de caricatura proposta por Paulson: «Caricature could be regarded as either character-charged (Italian *caricare*) exaggeration» (PAULSON, 2007: 312).

²³⁵ Gombrich é consciente da existência da arte grotesca e das ilustrações cómicas desses tempos, mas considera que o retrato caricaturesco difere de tudo isto (cf. GOMBRICH, 1938: 319).

Já Peláez Malagón dá, no seu artigo *História de la caricatura*, uma definição de caricatura mais completa que inclui, além do exagero outro dos traços fundamentais desta: a sua capacidade de transmitir uma ideia sobre uma determinada questão:

«La caricatura ha sido desde el comienzo de la historia un tipo de representación exagerada de unos personajes o de unos hechos con el fin de poder transmitir un mensaje, una idea, la mayoría de veces sarcástica sobre una cuestión determinada» (PELÁEZ MALAGÓN, 2002)

Mas, antes de entrar no poder da caricatura como elemento modificador da realidade, reflectamos primeiro sobre o conceito do exagero.

O retrato caricaturesco tem como objectivo a representação de uma pessoa real a quem o satirista exagera os traços algo que como vimos, está presente em todos os retratos caricaturescos anteriormente apresentados. Isto leva-nos a concluir que quando os poetas herói-cômicos decidem descrever fisicamente uma personagem humana fazem-no sempre através de um retrato caricatural exagerando até ao ridículo os traços físicos da personagem.

Para que haja caricatura não basta imitar, deve-se sempre exagerar. Neste sentido afirma Highet:

«There have been many famous mimics who could copy to perfection the voices and manners of eminent men and women. When such a mine reproduces the speech and gait of his original with photographic precision, the audience cries or, in attention is centred on the magical ability of a good actor to change himself into a different personality. But when he exaggerates the faults and underscores the foibles of his victim, so that the audience sees something new and ridiculous, or contemptible, or hateful, in the character of the person mimicked, and laughs with a certain malicious delight, and thereafter admires the original a little less than it did before seeing that cruel portrait-then the act is parody, and the effect it produces is the effect of satire. It is the difference between a portrait-sketch and a caricature. Both resemble the subject; but one is intended to reproduce the most central and typical features of its model, and the other (however delicately) to distort, to belittle, to wound.» (HIGHET, 1962: 68-69)

À semelhança dos retratos formais, anteriormente mencionados, nos quais o retratista não imita a realidade com o fim de melhorar o modelo retratado, nos retratos caricaturescos literários presentes nos poemas herói-cômicos os autores também não se limitam a descrever fielmente as pessoas reais que protagonizam os seus poemas:

enfaticam de forma grotesca os seus atributos negativos com a finalidade de os ridicularizar e de provocar nos leitores o riso e a burla²³⁶. Sobre a importância do retrato como mecanismo de sátira y comicidade na poesia herói-cómica afirma Colomb:

«Supplanting the bar, the pulpit, and the throne, the mock-epic is a poem of signposts, of descriptions that are also sentences. It is a portrait gallery in which the pilloried victims stand with the poet's judgment "*pinn'd upon the breast*" (TE, v. 9).» (COLOMB, 1992: 127)

Além do retrato caricaturesco, encontram-se presentes nos poemas herói-cómicos outros dois tipos de caricatura: a caricatura cómica e a caricatura satírica. A caricatura satírica vai mais além do meramente cómico e prende-se com questões ético-morais. Como afirma Paulson, ao ter componente satírica neste tipo de caricaturas serão retratadas (no nosso caso concreto, literariamente) personagens e situações coetâneas à realidade do autor com o objectivo de nos fazer adoptar opiniões e ou atitudes sobre elas:

«Satire, as Ronald Paulson notes, has really two components- a representational component and a rhetorical component. As representation, satire is a mimetic art like portraiture. It presents or represents an individual (or group of individuals), a scene, a satiric object. But satire is also a rhetorical art. It tries to make us adopt a certain attitude towards the objects presented to us to see them in a certain way. (cf. PAULSON, 1957: 223 *apud* SHERRY, 1987: 7)

Assim, como afirma Sherry, a caricatura satírica não se limita a apresentar personagens ridiculamente distorcidas (como o retrato caricaturesco) mas sim personagens vinculadas a determinados aspectos morais:

«To the extent, then, that it shares in the rhetorical nature of all satire, satiric caricature cannot be satisfied with simply presenting the exaggerated, distorted or grotesque; it must present them as the expression of moral conditions, and make clear the link between the physical and moral realms.» (SHERRY, 1987:12)

²³⁶ Peláez Malagón defende a necessidade de mostrar o feio, o deformado como forma de melhor apreciar o belo: «Nos encontramos de esta forma no ante una necesidad de resaltar lo feo como vicio, tal y como ocurría en la Edad Media, sino de la utilización de lo feo con una funcionalidad estética, esto es, de crear un contraposto para resaltar lo bello.» (PELÁEZ MALAGÓN, 2002)

Alerta-nos Sherry de que ao implicar aspectos morais, as personagens deste tipo de caricatura devem estar sempre enquadradas em um contexto:

«[...] in satiric caricature the irony generated by the caricatured nature of the drawing is given a specific and controlling moral direction. [...] for as the moral point to be made becomes more specific, an elaboration of context becomes necessary. Unlike portrait caricature, then, with its generally static figures and barely defined locale, satiric caricature typically presents a dramatic situation» (SHERRY, 1987: 12)

Na verdade, a caricatura satírica literária encontra-se presente, de forma geral, em praticamente todos os títulos herói-cômicos estudados, dado que os poemas, através das suas tramas, ridiculizam comicamente valores e atitudes das personagens destes com vistas à sua modificação, ou pelos menos a servir de exemplo para que outros não tenham essas atitudes.

Mas, de forma mais concreta, a caricatura satírica está presente em vários dos poemas herói-cômicos do *corpus*, sendo a sua presença mais marcada no poema *O Hissope*. A caricatura satírica neste poema aparece, a nosso ver, maioritariamente em partes da trama onde as personagens clericais interagem umas com as outras. É o caso do enfrentamento das deidades Senhoria e Excelência – motivo originador de toda a peripécia da trama – no primeiro canto do poema, que visa criticar o absurdo das precedências no Portugal setecentista; as continuas descrições das luxosas vestes do Bispo (que nos alertam para a vaidade do alto clero) ou a cena irrisória no canto V na qual o Deão demonstra a sua ignorância e superstição no jardim dos Capuchos. A caricatura satírica também está presente na cena do jantar do Deão presente no canto VII do poema. Cruz e Silva aproveita a desculpa do jantar para pôr em cena um vasto leque de personagens eclesiásticas que pretende ridicularizar. O autor apresenta de forma sucinta cada uma das personagens conforme vão aparecendo na casa do Deão deixando entrever os vícios e pecados da esfera religiosa de Elvas: a usura, a gula, a vaidade, a ineptidão, as dúvidas do dogma da fé e a luxúria são alguns deles. (v. 12-175)

Outra caricatura satírica apresenta-se ao longo de todo o poema *Os Toiros*. Ao longo do poema o António Joaquim de Carvalho mostra no contexto das touradas, uns toiros humildes e bondosos e uns humanos (público e cavaleiro) cruéis e cobardes para criticar a existência das touradas.

Este tipo de caricatura também está presente no poema *Agostinheida* no qual, Pato Moniz, critica fortemente ao padre José Agostinho de Macedo fazendo dele uma caricatura andante arrogante que rouba, mente e engana. Talvez a caricatura satírica mais potente deste poema, através da qual o autor pretende criticar os valores amorais do clérigo, seja a descrição do encontro deste com a freira de Cós presente no canto V do poema.

No poema *Malhoada* encontramos também caricaturas satíricas, por exemplo, na crítica às festas em honra da Virgem de Nazaré transformadas em fanatismo (C. I, [est.1, v.113-138])

O principal objecto de crítica do poema *O Reino da Estupidez* é o clero e o lamentável estado da Universidade de aí que a caricatura mais satírica presente no poema seja provavelmente a dos doutores da Universidade a adorar a Estupidez (C.IV,[est.1, v.133-323])

Por fim, no poema *Desertor*, a caricatura satírica está presente por exemplo no canto II quando após o velho Ambrósio aconselhar os jovens estudantes a levar uma boa vida, um deles, Gaspar, o ataca demonstrando assim a falta de valores da juventude.

Existe ainda outro tipo de caricatura, a caricatura cómica, nos poemas heróico-cômicos estudados. Sherry define-a do seguinte modo: «Comic caricature also takes its point of departure from the irony generated by the exaggeration and deflation of the caricatured portrait. But it does so with no other goal than that of taking delight in the absurdity of human nature.» (SHERRY, 1987:22)

Neste caso, como afirma Sherry, a caricatura cómica distingue-se da anterior, a caricatura satírica, por não estar relacionada com valores ético-morais mas sim apenas com a comicidade.

«Not only does it present the recognizable, even identifiable, world of taverns, drawing rooms, churches, theatres, and coffee houses of the eighteenth and nineteenth centuries, it also exposes the «real» feelings of boredom, irritation, impatience, embarrassment, fatigue, complacency and lust which formal portrait and history painting ignore.[...] the determination to explore and reveal the

un-heroic human passions lies behind much of comic caricature and serves to link it with the similar bias of the eighteenth and nineteenth century novel.» (SHERRY, 1987:26)

O facto de não estar associada com questões ético-morais de determinada época tem uma vantagem perante a caricatura satírica: a sua mais fácil permanência no tempo.

Existem exemplos de caricatura cómica na maioria dos poemas estudados. A *Benteida* é um dos poemas que mais exemplos contempla por ser Bento António, o seu protagonista, uma das personagens mais denigradas do *corpus*. O estrepitoso acordar do protagonista no primeiro canto, a cena da luta com o seu pai no canto II e o seu quase afogamento neste mesmo canto são exemplos disto.

Também encontramos caricaturas cómicas cujo único objectivo é fazer-nos rir à custa de uma personagem no poema *Agostinheida*, por exemplo quando no canto VI quando Macedo finge uma doença com o fim de fugir da prisão.

O mesmo acontece no poema *Malhoada* no qual encontramos caricaturas cómicas por exemplo, quando Astolfo não consegue lutar com a sua espada (C. IV, [est.1, vv. 173-183]) ou quando o Malhão declama poesia acompanhado do instrumento incorrecto (C. II, [est.1, v. 140-195])

Em o *Foguetário*, em *Os Toiros* e em *O Desertor* também encontramos exemplos de caricatura cómica. No primeiro, por exemplo quando um dos ciclopes ataca o cónego com um tição ardente no canto IV; no segundo poema quando os deuses se embebedam e Mercúrio cai de um burro no canto III ou a cobardia do toureiro no canto II e no terceiro poema a luta entre Narcisa e Gonçalo presente no canto I.

Em todas estas situações de caricatura cómica mencionadas, os autores dos poemas pretendiam criar comicidade através da ridicularização da personagem. Podemos concluir, então, que o uso da caricatura na poesia herói-cómica, seja esta do tipo que for (retrato caricatural, caricatura satírica ou caricatura cómica) está ao serviço do humor e da sátira.

Além da caricatura, existem inúmeras formas possíveis para que os satiristas possam ridicularizar a um sujeito. Para este trabalho de investigação focalizámos seis mecanismos satíricos – assimilações com animais, alusões e escatologia da anatomia humana, epítetos paródicos, antíteses, silepses e antanáclases e paronomásias – e estudámos o seu comportamento nos poemas herói-cómicos do *corpus* selecionado. Vejamos de seguida, um por um, os resultados obtidos desta análise.

3.2. TÉCNICAS TEXTUAIS DA DESCRIÇÃO CARICATURESCA

3.2.1. ASSIMILAÇÃO DE HUMANOS COM ANIMAIS

A relação entre os humanos e os animais sempre foi muito próxima ao longo da história sendo muitos os zoónimos que serviram de nomes próprios, apelidos e alcunhas aos homens. Porém, como recolhe Echevarría Isusquiza no seu artigo «Acerca del vocabulario español de la animalización humana», mesmo havendo esta inegável proximidade, em praticamente todas as línguas existe um esforço por distinguir a esfera animal da humana:

«En el terreno léxico, cabe observar que las lenguas distinguen lo animal y lo humano en diferentes dominios: partes del cuerpo, actividades características tales como movimientos, emisión de sonidos, actividades vitales (comer, dormir), vivienda, etc.» (LUQUE DURÁN, 2001: 91-92 *apud* ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)

Esta necessidade de diferenciação parece derivar de uma suposta estrutura hierárquica²³⁷, vinda já desde antes do Renascimento, na qual os seres humanos estariam um patamar acima dos animais que, em consequência, eram vistos como inferiores ao homem²³⁸. Porém, o facto de estar um patamar acima não impediu os humanos de utilizar os animais como ponto de comparação isto porque, tal como nos explica Sanz Martín:

«[...] en la gran cadena del ser, los animales se sitúan después de los humanos. Por ello el referente animal es el más próximo para definirnos a nosotros mismos. Lo anterior explica el hecho de que

²³⁷ Sobre esta estrutura hierárquica afirma Gama Fuertes: «Aristóteles estableció una *Scala naturae* [...]; consideraba que dentro de la naturaleza existe una ordenación progresiva de los organismos que se inicia con los grupos de seres más sencillos y es seguido por grupos más complejos y perfectos.» (GAMA FUERTES, 2007: 7). Nesta *Scala naturae* Aristóteles defende que o homem é um dos seres mais perfeitos e que, portanto, deve estar no topo da hierarquia por ele criada.

²³⁸ No artigo «Reflexiones en torno al léxico animal en francés y en español», Martín Hernández fála-nos desta suposta «superioridade humana» mencionando o exemplo de Adão que, fazendo uso dessa superioridade, pôs nome aos animais. (cf. MARTÍN HERNÁNDEZ, 2005: 216). De mesma forma, Sanz Martín elucida-nos sobre esta «superioridade» e sobre como se reflecte no contexto lingüístico no seu artigo «Las Metáforas Zoomorfas desde el punto de Vista Cognitivo»: «en la *gran cadena del ser*, [...] los humanos se sitúan en la jerarquía más alta. Este hecho se pone en evidencia en el plano lingüístico, pues existe una tendencia general en las lenguas del mundo a otorgarles un estatus prominente a los humanos.» (SANZ MARTÍN, 2015: 365)

las metáforas zoomorfas sean un recurso sumamente productivo para describir cualidades humanas, ya sean físicas o morales. Lo anterior se observa en el hecho de que una gran cantidad de substantivos con referente animal presentan entre sus acepciones alguna que se refiere a un ser humano» (SANZ MARTÍN, 2015: 365)

Sanz Martín não é a única a defender esta ideia. A possibilidade de descrever humanos através de animais também é contemplada por outros autores como Martín Hernández no seu artigo contrastivo «Reflexiones en torno al léxico animal en francés y en español»:

«[...] los animales, en verdad retratan los defectos y los vicios humanos, pero también el carácter, las capacidades, las costumbres y las virtudes. [...] los animales, servirán de mediadores, serán los chivos expiatorios, vehículos intermediarios por los que los humanos calificarán, descalificarán, jerarquizarán, valorarán, despreciarán...» (MARTÍN HERNÁNDEZ, 2005: 218)

Tendo sido também defendida anteriormente por Jacinto Prado Coelho no seu *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira* onde afirma que «existem animais que servem para encarnar vícios e virtudes, ou caricaturar os ridículos dos homens» (COELHO, 1960, s. v. «Animais (Os) como tema literário»).

As comparações entre humanos e animais não se dão apenas a nível linguístico, dão-se também a nível literário. Estes tipos de comparações sempre estiveram presentes na literatura sendo um dos recursos estilísticos utilizados por Homero para a caracterização de personagens humanas. Através de comparações de personagens com animais em *A Ilíada* e na *Odisseia* o poeta pretendia, dentro da tradição de literatura oral na que se enquadram estas composições poéticas, fazer com que o ouvinte entendesse melhor o carácter e/ou o comportamento da personagem a través de símiles com comportamentos ou características animais sobejamente conhecidas pelo auditório. Assim, por exemplo, Pátroclo lança-se contra os Lícios como um falcão contra as gralhas e os estorninhos; os Aqueus retrocedem perante o ataque de Heitor e Eneias como estorninhos ou as gralhas perante um falcão. Por sua vez, Heitor, como uma águia, ataca as naves dos aqueus.

Como se pode ver nos exemplos acima citados, a águia e o falcão, ambas aves de rapina, são dois dos animais com os quais Homero compara constantemente heróis humanos nos seus poemas épicos: a força e eficácia destas aves assimila-se à força e

eficácia com que os heróis atacavam outras personagens que, neste caso concreto são assimiladas com aves de menor força como as gralhas ou os estorninhos, facilmente subjugadas às garras de uma ave de rapina.

Mas as comparações com animais não são exclusivas da épica greco-latina. Nos textos épicos clássicos de diferentes países também são um recurso recorrente sendo *Os Lusíadas* de Camões um bom exemplo disso. Como afirma García Martín no artigo onde compara *Le Lutrien* com *Os Lusíadas*: «igualmente característico no poema épico camoniano é a comparação de heróis ou situações com animais» (GARCÍA MARTÍN, 2004a: 207). Para a estudiosa, as comparações com animais no poema épico luso são um processo «reiterativo» do qual podemos encontrar diversos exemplos nos cantos I, III, IV ou X. (cf. GARCÍA MARTÍN, 2004a: 208)²³⁹.

No caso concreto de *Os Lusíadas*, «os animais mais referidos nestas alusões são o touro e o leão» (GARCÍA MARTÍN, 2004a: 208) ambos relacionados com os conceitos de força e arrojo. Foi principalmente com estes dois animais com os que se compararam os heróis de *Os Lusíadas*, funcionando estas comparações como um mecanismo de louvor dos heróis do poema épico.

Vemos, assim, que a assimilação de humanos com animais para descrever personagens e ou acções humanas é uma constante na épica séria. Através desta pesquisa pretendemos evidenciar que esta característica também se encontra presente na poesia herói-cómica e que constitui outra das características da épica séria que também é intrínseca da épica burlesca, junto com outros aspectos como a divisão em cantos, a invocação às musas ou a presença de aparato mitológico. Mas como vimos no apartado sobre a poesia herói-cómica, os aspectos que têm em comum a épica séria e a burlesca não são utilizados de igual forma dado que o objetivo dos dois tipos de épica é muito distinto. Tendo este conceito em mente, pretendemos demonstrar que as assimilações com animais a que são sujeitas as personagens da poesia herói-cómica do *corpus* estudado tinham como principal objetivo (na maior parte dos casos) degradar a personagem ao assimilá-la com determinados animais. A assimilação de pessoas com animais neste

²³⁹ Mencionamos apenas algumas das passagens referidas por García Martín: «Assi como em selvática alagoa/ As rãs, no tempo antigo Lícia gente, / Se sentem porventura vir pessoa, / Estando fora da agua incautamente, / Daqui e dali saltando (o charco soa), / Por fugir do perigo que se sente, / e acolhendose ao couto que conhecem, / Só as cabeças na agua lhe aparecem:/ Assim fogem os Mouros [...] (CAMÕES, 1992, C. II, est. 27-28); «Olhai que ledos vão, por varias vias, / Quais rompentes liões e bravos touros» (CAMÕES, 1992, C.X, est.147)

género poemático pode fazer-se através de vários mecanismos, semelhantes em objectivo mas diferentes enquanto ao modo de utilização e grau de intensidade. Estes mecanismos são: a comparação com animais, a metáfora animalizadora e a ‘animalização’. Todos eles provocam um efeito ridículo e caricaturesco ao retratar as personagens.

Para estudar estes mecanismos ao serviço da sátira e da caricatura, fizemos uma pesquisa de todas as comparações com animais, metáforas animalizadoras e «animalizações» presentes nos textos do *corpus* tendo em mente recolher a seguinte informação: quais os animais presentes nos textos que servem como elemento de comparação ou assimilação de humanos com animais; qual o mecanismo utilizado para assimilar a personagem ao animal (comparação, metáfora ou ‘animalização’) e se a assimilação da personagem com o animal se revela em positivo ou negativo para a personagem.

O estudo aprofundado dos poemas herói-cómicos seleccionados em busca de animais com os quais foram assimiladas as personagens humanas permitiu-nos concluir que existe uma grande variedade de animais utilizados para este fim envolvendo esta diversidade animais terrestres (cão gato, touro), aquáticos (alforreca, cavalinho-de-mar), insectos (mosquito), selvagens (águia), domésticos (galo), comuns (pomba) e exóticos (camelo). De todos estes tipos mencionados, os utilizados com mais frequência para a assimilação com personagens humanas foram os animais comuns domésticos, isto é, os que estão mais em contacto com o homem, destacando-se de entre estes principalmente três: o burro, o cão, o gato. Facto esperável pois, tal e como afirma Johnson: «el hecho de que ciertos substantivos faunísticos sean más frecuentes que otros depende de la cercanía o experiencia que tengamos con los animales» (JOHNSON, 1987 *apud* SANZ MARTÍN, 2015: 366). Quanto mais próximos estiverem os animais de nós, mais os utilizaremos para descrever o mundo que nos rodeia, ou seja, maior número de vezes serão utilizados como termo comparativo para descrever os humanos e/ou os seus comportamentos²⁴⁰.

A descrição de humanos e dos seus comportamentos através de comparações e assimilações com animais apenas é possível porque a maior parte dos zoónimos, além do sentido recto, associado à descrição do animal a nível mais biológico, portam também um

²⁴⁰ «[...] en los estudios sobre zoomorfismos fraseológicos y paremiológicos se ha señalado que los animales domésticos y de estirpe nacional (es decir, oriundos del país) son los más representativos» (NAZÁRENKO & IÑESTA MENA, 1998 *apud* SANZ MARTÍN, 2015: 367)

sentido figurado²⁴¹ que atribui algumas das suas características e dos seus comportamentos mais marcados a humanos cujas características ou comportamentos lembram os destes animais. Neste sentido Sanz Martín afirma: «[...] los substantivos faunísticos tienden a tener una gama muy amplia de significados. La activación de uno u otro significado dependerá del contexto, es decir, de cómo son utilizados en una situación determinada» (SANZ MARTÍN, 2015: 363)

O sentido figurado associado a cada animal não é universal, variando de região para região. Isto porque, como afirma Coseriu: «El sentido figurado (connotaciones positivas o negativas) lo atribuye cada comunidad. El lenguaje refleja la cultura.» (cf. COSERIU, 1981: 101 *apud* ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003) o que explica as diferenças existentes entre os sentidos figurados associados a determinados zoónimos em diversos países. Neste sentido a semelhança inter-línguas no que se refere à atribuição de características psicológicas ou comportamentais a determinados animais é explicada por Martín Hernández que chama a atenção sobre a influência da cultura grecolatina e judeocristã nas línguas latinas que provoca que muitas ideias e expressões, neste caso concreto relacionadas com os animais, sejam comuns a várias línguas²⁴², embora não totalmente iguais pois cada língua tem as suas particularidades:

«Cada lengua tiene su imaginario y su manera de ver el mundo y plasmarlo en palabras. A pesar de una herencia en común, cada pueblo tiene su historia y su idiosincrasia que quedarán plasmadas en sus prejuicios, sus valores, su peculiar sensibilidad» (MARTÍN HERNÁNDEZ, 2005: 225).

Sanz Martín explica no seu artigo²⁴³ a relação entre o grau de familiaridade dos humanos com determinados animais e a consequente aparição de um sentido figurado para o vocábulo referente a esses: «El grado de familiaridad con los referentes de los substantivos faunísticos se refleja en la frecuencia de uso de los vocablos, es decir, a mayor cercanía con un animal, habrá mayor frecuencia del vocablo para designarlo.»

²⁴¹ «No todos los zoónimos han desarrollado sentidos figurados, pero de aquellos que sí lo han hecho cabe decir que sus denotados representan a todas las especies, pequeñas y grandes, domésticas y salvajes, corrientes [...] y un poco más raras, [...] e con escalas en el grado de especificidad.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)

²⁴² Como recolhe Sanz Martín no seu artigo anteriormente citado: «existe una cierta objetividad, es decir, en el modo de percibir esas propiedades hay algo estable, objetivable» (LLAMAS SAÍZ, 2005: 131 *apud* SANZ MARTÍN, 2015: 367)

²⁴³ Cf. SANZ MARTÍN, 2015: 361-383.

(SANZ MARTÍN, 2015: 365). E continua, explicando como uma maior frequência de um vocábulo provoca uma maior possibilidade de sentidos figurados:

«Los vocablos más frecuentes son más susceptibles a ser polisémicos, es decir, existe una mutua dependencia entre frecuencia y polisemia (FENK-OCZLON & FENK, 2010: 102). De acuerdo con Zipf (1949, citado en FENK-OCZLON & FENK, 2010), la cantidad de significados de una palabra incrementa su frecuencia. El uso frecuente favorece una coexistencia del concepto original (aún existente) con significados más o menos relacionados (FENK-OCZLON & FENK, 2010: 105), de ahí que se pueda utilizar en más contextos. Por tanto, no todos los sustantivos faunísticos presentan el mismo grado de productividad semántica [...]» (SANZ MARTÍN, 2015: 366).

O facto de que, concretamente, os animais domésticos sejam os mais utilizados, metaforicamente ou como termo de comparação, na descrição de personagens humanas nos poemas herói-cômicos estudados, é muito relevante por estar este facto ao serviço do desprestígio da personagem: estudiosos como Echevarría Isusquiza assumem que aos animais domésticos, considerados mais submissos, é-lhes suposta menos dignidade por se terem deixado domesticar²⁴⁴.

Após esta breve reflexão sobre as comparações e assimilações de humanos com animais na língua e nos poemas épicos «sérios» e «cômicos» vejamos, de seguida, o elenco e respectivo estudo detalhado dos animais utilizados como elemento comparativo, metafórico ou de «assimilação» nos poemas herói-cômicos do *corpus*. Procuraram-se os zoónimos mais utilizados nos poemas herói-cômicos seleccionados em dicionários de língua portuguesa de referência (actuais e do século XVIII)²⁴⁵ pondo especial atenção às

²⁴⁴ Sobre a utilização dos animais domésticos Echevarría Isusquiza afirma: «Coseriu (1981:101) señalaba que cada colectividad carga a los animales que le rodean de connotaciones simbólicas, valores que conciernen a las cosas y no a la lengua en cuanto tal, cuyos límites no coinciden más que raramente con los límites de la comunidad lingüística, porque son una forma de la cultura reflejada por el lenguaje. Desde esta perspectiva, se ha observado que los animales domésticos, en inglés y en francés al menos, sirven de origen a metáforas degradantes: el grado de domesticación de un animal es directamente proporcional al grado de desvalorización de las metáforas que se fundan en su nombre cuando se aplican a seres humanos.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003). Vemos o caso contrário na épica séria na qual é comum a comparação de heróis com animais selvagens. Rui Carlos Fonseca defende no seu artigo «Heróis animalizados e animais heroificados: Homero entre a tradição épica e o ciclo das antigas epopeias animalescas»: «Os heróis das epopeias homéricas comportam-se frequentemente como animais selvagens, em confronto com outros da mesma espécie ou de espécies diferentes. O poeta pretendia com tais comparações engrandecer o carácter heróico de um guerreiro, numa determinada situação ou episódio de maior intensidade emotiva, ao mesmo tempo que variava o tom da narrativa, evitando que o relato soasse monótono» (FONSECA, 2015, 6).

²⁴⁵ Os dicionários consultados foram: o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* de Holanda Ferreira, o

características físicas e atitudinais atribuídas ao animal e em verificar se alguma das suas acepções se refere aos humanos em sentido figurado. Seguem, os resultados da pesquisa:

CÃO

«Cão: 2. Deprc. Pop. Pessoa má, vil, desprezível.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s.v. «cão»)

«Cão: 3. *p. met.* Pessoa muito má, vil.» (HOUAISS, 2001, s.v. «cão»)

«Cão: 6. Pessoa má, infame, vil» (FERREIRA, 2004, s. v. «Cão»)

No *Vocabulário* de Raphael Bluteau aparece o vocábulo «cam» distinguido de «cão» referindo-se o segundo, ao animal e sendo o primeiro um nome injurioso para denominar pessoas que partilhem algumas características com o citado animal: «Entre suas excelências e prerrogativas tem o cão muitos defeitos e vícios. É guloso e sôfrego; a todos os que não conhece ladra e a muitos deles morde, e por isso discretamente fingiram os poetas, que Hécuba, cuja língua mordaz e canina injuriara os varões mais ilustres da Grécia, fora convertida em cão. [...] A estes e outros vícios do cão se acrescenta que he impudentemente lascivo, porque publicamente e sem vergonha satisfaz seus deshonestos apetites, donde nasce que o nome de cão é sumamente afrontoso.[...]E em vários lugares da escritura os infíeis, os desprezadores da palavra de Deus, os perseguidores dos justos e outros malfeitores são chamados cães. E he hoje tão commua esta injuria, que não só pessoas particulares reciprocamente com ela se maltratam, nos reinos e nações inteiras se perseguem e se empulham. Tanto assim que em certo modo poderamos dizer, que no mundo não há nação mais numerosa que a dos cães. Chamam os Turcos aos cristãos cães e nós não só chamamos cães aos turcos mas a todo o género de infíeis chamamos cães aos hereges, aos judeus, até entre cristãos, o criado que não serve bem é cão, o amo que não paga ao criado é outro cão e deste género de cães há tantos quantos animais assim racionais como irracionais são capazes da injuria deste nome.» (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «cam»)

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa de António Houaiss e o *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* de Raphael Bluteau.

MACACO/MONO/BUGIO

«Macaco: 2. Indivíduo de pouca personalidade, dado a copiar o procedimento de outras pessoas; imitador. 3. Indivíduo feio, caricato. 4 Indivíduo astucioso, finório.» (HOUAISS, 2001, s. v. «macaco»)

«Macaco: 2. *Fam.* Pessoa que imita grotescamente os gestos e os tiques dos outros; *Fam. Deprec.* Pessoa muito feia; *Fam.* Pessoa astuta e hábil.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «macaco»)

«Macaco: 2. Aquele que arremeda ou imita grotescamente; 3. Indivíduo muito feio» (FERREIRA, 2004, s. v. «macaco»)

No Vocabulário Bluteau aparece o termo «bugio» como sinónimo de mono e de macaco. Nessa entrada é de especial interesse a expressão «bugio de alguém» que é definida como «aquele que arremeda e procura imitar as acções de alguém» (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «bugio»)

BURRO

«Burro: 34. *fig. pej.* Que ou aquele que é falto de inteligência, estúpido, tolo; 35. *fig. pej.* Que ou o que é ignorante, falto de informação, de cultura; 36. Que ou aquele que é teimoso, obstinado» (HOUAISS, 2001, s. v. «burro»)

«Burro: 1. Que denota falta de inteligência ou ignorância; *Fam.* Ser muito teimoso» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «burro»)

«Burro: «Indivíduo bronco, curto de inteligência; asno, estúpido imbecil, jericó, jegue, orelhudo, burrego» (FERREIRA, 2004, s. v. «burro»)

No Vocabulário Bluteau não aparece nenhuma referência a «burro» com o sentido figurado de «pessoa de pouca inteligência». (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «burro»)

GATO

«Gato: 2. Indivíduo ligeiro, esperto» (FERREIRA, 2004, s. v. «gato»)

«Gato: 2. Pessoa ágil, esperta» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «gato»)

«Gato: 2. *Fig. p.ana. B. N. E.* Indivíduo ligeiro, esperto» (HOUAISS, 2001, s. v. «gato»)

No *Vocabulário* Bluteau o gato aparece relacionado com a sagacidade e considerado como um animal venenoso tanto pelo pêlo como pelas propriedades malignas que transmite pelos olhos. Não aparece nenhuma referência ao sentido figurado do zoónimo «gato» referido a humanos. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «gato»)

ARANHA

«Aranha: *Bras. fig.* Pessoa lenta e desajeitada nos movimentos.» (FERREIRA, 2004, s. v. «aranha»)

«Aranha: 20. Tolo, parvo, palerma; 23. *B.* Hesitante ou que facilmente se embaraça (diz-se de pessoa)» (HOUAISS, 2001, s. v. «aranha»)

«Aranha: *Deprec. Fam.* Pessoa que se atrapalha, que hesita, que não tem desembaraço nem expediente para o trabalho; pessoa lenta e desajeitada nos movimentos» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «aranha»)

Não aparece no *Vocabulario* de Bluteau nenhuma acepção figurada do zoónimo «aranha» referente ao género humano. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «aranha»)

SEBANDIJA

«Sevandija: S. g. 2. Pessoa que vive à custa dos outros; parasito. 3. Pessoa vergonhosamente servil» (FERREIRA, 2004, s. v. «sevandija»)

«Sevandija: 2. Pessoa que vive à custa alheia; parasito. 3. Pessoa que sofre qualquer humilhação sem demonstrar ressentimento; pessoa desprezível» (HOUAISS, 2001, s. v. «sevandija»)

Sevandija: 1. Pessoa que vive à custa de outrem=parasita; 2. Pessoa excessivamente servil. 3. Pessoa vil; patife (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «sevandija»)

No *Vocabulário* de Bluteau aparece o vocábulo «sevandija» (podendo também ser grafada como «cevandilha» ou «sevandilha») como sendo uma palavra castellana que é sinónimo de qualquer bicho, ou insecto sujo e asqueroso. «Metafóricamente, de qualquer pessoa de baixa estofa e de pouca estimação, diz o vulgo: He um sevandija. [...] E algumas vezes sebandija val o mesmo que homem mau e nocivo. Neste sentido dizemos: He mà savandija.» (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «sevandija»)

TOURO

«Touro: 3. *Fig.* Hombre fogado e robusto» (FERREIRA, 2004, s. v. «touro»)

«Touro: 3. *Fig.* Homem muito forte e fogado» (HOUAISS, 2001, s. v. «touro»)

«Touro: 3. Homem muito robusto e com muita força» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «touro»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe um sentido figurado do zoónimo «touro» que afecte os humanos. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «touro»)

BESOIRO

«Besouro: 1. Nome vulgar de várias espécies de insectos coleópteros, da família dos lamelicórnios que produzem forte zunido com as asas e alguns são prejudiciais à agricultura.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «besouro»)

«Besouro: Designação comum a todos os insectos coleópteros, que perfazem mais de 350.000 espécies descritas.» (HOUAISS, 2001, s. v. «besouro»)

«Besouro: Designação comum aos insectos coleópteros. Homometabólicos, cujas asa anteriores são córneas. O aparelho bucal é mastigador.» (FERREIRA, 2004, s. v. «besouro»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe um sentido figurado que afecte os humanos no zoónimo «besouro». (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «besouro»)

CAMELO

«Camelo: Mamífero da ordem dos artiodáctilos, subordem dos tilópodes, com duas corcovas, ruminante. [...] difere do dromedário, que só tem uma corcova; 3. Fig. Homem sem inteligência; burro, estúpido, idiota, camelório» (FERREIRA, 2004, s. v. «camelo»)

«Camelo: 4 *fig. infrm. pej.* Indivíduo pouco inteligente, estúpido ou ignorante; burro, camelório» (HOUAISS, 2001, s. v. «camelo»)

«Camelo: Deprc. Pop. Pessoa estúpida, bronca, bruta, ou que é considerada como tal; pessoa que age de forma reprovável.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «camelo»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe um sentido figurado que afecte os humanos no zoónimo «camelo». (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «camelo»)

CAVALO

«Cavalo: 3. P. met.pej. Indivíduo violento. 4. P. met.pej. indivíduo grosseiro, rude, animal, cavalgadura, estúpido» (HOUAISS, 2001, s. v. «cavalo»)

«Cavalo: *Fig.* Indivíduo sem educação, grosseiro, alarve, estúpido, cavalgadura» (FERREIRA, 2004, s. v. «cavalo»)

«Cavalo: 15. Pessoa que denota pouca inteligência; pessoa grosseira, bruta» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «cavalo»)

No *Vocabulário* de Bluteau figura como sentido figurado do zoónimo «cavalo»: «de hum homem grosseiro e de poucos talentos, dizemos que é hum cavallo.» (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «cavalo»)

ÁGUIA

«Águia: 3. fig. Pessoa notável, que sobrepuja as demais pela excelência de seus dotes intelectuais, de seu talento ou de sua perspicácia; 4. Indivíduo que exerce liderança; governante; chefe; 8. Pessoa perspicaz, sabedora; 9. Pessoa velhaca, espertalhona» (HOUAISS, 2001, s. v. «águia»)

«Águia: 3. Pessoa de grande talento e perspicácia» (FERREIRA, 2004, s. v. «águia»)

«Águia: Pessoa de grande talento que sobressai, pelo seu valor intelectual, pelo seu engenho; pessoa de espírito agudo e perspicaz.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «águia»)

No *Vocabulário* de Bluteau aparece o zoónimo águia com o seguinte sentido figurado aplicado aos humanos: «de hum homem muito perspicaz, costumamos dizer é huma águia.» (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «águia»)

POMBA

«Pomba: pomba sem fel: Pessoa ingénua, sem maldade» (FERREIRA, 2004, s. v. «pomba»)

«Pomba: 1. Desig.comum a várias aves columbiformes da fa. Dos columbídeos, com ampla distribuição no mundo, granívoras, que possuem bico com a base coberta por uma cera, plumagem macia e rica em pó e pés ger. vermelhos» (HOUAISS, 2001, s. v. «pomba»)

«Pomba: 1. Pessoa ingénua, bondosa, cândida, sem maldade» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «pomba»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe no zoónimo «pomba» um sentido figurado que afecte os humanos. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «pomba»)

SANGUESSUGA

«Sanguessuga: 2. Pessoa que explora outra pedindo-lhe constantemente dinheiro; chupa sangue» (FERREIRA, 2004, s. v. «sanguessuga»)

«Sanguessuga: 2. Indivíduo que explora outro (s), freq., pedindo favores ou dinheiro» (HOUAISS, 2001, s. v. «sanguessuga»)

«Sanguessuga: 1. Pessoa que bebe muito; pessoa que vive à custa de outra; pessoa que explora outra, pedindo ou extorquindo dinheiro frequentes vezes» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «sanguessuga»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe no zoónimo «sanguessuga» um sentido figurado que afecte os humanos. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «sanguessuga»)

LOBO

«Lobo: 3. Fig. Homem sanguinário, cruel» (FERREIRA, 2004, s. v. «lobo»)

«Lobo: «2. Fig. Homem perverso, de maus instintos; 3. Indivíduo solitário, avesso ao convívio social» (HOUAISS, 2001, s. v. «lobo»)

«Lobo: 2. Pessoa cruel, de maus tratos; 9. Lobo com pele de cordeiro: Pessoa que se faz passar por alguém calmo, dócil, sem maldade, ocultando o carácter, as intenções.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «lobo»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe no zoónimo «lobo» um sentido figurado que afecte os humanos. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «lobo»)

RAPOSA

«Raposa: 3. Fig. Pessoa astuta, sagaz, manhosa» (FERREIRA, 2004, s. v. «raposa»)

«Raposa: 3. Pessoa matreira, astuta» (HOUAISS, 2001, s. v. «raposa»)

«Raposa: 3. Pessoa manhosa, astuta» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «raposa»)

No *Vocabulário* de Bluteau aparece a expressão «raposo» referida a um homem «astuto, manhoso, sagaz» (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «raposa»)

SERPENTE

«Serpente: 1. Designação geral dos ofídios, sobretudo das espécies peçonhentas; 4. Pop. Pessoa má ou traiçoeira.» (FERREIRA, 2004, s. v. «serpente»)

«Serpente: 4. Pessoa pérfida, traçojeira e má» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «Serpente»)

«Serpente: «2. Nome com que inespecificamente se designam as cobras, venenosas ou de aspecto ameaçador ou gigantesco; 4. Inform. Pessoa má, pérfida, traiçojeira; víbora» (HOUAISS, 2001, s. v. «serpente»)

No *Vocabulário* de Bluteau não existe no zoónimo «serpente» um sentido figurado que afecte os humanos. (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «serpente»)

GALO

«Galo: infirm. Pessoa sem juízo, sem controle emocional; extravagante, maluco» (HOUAISS, 2001, s. v. «galo-doido»)

«Galo: Pessoa leviana, sem juízo» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «galo doido»)

No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2004, s. v. «galo») e no *Vocabulário* de Bluteau (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «galo») não existe no zoónimo «galo» um sentido figurado que afecte os humanos.

Pois bem, esta breve prospecção sobre os sentidos figurados dos zoónimos presente nos poemas herói-cômicos estudados permitiu-nos analisar e entender melhor o comportamento metafórico desses vocábulos quando os animais que designam são comparados com humanos. Constatámos que a maioria dos animais mencionados nos poemas que constituem o *corpus* deste trabalho de investigação têm um significado figurado que se aplica aos humanos. Podemos observar isto nos dicionários mais actuais, onde aparece explicitado o sentido figurado dos zoónimos, mas é curioso observar como no *Vocabulário* de Bluteau não aparecem registados os significados figurados de alguns zoónimos que nos poemas herói-cômicos setecentistas estudados se relacionam com

personagens humanas. Este é o caso de zoónimos como «burro», «camelo», «lobo» ou «serpente» vocábulos que, embora actualmente tenham significados figurados atribuídos a humanos (como podemos constatar através das definições de dicionários actuais), não aparecem no Bluteau com um sentido figurado aplicado a pessoas.

Sim aparecem recolhidos no *Vocabulário* de Bluteau os significados metafóricos de zoónimos como «cão», «macaco» «sebandija», «cavalo», «raposa» e «águia. Destacamos neste grupo de zoónimos o caso interessante de «cão» que no *Vocabulário* Bluteau distingue duas formas: uma que só se refere ao animal (cão) e outra referente aos humanos («cam») e que se define como um «nome injurioso para denominar pessoas que partilhem algumas características com o citado animal» (BLUTEAU, 1712-1728, s. v. «cão»/ «cam»). No *corpus* não encontramos a utilização do vocábulo «cam» aplicado a humanos, mas sim encontramos o uso insultuoso do termo «cão» aplicado a humanos na expressão «beijos de cam». «Bugio» apenas aparece referido a humanos na expressão «bugio de alguém» que significa imitar as acções de alguém tal e como faz o macaco. (BLUTEAU, 1712-1728, s. v. «bugio»)

3.2.1.1. COMPARAÇÕES DE HUMANOS COM ANIMAIS

O mecanismo mais utilizado para a assimilação de uma personagem humana com um animal nos textos que compõem o citado *corpus* é a comparação. Vejamos alguns exemplos de comparações de humanos com animais para analisar o seu funcionamento nos poemas herói-cômicos setecentistas seleccionados:

- a) «E mais ligeiro que um ligeiro galgo» (CRUZ E SILVA, 2006, C.IV, est. 1, v. 361)
- b) «Qual denso bando de ávidos rafeiros, / Que lançando-se à capa de um mendigo / Um lhe puxa de um lado, outro lh'a rompe / Té que o duro bordão vendo mover-se / Os dentes abrem, que de longe alvejam: / Não de outra sorte a pávida matilha de ladrões críticos sabujos [...]» (MORAES, 1894, C. V, est. 1, v. 235-241)
- c) «E cheios de grande ira, quais raivosos / E ferozes alões que ardidos seguem / O fero javali, que veloz foge» (CRUZ E SILVA, 2006, C.VI, est. 1, v. 263-265)
- d) «Magro sabujo tão veloz não corre / Co'os cevos dentes sobre o corpo imundo / Do fétido animal, que semivivo, / Fôra lançado sobre a relva fria, / Como para

- escutar o novo vate / Ligeiros gamos os peraltas correm.» (MORAES, 1894, C. III, est.1, v. 253- 258)
- e) «[...] o bom Gonçalves / Que, em seguro já posto ao pé da guarda, / Os olha com desprezo e os insultava. / Não de outra sorte rúbido podengo / Que seguindo fiel e lisonjeiro / O rústico saloio que à cidade / Vem de seus campos a vender os frutos, / Se ao pé dalguma esquina se demora / Preso da vista das fermosas cores / Da galhofeira cidadã cadela / E sobre ele caindo a roaz turba / Dos bairristas cachorros que a namoram, / Entre as pernas metendo a longa cauda, / Corre sem se deter até que chega / Junto de seu senhor, a cujas abas / Seguro e confiado, encrespa as ventas, / Contra eles se volve então, rosnando, / Lhes mostra os brancos navalhados dentes.» (CRUZ E SILVA, 2006, C.VI, est. 1, v. 267-284)
- f) «[...]cabisbaixo se poz, qual o jumento, / a quem couro e cabelo se arrepiam» (LIMA, 1876, C. III, est. 1, v. 3-4)
- g) «Não mais se alegra o burro que encoimado / Esteve em suja e porca estrebaria; / Onde entoando uivos de esfaimado / Passa em huma profunda hypocondria; / O qual vendo-se solto, hum duplicado / Zurro dispara ao ar com alegria; / E alçando o rabo, na carreira estranha, / Frange o beicho, e co'o zurro enche a campanha» (TOJAL, 1904, C. VI, est.7, v. 1-8)
- h) «... dando um berro como um zurro» (LIMA, 1876, C. III, est.50, v. 7)
- i) «Ficou o Padre tal, tão ingerido, / Arrepiando as carnes e os cabelos / Como o gato do gozo perseguido / Que alça o rabo, ergue o lombo, erriça o pelo, / Os dentes arreganha espavorido, / E finalmente envolto em hum novelo, / Ao latido do perro encarniçado / Se mostra mais medroso que assanhado.»(TOJAL, 1904, C. II, est.23, v. 1-8)
- j) «E qual gato escaldado a torre olhando [...]» (TOJAL, 1904, C. III, est.8, v. 2).
- k) «Bufando enfurecido como um touro» (MONIZ, 1876, C. II, est.1, v. 190);
- l) «Qual nocturno bizouro susurrante, / Mariposa de luto, horror vivente [...]» (TOJAL, 1904, C. II, est.4, v. 1-2);
- m) «Ou preso cruelmente e entregue às garras / Do meirinho voraz, qual tenra pomba / Entre as unhas cruéis do açor ligeiro!» (CRUZ E SILVA, 2006, C.VI, est. 1, v. 176-178);

- n) «E qual lúbrica, negra sanguexuga / Que aferrando-se à pele se não solta / Sem de todo fartar a cruel sede, / Dos que encontra às orelhas não se agarra, / E sem antes gastar-lhe a paciência / Com questões importunas os não larga, / Como costuma o zote do Sardinha.» (CRUZ E SILVA, 2006, C.VII, est. 1, v. 33-39)
- o) «Então de senhorias toda a casa, / Qual dum picante enxame de mosquitos, / Inundada se viu [...]» (CRUZ E SILVA, 2006, C.VII, est. 1, v. 61-63);
- p) «Não vê o passageiro, em largo campo, / A grasnadora gralha, o negro corvo, / Sobre o triste animal que, de cansado, / Em cumprido caminho deu a ossada, / Como correr se vê o bom fidalgo/ À voz e cheiro do mais vil banquete.» (CRUZ E SILVA, 2006, C.VII, est. 1, v. 125-130);
- q) «[...] ao choroso heroe, que estravejava/ Fora do taboleiro perneando, / Qual, sahindo do curro, hum boi furioso / Que se embrulham, se estende, e se revolve, / Por se erguer forcejando, até que torna / Mugindo, a dar mais servida investida» (MONIZ, 1876, C. II, est.1, v. 233-238)
- r) «... qual cavalo marinho da nadando / dous pinotes, e tira para o pêgo» (LIMA, C. II, est. 52, v. 3-4)
- s) «Aqui, suando pois como um cavalo, / Chega o Deão, a tempo que o porteiro/[...]» (CRUZ E SILVA, 2006, C. V, est. 1, v. 43-44)

Como se pode observar através dos excertos, exceptuando algum caso concreto no qual a comparação do humano com o animal tem como objetivo a descrição física do humano (como acontece na alínea «l»), na qual, no poema *Foguetário*, se compara a batina escura do Padre Bartolomeu de Gusmão com pequenos animais da mesma tonalidade), a maior parte das comparações de personagens humanas com animais nos poemas heróico-cômicos selecionados servem para nos dar uma ideia mais gráfica das acções e comportamentos dos humanos através da comparação destes com comportamentos ou atitudes consideradas prototípicas de determinados animais. Assim, por citar alguns exemplos, no poema *O Hissope* compara-se o estado suado e cansado do Deão com o de um cavalo (alínea «s») e a rapidez associada aos galgos com a rapidez com que o Deão parte da casa do Fernandes (alínea «a»). Neste mesmo poema o Gonçalves procura a proteção da guarda tal e como a procuram os cães nos donos (alínea «e»). A ferocidade com que perseguem e atacam os cães de caça ou rafeiros é comparada com a ferocidade

com a qual algumas personagens atacam ou perseguem outras nos poemas *Malhoada* (alínea «b») e *O Hissope* (alínea «c»). No texto *Malhoada* a avidez com que se dirigem os peraltas a escutar os poemas do Malhão é comparada com velocidade com a que os sabujos atacam uma presa semiviva (alínea «d»). Para descrever uma situação na qual uma personagem é intimidada por outra de hierarquia superior, Cruz e Silva utiliza em *O Hissope* (alínea «m») uma comparação com aves de opostos portes e forças; as aves, neste caso necrófagas, também serviram neste poema como termo de comparação para ilustrar a sofreguidão com que «o bom fidalgo» se dirigia a um jantar (alínea «p»); para ilustrar o continuo aborrecimento com que uma das personagens importuna outra, recorre-se de novo em *O Hissope* à comparação com animais, neste caso concreto, do maçador Sardinha com uma sanguessuga (alínea «n») que não solta o animal ao que se encontra aderido.

Reacções de alegria (alínea «g»), de agressividade (alínea «q») e de medo (alínea «i», «j») de personagens humanas, também foram descritas nos poemas através de comparações com animais, neste caso concreto com o burro, o touro ou o gato, animais que respectivamente, em contextos de júbilo, agressividade e pavor têm as mesmas reacções comportamentais que as descritas para as personagens humanas dos poemas.

A maior parte das comparações de humanos com animais nos poemas herói-cômicos estudados dão-se com personagens individuais, mas há um caso concreto, muito interessante no qual se utiliza um nome colectivo como termo da comparação humana: no poema *O Hissope* um grupo de «senhorias» é comparado com um ruidoso enxame de mosquitos (alínea «o»).

As comparações de humanos com animais por vezes vão mais além das descrições físicas, atitudinais ou comportamentais chegando-se a comparar os sons emitidos pelos humanos com os sons emitidos pelos animais (alíneas «h» e «k»).

Após o estudo das comparações entre humanos e animais nos poemas herói-cômicos seleccionados concluímos que o tipo de comparações estudadas tinha, nas formas poéticas que constituem o *corpus* desta investigação duas funções fundamentais: uma função descritiva e, principalmente, uma função ridicularizadora. Se, por um lado, permitiam aos leitores entender melhor as acções e os comportamentos das personagens por outro, favoreciam a ridicularização destas dado que, na maior parte das ocasiões, a comparação entre um animal e uma personagem resultava sempre denigrante e

caricaturizante para o ser humano (como acontece por exemplo na alínea «f»). Neste sentido note-se, por último, indo ao encontro do dito anteriormente, que muitas das comparações de personagens humanas com animais nos poemas estudados se efectuam utilizando como termo animal da comparação um animal doméstico (cães, gatos, burros, touros) algo que denigre ainda mais as personagens humanas.

3.2.1.2. METÁFORAS ANIMALIZADORAS

Próximo da comparação, porém com as suas diferenças²⁴⁶, estaria o conceito de «metáfora»²⁴⁷. Não pretendemos aqui entrar em grandes definições teóricas sobre este conceito, apenas nas necessárias que nos permitam entender como funciona o carácter metafórico dos zoónimos. Para isto, recorreremos a Echevarría Isusquiza que no seu artigo «Acerca del vocabulario español de la animalización» explica o estabelecimento do carácter metafórico de uma expressão:

«El carácter metafórico de una expresión se establece por contraste con su significado literal, comúnmente concebido como significado habitual o significado de primer orden, y con respecto al cual identificamos las metáforas como desvíos semánticos o translaciones de significados.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)²⁴⁸. En realidad, la decisión sobre si una palabra o una expresión están usadas literal o metafóricamente (y eufemística o irónicamente, etc) no es estrictamente semántica, pues el significado metafórico no se da en la palabra aislada de todo contexto.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)²⁴⁹.

²⁴⁶ Sobre as diferenças entre a comparação e a metáfora esclarece Echevarría Isusquiza: «[...] el parecido, la semejanza, el parangón, la analogía, que es fundamento de la metáfora, no debe, sin embargo, confundirse con ella. En tanto que en una comparación todas las palabras siguen manteniendo sus significados literales, y no son capaces de desarrollar sentidos nuevos, esto es, lo que caracteriza a las metáforas.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)

²⁴⁷ As metáforas surgem, segundo Chamizo «de una necesidad comunicativa de quien cree tener algo nuevo que decir, sea una verdad novedosa o una forma inédita de verla, y conlleva el descubrimiento o desvelamiento de una verdad sobre lo que las cosas son, al menos para el hablante» (CHAMIZO, 1998: 60 *apud* ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003).

²⁴⁸ «La metáfora surge de significados sin multiplicar los significantes, y su curso culmina cuando tales sentidos nuevos pasan a ser entendidos como literales.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)

²⁴⁹ Alerta Echevarría Isusquiza sobre a importância do contexto de uso de uma palavra por depender dele o significado metafórico desta: «El significado metafórico de una palabra, es en un principio, una cuestión de uso en un determinado contexto. Cuando este se hace corriente en una comunidad de hablantes, llega un momento en que, si el significado de primer orden no desaparece, los hablantes comienzan a entender las dos palabras como diferentes, es decir, homónimas.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003). Sobre a homonímia e a polissemia no que toca ao significado metafórico de uma

Será graças ao desvio do significado literal em alguns zoónimos que poderemos estudar o significado metafórico destes quando aplicado aos seres humanos. Igual que acontece com as comparações animalizadoras, este recurso retórico-estilístico utilizado nos poemas épicos ditos «sérios» também está presente na poesia herói-cômica.

Após o estudo dos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* desta investigação estabelecemos, seguidamente, o elenco de metáforas animalizadoras presentes nas formas poéticas estudadas:

- a. «Fez-se da gente universal macaco / umas vezes alegre, outras raivoso; / mostrando, nos seus gestos, tanto caco, / que até estar feito um cão, parava em gozo» (LIMA, 1876, C. II, est. 8, v. 1-4).
- b. «Ao leme vinha hum mono com casquete» (TOJAL, 1904, C. III, est.10, v. 1)
- c. «[...] mas fui tornado / de cavallo marinho em burro agoado» (LIMA, 1876, C. III, est. 1, v. 7-8)
- d. «Mas o tal monsieur Páris foi um asno.» (CRUZ E SILVA, 2006, C. V, est. 1, v. 180)
- e. «A ti invoco, oh Joanna de Samora, / para seres a aranha d'esta têa/ ao meu canto dá fio, e peço-o tanto, / por ser proprio uma aranha para um canto» (LIMA, 1876, C. I, est. 2, v. 5-8)
- f. «[...] nem ter mais pernas para aranha é o caso, / quando sabes fazer têa mais rijja» (LIMA, 1876, C. I, est. 3, v. 3-4)
- g. «[...] por sebandija, / sangradora será, se acaso é bruxa, / pois abre a vêa, quando o sangue chucha.» (LIMA, 1876, C. I, est. 3, v. 6-8)
- h. «Julgar-se um Salomão sendo um camêllo» (MORAES, 1894, C. I, est. 1, v. 181)
- i. «Que inda que um pouco pese, vem seguro, / Que são cavalos mestres e possantes» (CRUZ E SILVA, 2006, C. I, est. 1, v. 166-167);
- j. «Quando fui estudante fui uma águia» (CRUZ E SILVA, 2006, C. IV, est. 1, v. 261)

palavra afirma Echevarría Isusquiza: «Mientras el sentido primitivo o propio subsiste sigue «percibiéndose la relación de significación entre las dos acepciones de la palabra, aunque sea de manera algo confusa» (LE GUERN, 1980: 104 *apud* ECHEVARRÍA, 2003)[...] se habla incluso más de polisemia que de homonimia.» (cf. ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)

- k. «E a pele convertendo na aparência, / De fero lobo se fará cordeiro» (CRUZ E SILVA, 2006, C. VIII, est.1, v, 339-340)
- l. «Com língua de serpente, unhas de Harpya» (MONIZ, 1876, C. III, est. 1, v. 51)
- m. «Cágado entre cortiças entalado» (LIMA, 1876, C. II, est. 48, v. 4)
- n. «...fez da brava alforreca palpitante» (LIMA, 1876, C. II, est. 55, v. 3)
- o. «de gallo doido passa a ser gallinha» (LIMA, 1876, C. III, est. 34, v. 6)
- p. «Já ganhava em malícia a dez raposas!» (MONIZ, 1876, C. III, est.1, v. 45)
- q. «beijos de cão» (LIMA, 1876, C. II, est. 54, v.7)

Como se pode apreciar nos poemas herói-cômicos estudados, existe abundância na utilização de sentidos figurados de zoónimos para designar personagens humanas.

Este é o caso concreto do zoónimo «burro/asno» que como se viu anteriormente detém o sentido figurado de «tolo, ignorante ou teimoso» quando aplicado a humanos. Com este significado figurado aparece em *O Hissope* (alínea «d»). Algo parecido acontece no poema *Malhoada* mas nesse caso com o vocábulo «camelo», aplicado ao protagonista do poema com o sentido figurado de «pessoa estúpida ou bruta» (alínea «h»).

O zoónimo «cavalo» aparece no poema *O Hissope* aplicado a personagens humanas com o sentido figurado de «homem grosseiro» mas também com recto de «animal de carga» (alínea «i»).

No poema *Foguetário* encontramos a assimilação metafórica de uma das personagens principais, o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão com um macaco (alínea «b»). O mesmo acontece no poema *Benteida* no qual, como se mostra na alínea «a» o protagonista do poema, Bento António, é chamado de macaco por ter os mesmos comportamentos que o animal. Outro exemplo, neste mesmo poema, da assimilação de um humano com animal através de uma metáfora ocorre não com uma personagem envolvida na narração, mas sim com a pessoa a quem é dedicado o poema: Joana de Samora. Esta mulher que urdiu planos contra o autor, Alexandre António de Lima, acabou por ser assimilada no poema com uma aranha que tece a sua teia sendo esta teia, metaforicamente, a trama tecida contra o autor (alíneas «e» e «f»). Ainda na *Benteida*, esta mesma personagem além de com uma aranha aparece assimilada metaforicamente com outro animal: uma sanguessuga (alínea «g»).

A serpente e a raposa com os sentidos figurados que popularmente lhes são atribuídos, pérfida e manhosa, respectivamente, também aparecem nos poemas do *corpus* referidas a humanos: Na *Agostinheida* de Pato Moniz atribui a astúcia da raposa a Macedo (alínea «p»). No mesmo poema Agostinho, Macedo autodenomina-se de «águia» atribuindo-se a lucidez comumente associada a este animal (alínea «j»). Ainda neste mesmo poema o autor assimila a língua de Macedo à de uma serpente (alínea «l») com a intenção de deixar clara a perfídia inerente do protagonista.

Algo parecido acontece na alínea «q» na qual se aplica ao protagonista da *Benteida*, Bento António, um aspecto da fisionomia de um animal para o insultar.

Mas a metáfora animalizadora, longe de ficar só pelos a zoónimos atinge também expressões idiomáticas: na *Benteida* o autor afirma que o protagonista «de gallo doido passa a ser galinha» (alínea «o»). A expressão idiomática «galo doido» que está recolhida no vocabulário Bluteau (BLUTEAU, 1712-1728 s. v. «galo») como referida a alguém petulante e altivo (característica atribuída à personagem), é adaptada à trama do poema e por isto quando o protagonista do poema se transforma em mulher o gallo doido «passa a ser galinha». O mesmo acontece com os zoónimos «lobo»/»cordeiro» antagónicos na vida real e relacionados respectivamente com um depredador e a sua respectiva presa. Utilizando a expressão metafórica sobejamente conhecida «lobo com pele de cordeiro», o poeta de *O Hissope* alerta-nos para a falsidade do altivo Bispo que deverá aparentar docilidade perante as ordens dos seus superiores (alínea «k»).

Em outras ocasiões encontramos nos poemas do *corpus* a assimilação metafórica de uma personagem humana com algum animal não com o objetivo de descrever o seu carácter ou a forma de actuar mas sim pela semelhança no aspecto físico entre a personagem e o animal em determinado momento da trama. Encontramos exemplos disto no poema *Benteida* quando o autor assimila a Bento António com um cágado -pelas cortiças que porta para evitar morrer afogado (alínea «m») -, com uma alforreca após este se ter salvado *in extremis* de morrer afogado (alínea «n») e, claramente com intenções pejorativas, com um cavalo-marinho que após o naufrágio se transforma em «burro afogado» (alínea «c»).

É inegável que, por vezes as metáforas animalizadoras permitem ao leitor um melhor entendimento da personagem e da situação na qual esta se encontra porém, após a sua análise nos poemas estudados podemos afirmar que a sua função principal, mais do

que descritiva, é sem dúvida cômica e ridicularizante. Esta ideia é reforçada por estudiosos como Sanz Martín:

«De acuerdo com Ullman (1972, pp. 242-243), las metáforas animales se aplican a las plantas y objectos insensibles, [...] Otro extenso grupo de imágenes se transfieren a la esfera humana, en donde con frecuencia adquieren connotaciones humorísticas, irónicas o peyorativas.» (SANZ MARTÍN, 2015: 362).

E García Martín:

«Cruz e Silva, contudo, utiliza a comparação com animais com intenção claramente depreciativa, sobretudo para caricaturar a degradação física e moral do clero, recorrendo para tal não só à comparação explícita, mas também à alusão metafórica mediante um substantivo, adjectivo ou verbo.» (GARCÍA MARTÍN, 2004: 209)

De novo, igual que ocorre com as comparações animalizadoras analisadas anteriormente, a maior parte das metáforas animalizadoras resultam em um retrato despectivo na personagem humana a que se referem.

3.2.1.3. ‘ANIMALIZAÇÕES’

Não é o nosso objetivo aqui, estipular uma definição do conceito de ‘animalização’ que sirva como referência para futuros estudos sobre este, porém, por necessitarmos compreender o seu funcionamento, realizámos uma breve pesquisa recorrendo a vários dicionários de referência. O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, fornece-nos a seguinte definição de ‘animalização’: «Processo de deslocar ou fazer deslocar alguém ao nível do animal irracional; acto ou efeito de animalizar ou de se animalizar; bestialização, embrutimento.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «animalização»). Os conceitos ‘bestialização’ e ‘embrutecimento’ aparecem como sinónimos de ‘animalização’ na definição do dicionário da Academia das Ciências de Lisboa mas também na do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* - no qual é definido como: «Ato ou efeito de animalizar(-se); bestialização, embrutecimento. (HOUAISS, 2001, s. v. «animalização») - e na do

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa no qual se define a animalização da seguinte forma: «Tornar bruto: embrutecer, bestializar» (FERREIRA, 2004, s. v. «animalização»).

Como se pode observar, em todas as definições mencionadas aparece a ideia de «bestializar», «tornar-se bruto». Mas na definição recolhida no *Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa* - apenas neste, de todos os dicionários consultados- aparece a ideia de «deslocar ao nível de um animal irracional alguma pessoa», pressupondo isto, a ideia anteriormente explicada de que os animais habitam sempre em um patamar inferior aos humanos.

Para entender melhor a ‘animalização’ e a estrutura que a envolve, recorreremos a Álamo Felices que a define no seu artigo «La caracterización del personaje novelesco» como «un proceso de caracterización en el que se atribuyen y aplican una serie de rasgos o cualidades específicas de los animales a seres humanos. Puede presentar dos variantes: una, el personaje transfigura de forma abrupta y total su apariencia, [...] o, en segundo término, se limita esta atribución de bestialidad o de mera deshumanización al comportamiento desnaturalizado de un personaje.» (ÁLAMO FELICES, 2006: 206). Álamo Felices relaciona a ‘animalização’ com um processo de cosificação definindo-a como «un proceso de degradación psicomoral de ciertos individuos que pierden sus valores humanos [...]» (ÁLAMO FELICES, 2006: 207).

Rocío Martínez Gutiérrez na sua tese «Animalizar y mecanizar: dos formas de deshumanización» estudou os mecanismos que provocam a deshumanização de certos grupos humanos defendendo que a animalização constitui, sem lugar a dúvidas, um desses mecanismos. A autora questiona-se sobre quais são as características consideradas humanas que são retiradas em um processo de deshumanização e que portanto não são portadas pelos sujeitos «animalizados». Seguindo a Leyens y cols., Martínez Gutiérrez afirma que a característica humana negada aos «animalizados» é o sentimento. Esta autora cita Haslam que defende, por sua vez, a presença de rasgos de personalidade exclusivamente humanos (factor EH) entre eles o civismo, a racionalidade, a madurez, a sensibilidade moral e o refinamento. Para Haslam «la negación de estos rasgos asemeja a los individuos com animales» (cf. HASLAM, 2006 *apud* MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, 2006: 46). Além disso, segundo o modelo de Haslam «los grupos animalizados pueden provocar emociones negativas como asco e desprecio. Sobre su comportamiento, se sugiere que además podría estar guiado por motivos, instintos, apetitos o deseos en mayor medida que

el comportamiento de la gente que no está «animalizada», ya que estos últimos tendrían una mayor racionalidad.» (HASLAM, LOUGHNAN, KASHIMA, BAIN, 2008 *apud* MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, 2006: 46). Ainda apoiando este modelo Martínez Gutiérrez afirma que:

«los datos por Gray, Gray y Wegner (2007) confirman que las personas creyeron que las capacidades en las que mayormente diferían los animales de los humanos eran la capacidad de autocontrol y de pensar y también en la capacidad de ser morales [...]» MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, 2006: 47)

Por todos estes motivos, a comparação ou a insinuação de que determinada pessoa «é um animal» provoca, automaticamente, a perda da humanidade desta e por tanto o desprestígio da personagem.

Utilizamos neste trabalho o vocábulo ‘animalização’ para falar de expressões presentes nos poemas do *corpus* através das quais o poeta «metamorfoseia» as personagens em animais (na variante comentada por Álamos Felices na qual a personagem «transfigura de forma abrupta y total su apariencia») ²⁵⁰.

As ‘animalizações’ presentes nestes poemas não são tão abundantes como as comparações ou as metáforas animalizadoras anteriormente comentadas, mas a sua raridade em aparições é compensada com a sua capacidade destrutiva. As «animalizações» encontradas nos poemas herói-cômicos estudados encontram-se essencialmente em dois textos do *corpus*: *Benteida* e *Foguetário*. Neste último poema, Tojal ‘animaliza’ o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão fazendo dele um macaco:

«A derrota não seguem por diante, / Que o mono para baixo olhando attento, / Naquella costa em numero abundante/ Vio de outros monos vasto ajuntamento:/ Ali festa com o rabo fez bastante/ Fazendo monarias cento a cento, / Os monos lá debaixo então grunhirão/ Como quem muito dantes se não virão.» (TOJAL, 1904, C. III, est. 29, v. 1-8)

Neste excerto vemos um claro exemplo de como a personagem não é comparada com um macaco, nem sequer é definida pelo sentido figurado que a palavra «macaco» tem: o humano é, diretamente, descrito como sendo um macaco. Note-se como o poeta se dirige directamente a ele como a um «mono» e utiliza vocabulário de partes do corpo do animal para descrever as partes do corpo do ser humano. Este caso concreto o processo

²⁵⁰ Cf. ÁLAMO FELICES, 2006: 206.

de ‘animalização’ é especialmente cruel: o poeta não se limita a descrever a personagem como sendo um macaco («Bem que na forma humana homem parece, / Indicava de mono ter mistura» (TOJAL, 1904, C. II, est.3, v. 3-4), põe na boca da personagem a história da sua concepção («O mono lhe pregou, e vendo ella/ O estupro bestial contra natura, / Qual era, ficou feita huma cadella/ Donde sahi no sangue com mistura» (TOJAL, 1904, C. II, est.12, v. 1-4) que fazia dele um macaco por ter sangue deste animal por via paterna («Como os demais que a minha pátria encerra/ (Pelo membro viril paterno fio)/ Tenho o que he clima natural da terra/ Mescla de mono, sangue de bugio» (TOJAL, 1904, C. II, est.11, v. 1-4).

A *Benteida* é outro dos poemas onde encontramos exemplos de ‘animalização’. Neste caso concreto, a personagem principal, Bento António, é descrita como um burro não só através das partes do corpo mas também das acções, chegando o autor a utilizar verbos que apenas deveriam estar destinados à descrição deste animal: «E pondo as mãos no chão, quando arrenega;/ (cerimónia entre bestas bem sabida)/ ao Deus Baco dous coices lhe pespega, / despedindo-os com o pé da despedida./ «Queres votos (lhe diz) de burro?: pega/ n’essa offerta, que a ti só é devida»;/ e depois de atirar hum, e outro coice, / espojou-se, na terra, ergueu-se e foi-se.» (LIMA, 1876, C. III, est. 9, v. 1-8). Porém, a ‘animalização’ desta personagem no poema *Benteida* não fica por aqui e além de em burro, Lima transforma Bento António em gato («Vê-se no espelho, o gato, e fica bello/ quando o crer, que vê outro lhe dá abalo! / Já mostra os dentes, já arrepia o pello, / já lhe afinca co’ a mão, já vae cheiral-o, / já recúa, já quer acommetell-o, / dá sua volta e torna a remiral-o:/ até que estende o rabo, ergue o focinho, / e fica a olhar para elle pasmadinho.» (LIMA, 1876, C. II, est. 21, v. 1-8) e em touro («Mil diante do touro vão fugindo, / outros tantos detraz o vão correndo, e aos que o vem das ilhargas, perseguindo, / vai por um e outro lado arremetendo. / Os rapazes gritando, elle bramindo, arremessa-se ao chão em fúria ardendo;/ chegam muitos da queda, nos engodos, / levanta-se outra vez e fogem todos.» (LIMA, 1876, C. II, est. 3, v. 1-8).

Os casos de «animalização» apresentados nos poemas *Benteida* e *Foguetário* provocam o desaparecimento das características que distinguem os humanos dos animais. Os autores conseguiram isto empregando verbos e vocabulário descritivo pertencentes ao domínio animal, que quando aplicado a humanos, conduzem à perda total da humanidade da personagem. Note-se como a ‘animalização’ a que estão submetidas as personagens as

dota de uma bestialidade muito superior à conseguida com a metáfora ou comparação animalizadora: a personagem não se comporta como um animal ou relembra determinado animal com o seu comportamento. A personagem é um animal cuja racionalidade e humanidade foram completamente retiradas pelos autores ao serviço da caricatura e da comicidade.

Após estas reflexões podemos concluir que as comparações com animais, as metáforas animalizadoras e as «animalizações» não se dão com igual frequência em todos os textos do *corpus*. Foi nos poemas *Benteida*, *Foguetário* e especialmente em *O Hissope* onde encontrámos a maior concentração de mecanismos caricaturais deste tipo.

As comparações de humanos com animais já estavam presentes na épica «séria», com fins descritivos com o objetivo de facilitar o labor aos ouvintes dos poemas, porém, na poesia herói-cómica, ao objetivo de fazer uma melhor descrição da situação e ou da personagem une-se, na nossa opinião, a clara intenção de degradá-la. Se repararmos, na maior parte dos casos em que se utilizam alguns dos mecanismos estudados, a personagem acaba insultada. Tendo em conta que a comparação de um humano com um animal sempre resulta no desprestígio para o ser humano, de entre estes mecanismos a comparação seria aquele que menos denigra as personagens humanas: em muitas ocasiões utiliza-se, maiormente, para que o leitor tenha uma ideia mais clara do físico, da reação ou da acção de uma personagem²⁵¹. A metáfora animalizadora é mais dura neste sentido porque, ao trabalhar com o sentido figurado do zoónimo utilizado, a assimilação da personagem humana com o animal é mais intensa²⁵². O grau sumo de denigração atinge-

²⁵¹ Jacinto do Prado Coelho chama a atenção para o facto de que as comparações entre humanos e animais não sempre foram negativas: «Muitos animais nobres e belos serviram para termo de comparação e adquiriram depois valor simbólico, emblemático, ficaram na heráldica e na liturgia. Em literatura este facto achou expressão não só na prosa mística [...] mas também por vezes na poesia.» (COELHO, 1960, s. v. «Animais (Os) como tema literário»). Lembra Prado Coelho como *Auto das Fadas* no Gil Vicente aparecem nobres que se auto-atribuem nomes de animais como pseudónimos «escolhidos com intenção, aludindo às manhas e qualidades pessoais, organizando assim jogos de sala.» (COELHO, 1960, s. v. «Animais (Os) como tema literário»). A partir do Realismo, os escritores começam a dar mais protagonismo aos animais pelo que são em si mesmos, deixando atrás a intenção satírica e moralizadora associada a eles em tempos passados.

²⁵² Sobre o sentido figurado dos zoónimos ao serviço da ridicularização humana afirma Echevarría Isusquiza: «El «grado de factor humano» asociado a la significación de cualidades humanas morales y físicas es el más alto, razón por la que estos zoónimos están pesadamente cargados de tales valores. [...] Sin embargo, predomina la ridicularización y subhumanización que presta la figura animal; destaca la representación de la fealdad física y moral, la estupidez y la maldad, pero no existe ningún aspecto de la naturaleza y de la sociabilidad del hombre al cual la metáfora zoomorfa permanezca extraña.» (ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, 2003)

se com a ‘animalização’ de alguma personagem humana, que através deste mecanismo é «metamorfoseada» em animal. A ‘animalização’ provoca que a personagem humana se transforme numa caricatura ridícula e grotesca que provoca o riso do leitor.

3.2.2. ALUSÃO E ESCATOLOGIA DA ANATOMIA HUMANA

Durante o estudo dos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* de investigação selecionado, deparámo-nos com um fenómeno ao qual não podemos deixar de dar a devida atenção: a presença continua de alusões à anatomia humana. A alusão a diversas partes do corpo está presente em todos os textos estudados. As referências ao corpo humano presentes nestes textos são variadas, e longe de ficar apenas pelos elementos da fisionomia da cara (olhos, cabelos, nariz), fazem alusão a outras partes do corpo humano como os braços, as pernas, a barriga ou os pés.

Após a leitura atenta dos poemas nos quais aparecem estas alusões, considerámos pertinente constituir três grupos, tendo em conta o objectivo que levou o autor a utilizá-las nos textos: a construção do retrato físico de uma personagem humana; a construção do retrato físico de uma deidade ou a atribuição de traços pejorativos às personagens mediante alusões ao corpo humano durante a trama narrativa. Por último, dedicámos a nossa atenção à presença da escatologia nos poemas herói-cômicos estudados com o objectivo de analisar a intenção dos autores que a utilizam reiteradamente.

A maior parte das alusões a partes do corpo presentes nos textos analisados aparecem quando o autor do poema quer fazer a descrição física de alguma personagem, estando assim ao serviço da construção de um retrato físico. Este facto observa-se com claridade no poema *Agostinheida* no qual o autor descreve da seguinte forma o rosto da personagem principal do texto, o Padre Agostinho de Macedo:

«Força é que pague os altos devoluto/Quem tem quasi cabeça de comarca, / É de casmurro alvar focinho, ou tromba:/ E’ nos homens a cara espelho d’alma:/ Não pode ter nos têstos bom miolo/Quem tem tanta gordura no cachaço, / Tanta carne cahida sobre os olhos, / E tão nédeas bochechas, tão roliças/Que mais parece um cú do que uma cara.» (C.V, [est.1, v.160-168])

Aparece já neste trecho a referência às «bochechas» de Macedo algo que, ao longo do poema, o autor menciona de forma continuada sempre as definindo como «roliças» e de cor rubra («A presumpção garbosa reluzia/ Nas suas vermelhíssimas bochechas» (C.VIII, [est.1, v. 46-47])). Esta particularidade física caracteriza e individualiza o protagonista de tal maneira que parece ser uma marca definitiva deste à qual, comicamente o autor tenta dar uma explicação de origem:

«Tropeçou, e cahiu: c’o estrondo erguidos/ Morcegos, mochos, noitibós, corujas/ Eis-lhe por-dedor piando esvoaçam;/ Açoutam-lhe co’as azas as bochechas, /Que desde então, ardidias, lhe ficaram/ Vermelhas como um par de beterravas; /Ferram-lhe uma picada pela esquerda/ Na cavidade entre o nariz, e a face, / E alli se lhe gerou torpe verruga/ Que ind’agora o carão lhe recommenda.» (C.VII, [est.1, v.36-45])

À cabeça grande, cara aparvalhada, verruga no nariz, bochechas roliças e carne caída sobre os olhos somam-se, para completar o retrato físico do «herói» do poema «As grisalhas melenas, estendidas/ No roliço cachaço» (C.IX, [est.1, v.406-407]).

A descrição física do Padre Agostinho de Macedo feita pelo autor da *Agostinheida* transmite ao leitor uma imagem pejorativa do «herói»²⁵³ que, muito afastada do físico ideal dos protagonistas descritos pelos poetas da épica canónica, nos remete para um homem cuja fealdade chega a ser grotesca e irrisória.

O mesmo fenómeno acontece no poema herói-cómico *Benteida*. A personagem principal deste, Bento António, é largamente descrita pelo autor da seguinte forma:

«É a cabeça do heroe forte penhasco/ pelo duro, no qual a natureza/um bico forma, aonde para o casco/do júiso passou toda agudesa./ Até o cume é coberta de carrasco/ e n’ella tendo a montes a asperesa, / tanto a cepa produz, que, admira tudo, / ver Cabeço de Vide em Monte Agudo./ Pelo engenho de besta nos ensina/ que é atafona o teatro do carolo, / onde um tal redemoinho se examina, / que elle mesmo, ao sentil-o, ficou tolo./ Mostra n’esta abertura, / ou n’esta mina, /confusão sempiterna o seu miolo, / pois descobre ao tirar da cabelleira/ o inferno da atafona na moleira. /Quando bater o mato lhe aconteça/ de barba e testa, em cada moita escaça, / e o que é mais na coitada da cabeça, / entre grossa e miúda há muita caça./E quando a mão do monte ao valle desça, / muito tem que matar, pois se a isso passa/ matos são onde a caça vem a pello, / sobranceiras,

²⁵³ Note-se como os recursos utilizados na criação do retrato da personagem (como é o caso das palavras «vis» como «focinho», «tromba», «testo» e «miolo» e as comparações pejorativas, como a do tamanho da cabeça com uma comarca ou da cara com um cú) atribuem um cariz pejorativo à descrição.

bigodes e cabelo. / A testa é campã, se estou bem no assumpto, / e ser de sepultura era preciso, / aonde o entendimento jaz defunto, / a esperar pelo dia de juizo./Sepultado o cadáver do bestunto/ ficou-lhe em branco do epitáfio o avizo, / que é nos sepulcros, onde ser costuma/ nada o morto, a inscrição couza nenhuma./ Para os olhos meninas innocentes / lhe deu a natureza, e foi peccado;/Pois fazendo-os de injurias padecentes;/ lhe impingiu duas alvas de enforcado./ Por isso estas, nas fúnebres enchentes, / aquellas encolhidas no assustado, / lhe ficaram as alvas e as meninas/ umas tamanhas, outra tamaninas./ Ao pé das sobranças engoiadas/as meninas à vista estão expostas, / como duas creanças engeitadas, / que debaixo dos arcos foram postas./ Mas como as alvas são tão desmarcadas, / para tal pequenez, dizem que há apostas, / que é a menina em cada olho arregalado, / em tigella de leite mosca a nado./ Atraz de cada orelha, com desgarro, / mui bem pode um pavão fazer-lhe o ninho;/ mas de orelhas, que são rodas de carro, / serpente deve ser cada bichinho./Seguem-se as faces, onde a côr do barro/descompõe ao carão todo o carinho:/ e entre as maçãs do rosto e as orelhas, / vem a ser o nariz – *Pedro de entrelhas*./ Levanta-se feliz, nobre se aclama, / porque às outras feições mais glória una;/ rega os bigodes, e os fluxos que derrama, / cada qual é uma torrente de fortuna;/ porque allí está o padrão da sua fama, / allí da sua nobresa está a columna;/ onde as ventas dos Faros são moradas, / onde o nariz é o chefe dos Moncadas./Junto a elle ha uma estancia pavorosa, / triste bosque de horrenda catadura, / onde é parte, no heroe, dos bens que goza/ a maranha que tem n'esta espessura./ Sendo a boca profunda e cavernosa, / do bigode infernal na mata escura/gruta horrivel por onde, em negros partos, / saem mil vezes cobras e lagartos./ Entre os dentes parece abre caminho/para o rosto engulir. Tenho certeza, / que o tragara, a não ter-lhe o tal focinho, / lá por junto ao pescoço, a barba tesa. /Esta é a facha tremenda do homenzinho;/ n'elle entendo, quiz a natureza, / por travessura, com acção medonha/fazer ao mundo aquella carantonha./ Estas cousas se tomam muito em grosso/e tanto em curto, que a correr parellas/ (sem fazer nenhum caso do pescoço)/ vão os hombros em busca das orelhas./ Opprimido co'pezo de um colosso, / ah pescoço, que a um pobre te assemelhas!/mas por força ha-de ser pobre a peanha, / que sustenta carátula tamanha./ Em quanto obrou no vulto do birbante, / peccou a natureza, isso é patente;/ e o que admira, quando ella foi peccante, / é escrever o processo a delinquente./ Eu bem sei não ha caso semelhante, / mas se agora o cottejo mentalmente, / da moleira aos quadris, é todo escripto/ cabeça de auto em corpo de delicto./ Quem tem vergonha, são verdades puras/ dizer que magro, pela ter, se ponha:/ mas depois de fazer tantas diabruras, / se elle anda gordo, é por não ter vergonha./ Creio que quem lhe sabe as aventuras, / e barrigudo o vê, cuida que sonha, / que a alma de *Dom Quixote*, em nova andança, no corpo se meteu de *Sancho Pança*./ Bem se vê o seu bojo é pança tudo, / e por isso o tal nome lhe pespego;/ pois ao ver-lhe o redondo e barrigudo, / de puro pasmo, á admiração me entrego./ Ellas roliças, e elle rechonchudo, / pernas e corpo são. Eu t'arrenego/ couza má! Sempre é uma dos diabos, / que ande um repolho encima de dous nabos!/Eis-me aqui aos seus pés: são mãos perdidas, / que do pé para a mão fiquem pintadas/tambem ellas, e é justo, que em taes lidas/ pés e mãos devem ir de camaradas./ Estas umas rozetas bem crescidas/ tem nas unhas, aquelles dão patadas, / com que mostra o heroe, em tantos gabos, / duas mãos de espoura com dous pés de cravos.» (C. II, [est. 24- 38])

Encontramos no trecho acima transcrito a descrição física mais completa e com mais alusões a partes do corpo de quantas encontramos nos poemas herói-cômicos analisados. Da cabeça aos pés, Bento vai sendo total e minuciosamente retratado²⁵⁴ muitas das vezes com recurso a metáforas cruéis que outorgam a Bento António a duvidosa honra de ser o possuidor de um dos retratos físicos mais plenos e mais cruéis do *corpus*²⁵⁵.

As metáforas utilizadas pelo autor para descrever fisicamente a citada personagem residem num primeiro momento na assimilação metafórica da cabeça e do cabelo da personagem com um monte e a vegetação existente neste²⁵⁶, para posteriormente passar a assimilar a caça presente no suposto monte com a «caça» presente na cabeça da personagem que está a ser descrita (=piolhos)²⁵⁷.

A metáfora utilizada para descrever a testa da personagem («campa»)²⁵⁸ é utilizada pelo poeta mais do que para a descrição física da personagem, para a descrição psicológica deste que para o autor tem o «entendimento defunto».

Além da metafórica e infantil comparação entre a barriga e as pernas do protagonista com um repolho e dois nabos²⁵⁹, por último, metáfora, desta vez animal, para assimilar as unhas afiadas de Bento com rosetas e os pés com os cascos de um cavalo²⁶⁰. A homonímia da palavra «menina» permite ao autor descrever e criticar os olhos de Bento António, fazendo um jogo de palavras entre as duas principais significações do vocábulo²⁶¹.

²⁵⁴ Utilizando-se como pretexto para o fazer, um suposto quadro no qual Bento António foi retratado pictoricamente. Algo que não deixa de ser interessante para a nossa investigação e que evidencia a já comentada relação entre o retrato pictórico e o retrato literário.

²⁵⁵ Junto com o retrato da personagem Martha Vaz do poema *Malhoadas*, que será analisado mais à frente.

²⁵⁶ «É a cabeça do heroe forte penhasco/ pelo duro, no qual a natureza/um bico forma, aonde para o casco/do juízo passou toda agudesa./ Até o cume é coberta de carrasco/ e n'ella tendo a montes a asperesa, / tanto a cepa produz, que, admira tudo, / ver Cabeço de Vide em Monte Agudo.» (C. II, [est. 24])

²⁵⁷ «Quando bater o mato lhe aconteça/ de barba e testa, em cada moita escaça, / e o que é mais na coitada da cabeça, / entre grossa e miúda há muita caça./E quando a mão do monte ao valle desça, / muito tem que matar, pois se a isso passa/ matos são onde a caça vem a pello, / sobranceiras, bigodes e cabelo.» (C. II, [est. 26])

²⁵⁸ «A testa é campas, se estou bem no assumpto, / e ser de sepultura era preciso, / aonde o entendimento jaz defunto, / a esperar pelo dia de juizo./Sepultado o cadáver do bestunto/ ficou-lhe em branco do epitáfio o avizo, / que é nos sepulcros, onde ser costuma/ nada o morto, a inscrição couza nenhuma.» (C. II, [est. 27])

²⁵⁹ C. II, [est. 37, v.7-8].

²⁶⁰ C. II, [est. 38].

²⁶¹ Referimo-nos, claro está, à acepção de 'menina' como «criança do sexo feminino» e 'menina' como «parte do olho»

Para terminar, além das metáforas e da homonímia, a comparação é outro recurso utilizado para o retrato de Bento através da qual o autor, Lima, assemelha o pescoço da personagem com um pobre que tem de suportar um imenso peso²⁶².

Através de recursos literários como metáforas, comparações e jogos de palavras nos quais estão involucradas diferentes partes do corpo, Bento António é retratado de forma caricata e extremamente pejorativa, tal como acontece com outras personagens de outros poemas herói-cômicos estudados.

Podemos encontrar no poema *Malhoadá* o mesmo processo de descrição física (da cabeça aos pés) com as mesmas consequências pejorativas para a personagem principal do texto que neste caso é o Malhão:

«Da Nazareth pelo arraial passeia/ Um mendigo, rapaz de pouca barba, / Que pretende fazer soar seu nome/ Nas espaçosas ruas de Lisboa./ Pende-lhe da cabeça ao vento ondeando/ hisurta grenha nunca penteada, / Retostadas bochechas, nariz rombo, / Média estatura, gesto empavezado, / Annosas vestes os seus membros cobrem, / E tem nas longas pernas encaixadas, / Botas alarves de rugossa pelle. [...]» (C. I, [est.1, v. 147-157])

Como acontece na descrição física de Agostinho de Macedo, o conceito pelo qual é inicialmente definido («mendigo») e os adjectivos associados a partes do corpo e vestuário empregues para a caracterização física do Malhão («hisurta grenha», «gesto empavezado», «anosas vestes») tornam o retrato desta personagem insultuoso.

Embora na maior parte dos poemas estudados os autores reservam as suas descrições físicas para as personagens principais dos textos, por vezes, algumas personagens de cariz, diremos secundário, ou talvez menos principal, são retratadas fisicamente a partir, claro, da alusão a partes dos seus corpos.

Neste mesmo poema, *Malhoadá*, existem duas descrições físicas de duas personagens secundárias: o Velho Astolfo e Martha Vaz.

Vejamos as duas descrições, respectivamente:

a) «Da longa, estropiada cabelleira/ Compridos lingueirões lhe caem dos hombros;/ Da estofada casaca de lemiste, / Em partes amarella em partes preta, / co'os abertos canhões sacode, enxota/

²⁶² C. II, [est. 34].

As inoportunas moscas que o rodeam; De cortado veludo alarve veste/ cobre os calvos calções de tripe russo, / Que em forma de repuxo vão largando/ A pouco e pouco os tremulos joelhos.» (C. III, [est.1, v. 11-20])

- b) «Não illumina Phebo com sues raios/ Monstro mais feio do que a enorme velha : Curtos e poucos são os seus cabelos, / Que na myrrada testa se debruçam:/Esbulhadas as russas sobranceiras, / Os olhos esquinados a côr baça, / Carcomidas as faces, e na boca, / Que um hálito pestífero bafeja/ Dois amarellos e solitários dentes: Um negro buço lhe circunda os beiços/ E lhe pendem da barba bipartida/ Tres grandes rugas sobre a pelle crespas: De grossas denegridas cordoveias/ Tem retalhado o tremulo pescoço, / E onde forcejam por sair da cútis/ Os descarnados ponteagudos ossos.» (C.V, [est.1, v. 39- 54])

Ambas descrevem pejorativamente a personagem que retratam: na primeira (a) associa-se Astolfo com um homem de «estropiada cabeleira», «trêmulos joelhos», roupa desgastada e rodeado de moscas; a segunda (b) é uma das poucas descrições de uma personagem feminina presente nos textos do *corpus*²⁶³. Longe de ser retratada como as senhoriais mulheres da épica clássica, Martha Vaz, à qual o autor acusa de bruxa e com a qual tem uma poderosa inimizade, é descrita cruelmente como uma mulher velha, feia, de pouco cabelo, carcomida, com buço e barba e de hálito pestilente. Monstruosa e velha, esta descrição é um claro exemplo de retrato como caricatura.

Continuando com os retratos de personagens secundárias, muito interessante é a descrição física atribuída ao Voador, pelo autor de *Foguetário*, Pato Moniz:

«Quando em sonhos hum vulto lhe aparece./Que na indistinta, e insolita figura, / bem que na forma humana homem parece, / Indicava de mono ter mistura: /Hum barrete a cabeça lhe guarnece/ De azas cuberto, e calvo por tonsura, / Que voando com rouco movimento/ Suspenso se livrava sobre o vento.» (C. II, est. 3, v.1-8)

²⁶³ A outra encontra-se em *O Deserto*, no qual Alvarenga descreve outra «velha», Marcela: «O semblante enrugado, os olhos fundos, / Contra o nariz oposta a barba aguda:/ Os dous últimos dentes balaceiam/ Co pestífero alento, que respira.» (C. IV, [est.1],v.55-58). Note-se como ambas as descrições correspondem a personagens femininas de idade avançada que são retratadas com enorme crueldade. A personagem da «velha» na literatura, e muito especialmente na comédia, tem sido alvo de riso desde a literatura greco-latina, algo que, como vemos, se mantém na poesia herói-cômica.

Claramente insultante e de conotações racistas («Indicava de mono ter mistura») (C. II, est. 3, v.4), o autor descreve a personagem que na realidade se trata do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, associando-a com um macaco.

Não tão duro mas na mesma linha de retrato com objectivos pejorativos está a pequena descrição atribuída a Tibúrcio, no poema *O Desertor*, neste caso relacionada não tanto com uma descrição propriamente insultante do corpo dele mas sim com uma situação humilhante ocasionada por ele: «Quantas vezes Tibúrcio desejava/ Não ser de grosso peito, e largo ventre!» (C.V, est.1, v.215-216)

Também sucinto e neste caso com o objectivo de demonstrar a comicidade de uma conduta inapropriada e umas vestes reles é-nos fornecida a descrição física do cavaleiro do poema *Os Toiros*, cuja barba de oito dias reflecte, junto com o vestuário descrito, o desleixo que caracteriza a personagem ao longo do poema: «De capa, el volta ricamente ornado/ De pobres trastes, barbas de oito dias, / Nobres jaezes de papel doirado, / Guarnecidos de bellas bugiarias./ Tira o ruço chapeo, faz ao Senado/ Não cortezias, sim descortezias» (C. II, est.4, v.1-6)

Totalmente distinta, pelo incomum no tipo de poema herói-cômico no qual se engloba (de cariz utópico), temos a descrição dos estranhos habitantes lunares do poema herói-cômico *O Balão aos habitantes da Lua*:

«Conta que vira homens barrigudos, / Todos de cara chata e carapinha;/ Narizes, quais batatas, façanhudos, / a boca mais ou menos como a minha;/ Os dentes muito claros e miúdos, / Cada orelha do vulto de uma pinha, / A barba até ao peito, e a cor do rosto/ Semelhante à da Lua em mês de Agosto./ Que têm curto o pescoço e grandes braços, / Que cada perna é uma meia-lua;/ Que todos movem vagarosos passos, / Ou seja dentro em casa ou pela rua; / Que são de palanfrórios muito escassos, / Que o tratarem verdade é glória sua; que muitos são corcundas pelas costas, / Que a tudo sabem dar subtis respostas./ Que o pano que trajam é tecido/ Nos teares que têm, em que trabalham, / Em que o aleijado e o cego é entretido, / Que deste modo muito vício atalham; / Que domina uma forma de vestido; /Por isso luxo e moda ali não calham;/Que ali de mês a mês tudo melhora, / Que não se admite lá nada de fora.» (C. I, est. 12- 14)

O retrato físico dos «lulanos» presente no poema herói-cômico *O Balão aos habitantes da Lua*, é uma descrição (de novo de cima para abaixo) de uns seres imaginados pelo autor. Tal vez por isto, à diferença das outras personagens anteriormente retratadas neste apartado (que remetem directamente a personagens reais coetâneas aos

vários autores) o retrato, construído mais uma vez através de alusões a partes do corpo, é bizarro, mas não tem um objectivo pejorativo.

Como pudemos observar, a alusão a partes do corpo com o fim de realizar a descrição física de personagens humanas é um processo generalizado na épica burlesca que se revela fundamental, dito seja, para o objectivo satírico deste género poemático ao ajudar a ridicularizar certas e determinadas personagens. O mesmo acontece, nos poemas herói-cômicos, com a alusão a partes do corpo das deidades que constituem os dispositivos mitológicos (clássicos e alegóricos) presentes nos textos.

Para comprovar isto, vejamos em primeiro lugar, as descrições físicas dos deuses latinos presentes nos poemas analisados.

No poema herói-cômico *Benteida* encontramos duas descrições físicas de deidades, ambas relativas aos dois deuses principais do aparato mitológico do poema: Baco e Neptuno. Baco é descrito logo no primeiro canto do poema,

«[...] a estrutura do Nume das Tavernas:/parecia um tonel o bojo immenso, / e dous odres as gambias sempiternas./ em seus olhos o sol da luz, no intenso, / fabricou de dous frascos duas lanternas, / era a cabeça, em casco pontiagudo/ tremendo garrafão, com vinho e tudo./ Cabeça tal, em cumulo eminente, / nobres verduras ostentou bizarra:/ pois lhe estavam nascendo juntamente/no pêlo o louro, e na coroa a parra./ Um copo de cristal é cada dente, / cada venta um funil, sendo a bocarra, / onde o vinho se mostra quando a pinto, / nos dentes brancos e nos beiços tinto./ Em coiros os braços o Deus Baccho ostenta, / e em cada mão, por modo peregrino, / canadas, e quartilhos representa desde o dedo maior ao pequenino.» (C. I, est. 17-19)

... à semelhança do deus Neptuno que, por sua vez, é descrito nos seguintes termos:

«[...] era de agoa, e a gloria soberana/ disfarçou, vindo em trajos de frasqueira./ Forma as barbas do junco e da espadana, / e dos limos do mar a gadelheira./ Todo o rosto, por conchas figurado, / parecia carranca de embrechado./ Dous mexilhões nos olhos se lhe abriram, / duas lagostas nas faces lhe ferravam, /dous caranguejos nos beiços lhe mordiam, / nas orelhas duas ostras lhe agarravam; ameijoas pela boca lhe saham, / longueirões pelas ventas lhe espirravam, / e lhe era toga desprezando as becas, / toda a congregação das alforrecas./ Peixe espada, em polvo se termina, / é braço e mão, que empunha o trino esgalho;/ cada perna, que move, é uma corvina, / a qual tem , poe peanha, um rodovalho. [...]» (C. I, est. 26- 28)

Como se pode observar a partir das descrições, as duas deidades têm o corpo composto por diferentes elementos que estão estreitamente relacionados com as respectivas áreas de governo destes: o mar em Neptuno e o vinho em Baco.

A menção às diferentes partes do corpo compostas por elementos do campo lexical do vinho e do mar serve ao autor para criar o retrato físico dos deuses Baco e Neptuno, respectivamente, atribuindo um cariz caricaturesco às personagens, e restando-lhe ao mesmo tempo, na nossa opinião, algo da sua divindade²⁶⁴.

Sem sair da corte do deus Neptuno, aparece-nos a descrição dos tritões, no poema *Os Toiros* cuja descrição física está associada a elementos marítimos, ao igual que acontece com a descrição do deus Neptuno²⁶⁵.

De seguida continuamos a análise anterior, mas desta vez, focalizando as alusões ao corpos humanos nas descrições das deidades alegóricas presentes nos poemas.

No poema *Agostinheida* a entidade alegórica que ajuda e protege Agostinho de Macedo é o Desaforo, cuja descrição física é-nos brindada no primeiro canto do poema:

«Eis de cabeça chata, e longos cornos, / Lívido o rosto, e os olhos encovados, / Negra, espaçosa-bocca-desdentada, / Com língua venenosa, angui-farpada, / Deforme corpo- esguio, e derrengado, / Unha adunca nas mãos, e unha na palma, / De cabra os pés, de noitibó as azas/ Um genio á Deosa se apresenta [...]» (C. I, est.1,v.167-174)

De novo descrição física de cima para baixo atribuindo a cada parte do corpo mencionada um adjectivo pejorativo. A deidade protectora da personagem principal do poema é-nos descrita como tendo um aspeto horrendo («olhos encovados», «negra boca desdentada», «deforme corpo esguio») e demoníaco (com «pés de cabra» e «longos

²⁶⁴ O retrato caricaturesco das deidades já foi comentado anteriormente no apartado sobre os dispositivos mitológicos na poesia herói-cômica. Note-se como nos retratos aparecem vocábulos pejorativos como «bojo», «bocarra» ou «venta» que contribuem ao cariz caricaturesco do retrato.

²⁶⁵ «Tritões, que empunham longo peixe espada: /De feio aspecto, e de furor armados, / De verde limo, e mexelhões fardados.» (C. III, est. 7, [v.6-8]). A utilização de elementos do mar na descrição física de personagens marinhas está presente na épica canónica. A título de exemplo podemos encontrar no poema *Os Lusíadas* a seguinte descrição de um tritão: «Os cabelos da barba, e os que decem / Da cabeça nos ombros, todos eram/Uns limos prenhes de água, e bem parecem/ Que nunca brando pente conhecera; / Nas pontas pendurados não falecem/ Os negros mexilhões, que ali se geram. Na cabeça por gorra tinha posta/ Ua mui grande casca de lagosta./ O corpo nu, e os membros genitais/ Por não ter ao nadar impedimento, / Mas porém, de pequenos animais/ Do mar, todos cobertos, cento e cento:/ Camarões e cangrejos, e outros mais/ Que recebem de Febe crescimento, / Ostras e birbigões, do musgo sujos, / Às costas com a casca os caramujos.» (CAMÕES, 1992, C.VI, est. 17-18)

cornos» e asas), o que não deixa de ser elucidativo dado que será ela quem influencie o comportamento e de Macedo ao longo do poema.

Neste mesmo poema, encontramos uma breve descrição física da Fama, uma das poucas em que a deidade não sai prejudicada pela descrição: «Tu que com azas cento o espaço abranges, / Com cem ouvidos quanto passa escutas, / E por cem olhos vês, cem boccas fallas, [...]» (C. I, [est.1, vv. 63-65]). O mesmo não acontece com a Inveja que «Contorce os membros lívidos; espuma/ Toxico, e fel; raivosa os dentes range;/ E co'a farpada lingua venenosa, / Que ao venenoso Escorpião imita, [...]» (C. II, [est.1, vv.184-187]) injecta ao protagonista com o carácter invejoso que o caracteriza.

Da uma forma semelhante, pelos traços pejorativos, se descreve outra deidade, a Raiva, em *O Reino da Estupidez*: «A Raiva então, em cujos vesgos olhos/Scitillão o odio e a cruel vingança,» (C. I, [est.1, vv. 149-150])

No poema *O Hissope* encontramos uma breve descrição de outra deidade que está presente em vários poemas do *corpus*, a Lisonja, que é capaz de variar o seu aspeto e maneiras para agradar a toda a gente: «Cem caras, cem vestidos, cem figuras, / Cem línguas toma, e muda brevemente/ De palavras e tom segundo o gosto/ Dos que o governo têm, e assim lhe fala.» (C. I, v. 196- 199).

A deidade alegórica que tem maior influência na trama narrativa de todos os poemas analisados é, sem dúvida, a Estupidez, no poema de Melo Franco, *O Reino da Estupidez*. A descrição física desta é sucinta, apenas focaliza os cabelos, os olhos e o ventre, mas de novo os adjectivos pejorativos que acompanham as partes do corpo mencionadas desenham um mostrengo:

«Hum feio monstro de cruel figura/ Desgrenhados cabelos, vesgos olhos, / Disforme ventre, circular semblante/Da lúgubre caverna onde jazia/ Bocejando sahio, e longo tempo/ Nas vizinhas montanhas reparando, /Estas vozes soltou de magoas cheias.» (C. I, [est.1, v.12-18])

Ainda neste poema temos a descrição física de outras deidades alegóricas como a Hipocresia²⁶⁶, descritas de forma monstruosa ou cadavérica.

Por seu lado, Silva Alvarenga em *O Desertor* descreve igualmente outra deidade alegórica, neste caso a Preguiça, mas na sua forma personificada e de forma pejorativa:

²⁶⁶ «A fina Hypocresia he quem se segue/Co'os olhos baixos, macilento rosto, / Longos vestidos de cor parda e negra, / A fazer sua vênia se levanta.» (C. II,[est.1, v.224-227])

«Tem macilento o rosto, os olhos vivos, / Pesado o ventre, o passo vagaroso./ Nunca trajou à moda: uma casaca/Da cor da noite o veste, e traz pendentes/ Largos canhões do tempo dos Afonsos.» (C. I, [est.1, v.117-121])

Curiosamente, Pato Moniz oferece-nos também o retrato físico de uma deidade alegórica personificada: «Na figura de um homem baixo, e rolho, / Alvar na côr, louraça na cabeça, / Olhos que chamam de carneiro morto, / Nariz com presumpção de papagaio, / Bocca de arraia, dentes de cebolla, / Queixada cavallar muito carnuda,» (C. IX, [est.1, v.162-167]). Como se pode observar, de novo, retrato pejorativo.

Após a análise notámos que a maior parte deste tipo de deuses presentes nos poemas são deidades negativas e que as descrições físicas que lhes são atribuídas são monstruosas ou grotescas. Nos casos de deidades como a Lisonja, a Inveja ou a Hipocrisia, as descrições de traços físicos e gestos estão directamente associadas à conotação subjectiva que dá nome à deidade.

Mas as alusões a partes do corpo não aparecem apenas quando os autores pretendem, deliberadamente, realizar o retrato físico de um deus ou um humano. Após a análise dos poemas verificámos que, durante a acção narrativa, os autores muitas vezes mencionam partes do corpo como veículo para denegrir e/ou ridicularizar personagens; contrariamente àquilo que se esperaria de um protagonista de um poema épico, mais relacionado com a deificação do que com os seres terrenos, a alusão a partes do corpo com objectivos pejorativos torna as personagens dos poemas mais humanas.

Vejamos de seguida exemplos concretos extraídos dos textos estudados.

Começemos por um dos mais simples, presente no poema *Foguetário*. Tojal alude à cabeça do Cónego através da fórmula «cabeça de avelã» (C. II, est.26, v.8) para frisar a falta de juízo deste.

No poema *Agostinheida* a mãe de Agostinho de Macedo, aparece durante a narração da infância do protagonista que foi «Nas ilhargas de Angelica gerado» (C. I, [est.1, v. 130]). Várias são as menções às partes do corpo de Angélica existentes no poema, quase todas relacionadas com o trabalho de parto ou as labores de amamentação e cuidado da criança, sendo algumas delas: «*Angelica* no emtanto espartejada» (C. II,[est.1, v. 6]); «As estiradas tetas repuxando, / Amamenta o heroe [...]» (C. II,[est.1, v. 60-61]). Estas referências a acontecimentos naturais permitem a construção de uma imagem humanizada de Angélica que contrasta com os processos de divinização dos protagonistas

dos textos homéricos. Mas sem dúvida a descrição mais demolidora relacionada com a trama em que se mencionam partes do corpo neste poema é o fragmento em que se relata a relação sexual entre Macedo e a freira de Cós:

«Concluiu que teria o seu fradinho/De um bode-sementão, ou de um Martinho/A desenvolta-
façanhosa-ardencia!» (C.V, [est.1, v. 291-293]); «E, a seu vivo transporte abandonada, / O peito nú
lhe arfava suspirando, / N'um tremor de praser os ais dobrando!/ Elle, c'o activo cheiro, da cassoula,
/ Os olhos re-virando, abrindo a bocca, / E os membros contorcendo [...]» (C.V, [est.1, v.309-314]);
«-De um a negra roupeta a dextra leva/-Erguendo-a, e d'outra as fraldas delicadas;/-Accende-se o
desejo, que se céva/-Nas santas carnes com fervor mostradas:/ A sóror toda em ancias se derrete, /
O heroe lamprea o déz, sem largar bóla;/-E em mais que nas bochechas se suspeita/-Que a côr
vermelha tinha d'esta feita!/A'quem , e além das grades á porfia/ Corriam dous humanos
chafarizes...» (C.V,[est.1, v.321-330])

Neste fragmento do poema o autor menciona diferentes partes do corpo («peito», «carnes», «bochechas») e as mudanças e reações que se dão nestas durante o encontro sexual. Após o encontro, o autor continua com a descrição de Macedo:

«Até que de suor todo coberto, / Espesso o sangue, o hálito apressado, / Ancioso em peito, em
membro derengado, / Da freira aos meigos ais seus ais prendendo, / Com mesta languidez se
recostava/ Na cadeira,[...]» (C.V,[est.1, v.346-351]);

O apetite sexual do protagonista²⁶⁷ não fica saciado após o encontro com a freira. O autor aproveita para descrever a actitude do clérigo seductor com recurso, de novo, a alusões a partes do corpo e do vestuário, dando-nos a entender que os encontros sexuais do padre com o sector feminino repetir-se-ão futuramente:

«Estava elle uma tarde mui calmosa/ De costas sobre a barra, como outr'ora/ Costumava estirar-se
o grão Martinho;/ Com o hábito singelo sobre os couros/ E esse mesmo abanando arregaçado;
/Vénus todos seus membros inflammava, / Era todo elle na quentura um forno/ E, a turva phantasia
rescaldada/ De amorosas ideias enleando, / Nas futuras conquistas cogitando/ as vindouras batalhas
guerreava» (C.VI, [est.1, v. 141-151])

²⁶⁷ Ao qual o autor define como um «[...] grão carneiro de humanas ovelhas» (C.V, [est.1, v. 516]) que «Fez tal estragação no femeaço/Que não consta na velha, ou nova idade/ Igual façanha de sultão, nem frade!» (C.V, [est.1, v. 517- 519])

O relato da relação sexual do padre com a freira permite ao autor criticar duramente a violação deliberada e reiterada do voto de castidade de Macedo. Ao descrever minuciosamente os passos e as reacções corporais dos dois amantes²⁶⁸ Pato Moniz frisa a humanidade destes tirando de novo toda a dignidade às duas personagens ao rentear a vulgaridade e a escatologia²⁶⁹.

Outra crítica, desta vez contra a superstição, revela-se no poema *O Hissope* através de alusões a partes do corpo. No canto XVIII do poema o Deão e a criada deste decidem visitar o mágico Abracadabro. Para isto ungem o corpo deles com um unguento que lhes permita voar resultando esta acção numa situação caricata e ridícula:

«Se despem prontamente e untando o corpo/ Com sangue de morcego e de toupeira, / Sobre sórdidas penas se espojaram./Então o corpo todo a agitar e mover/ Com medonhos esgares e rosnando / Em baixo som por entre os podres dentes/ Certas palavras a espantosa velha, / Ao farfante Deão diz açodada: [...]» (C.VIII, [est.1, v.150-157])

Uma das formas de denigrir uma personagem durante a trama narrativa, com a qual nos deparámos no estudo dos poemas do *corpus*, foi a de utilizar as alusões a partes do corpo como insulto, utilizando um vocábulo grosseiro ou despectivo que substitui o vocábulo comum com o qual se denomina determinada parte do corpo. É o caso de «ventas» em vez de «nariz» atribuído ao Deão no poema *O Hissope*²⁷⁰, de «bola» em vez de «cabeça» na *Benteida*²⁷¹, de «coiros/couros» em lugar de «pele» na *Benteida*²⁷² e na *Agostinheida*²⁷³ ou de «testos» e «cascos» em lugar de «cabeça» presentes também no poema *Agostinheida*²⁷⁴.

²⁶⁸ «Até que de suor todo coberto, / Espesso o sangue, o hálito apressado, / Ancioso em peito, em membro derengado, / Da freira aos meigos ais seus ais prendendo, / Com mesta languidez se recostava/ Na cadeira,[...]» (C.V,[est.1, v.346-351]); «E, a seu vivo transporte abandonada, / O peito nú lhe arfava suspirando, / N'um tremor de praser os ais dobrando!» (C.V, [est.1, v.309-311])

²⁶⁹ «A'quem , e além das grades á porfia/ Corriam dous humanos chafarizes...» (C.V,[est.1, v.329-330])

²⁷⁰ «Trazendo um negro frasco todo cheio/ Dum esp'rito vital, lho arruma às ventas» (C.VIII, v. 281-282). Esta expressão também aparece na *Malhoada* «E arrumando-lhe um socco pelas ventas» (C. IV, [est.1, v.249]);

²⁷¹ «e á trapeira mental se lhe subia/um cheirinho, que a bola atordoava» (C. I, [est. 13, v. 3-4])

²⁷² C. I, [est. 38, v. 2].

²⁷³ C.VI, [est.1, v. 144].

²⁷⁴ C.V, [est.1, v. 20]); (C. IX, [est.1, v. 299]).

Interessante também a caricata descrição da exagerada fúria do Bispo no poema *O Hissope*: «O rosto se lhe inflama; os olhos tintos/ de um vivo e negro sangue lhe chamejam, / Escuma, geme e brama, range os dentes.» (C.VI, [est.1] v.245-247)

De forma ainda mais clara vemos a utilização de partes do corpo para frisar a péssima opinião que Cruz e Silva tem sobre a lisonja dentro da hierarquia eclesiástica no poema *O Hissope*: «Inda à mesma comua acompanhá-lo/ Levantar-lhe a cortina do traseiro, /Lavar-lhe o nédio cu e até beijar-lho» (C. I, v. 160-162).

No texto *A Monoclea*, aparecem, como é de esperar constantes menções a olhos; neste caso as alusões não fazem parte de ataques vituperais aos protagonistas do poema, apenas são tentativas de explicar a forma como foram perdidos pelos protagonistas²⁷⁵.

As referências ao corpo humano com o objectivo de ridiculizar ou humilhar a personagem retratada não se cingem apenas às personagens humanas, também aos deuses. Como já vimos anteriormente na secção relacionada com os aparatos mitológicos, as deidades presentes nos poemas herói-cômicos estudados longe de divinizadas, são, na sua maioria ridiculizadas e inclusive caricaturadas, através de diferentes mecanismos, com uma finalidade cômica.

No poema *Benteida Baco* «[...] postrado aos joanetes venerandos, / das reverendas patas do Deus Jove, / lhe beijou em signal do seu respeito, / o dedinho menor do pé direito.» (C. III, [est.26, v. 5-8]). A partir deste trecho podemos observar como a utilização de vocábulos relativos ao mundo animal (neste caso concreto «patas») aplicados a personagens humanas denigrem estas últimas, mesmo tratando-se de deuses como Júpiter. A esta degradação une-se, neste caso concreto, a presença deslustrosa de «joanetes venerandos» nos pés do deus Jove aos quais se inclina o deus Baco.

Após estudar a ocorrência e a utilização das alusões a partes do corpo nos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* analisado, chegámos à conclusão de que a maior parte dos autores dos poemas estudados utilizam este recurso principalmente para construir o retrato físico das personagens dos seus textos.

No cômputo geral, encontrámos nos poemas herói-cômicos analisados mais descrições de pessoas reais do que de deuses mitológicos ou alegóricos. Consideramos que isto tem a ver com o objectivo ridicularizante intrínseco aos poemas herói-cômicos.

²⁷⁵ A modo de exemplo: «lhe quiz Deus premiar tanta fadiga/ permitindo que um olho lhe rebente» (C. I, est. 117, v. 3-4);

A maioria dos retratos físicos presentes nos poemas-constituídos por sucessivas alusões a partes do corpo- descrevem as personagens de forma pejorativa. As alusões às partes do corpo dão-se para os deuses em menor medida talvez porque, ao ter este mecanismo uma função ridicularizante, os autores não têm tanto interesse em ridicularizar os deuses como as personagens humanas dos textos que têm referentes na vida real coetânea aos autores. O objectivo castigador deste género poemático faz com que sejam as personagens humanas dos poemas, baseadas em pessoas reais coetâneas ao autor, as maioritariamente ridicularizadas, e até caricaturadas, como vingança ou castigo a atitudes e comportamentos que eram considerados fora da moral da época.

O real exagera-se e passa à ficção hiperbolizado e/ou grotesco; o autor oferece-nos um retrato não objectivo, mas sim ridículo, que leva ao leitor a menosprezar, a rir da personagem. Assim, as descrições físicas dos protagonistas dos poemas herói-cômicos distam muito dos retratos físicos dos heróis da épica canónica algo que também se pode observar na caracterização física das deidades que na poesia épico-burlesca também podem aparecer caricaturadas.

Mas as alusões às partes do corpo não aparecem apenas quando o autor do poema pretende fazer uma descrição física de uma personagem: ao longo da trama aparecem alusões deste tipo que reforçam ou introduzem o carácter pejorativo de certas personagens.

As alusões a partes do corpo, elemento principal da constituição dos retratos físicos das personagens dos textos, permitem mostrar aos leitores, sempre de forma caricata, a parte física das personagens; o resto dos mecanismos anteriormente analisados (entre os quais se encontram, por exemplo, as comparações animalizadoras), o comportamento psicológico e comportamental delas.

A descrição física da personagem (formada através de alusões corporais) é, na sua maioria, denotativamente negativa e complementa-se com a descrição psicológica e comportamental, também negativa, gerada por outros mecanismos; isto gera no leitor uma sensação de superioridade, deliberadamente criada pelo autor, que provoca o riso cruel nos leitores.

Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, podemos definir o conceito de escatologia como: «Recurso a expressões, ditos, anedotas, histórias....que giram em torno do assunto de fezes ou

imundícies.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «escatologia»). A sociedade portuguesa do século XVIII era especialmente pudorosa; os escritores, influenciados pela sensibilidade neoclássica, pensada e equilibrada, deviam ter muito em conta a moral e o pudor quando se dispunham a compor os seus textos²⁷⁶. Esta situação, normativa para a grande parte da composição de poesia na época mencionada, não é a norma na poesia herói-cómica.

Após a análise dos poemas que constituem o *corpus*, verificámos que em boa parte deles existem referências escatológicas relacionadas com as personagens. Uma das referências escatológicas recorrentes nos poemas analisados é o facto de defecar. Aparece mencionado em dois poemas do *corpus*: na *Agostinheida* e no *Foguetário*. O protagonista do poema *Agostinheida*, Macedo, finge um mal-estar intestinal durante a sua estadia na prisão para poder assim enganar o guarda e escapar dela²⁷⁷. A disenteria aparece também mencionada no poema *Foguetário* como metáfora para explicar a falha nos fogos de artifício²⁷⁸. Ainda no poema *Agostinheida* aparece a defecação de novo, neste caso não sendo obra do protagonista mas sim sendo este o receptor dos excrementos de um pássaro²⁷⁹.

Outra das referências escatológicas reiterativa nos textos estudados é o vómito. Em vários poemas várias personagens aparecem descritas a vomitar. No poema *Os Toiros*, o autor dá-nos a entender que o protagonista humano, o cavaleiro, vomita o licor de amêndoa amarga anteriormente ingerido²⁸⁰. Já no poema *A Monoclea* o autor descreve como a tentativa de envenenamento do imperador Alberto I se resolveu num vómito forte e contínuo cujo esforço lhe provocou a perda de um olho²⁸¹.

²⁷⁶ Isto não significa que durante o século XVIII não existam composições poéticas de temática escatológica. Relembramos que o tema das ventosidades em concreto, longe de ser ignorado durante o século XVIII, foi objecto de tratados cómicos em diferentes países europeus. Exemplos disto são *L'Art de péter* de Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut, *The Benefit of Farting* de Swift ou o *Tratado sobre el pedo*, de autor anónimo.

²⁷⁷ «Quero o bispote/ Dê-m'ó cá depressa» (C.VI, [est.1, v.196-197])

²⁷⁸ «De estoiro tal morreo logo à nascença, / Do destêmpo de uma dysenteria,» (C. IV, est. 15, v. 3-4)

²⁷⁹ «C'ó estrondo de quem soffre dysentéria, / Ou de quem do vazio expelle os ventos, / Dá-lhe uma correntia talhadura/ Toda empregada no alto da cabeça:» (C. IX,[est.1, v.277-280])

²⁸⁰ «Eis que impera o licor d' amendoa amarga, / Elle geme com pezo, arroja a carga» (C. IV, est. 53, [v.7-8])

²⁸¹ «Começou o imperador com força tanta/ a estrebuxar, que a causa se lhe augmenta, / qual musico faz passos de garganta, / qual pistola a culatra lhe rebenta:/ era a innundação tal que o mundo espanta/ pelo abundante, e pela fedorenta, / e foi tal a violencia en tão boa hora, / que um dos olhos da cara saltou fora.» (C. I, est.74, v. 1-8)

A saliva é outro dos fluídos mencionados nos poemas. Para o autor da *Agostinheida*, é o veículo pelo qual Macedo infecta com aftas a quem beija²⁸²; para o autor de *Os Toiros* é um dos fluídos, junto com as lágrimas, que derrama o «corajoso» cavaleiro²⁸³. Também os deuses estão sujeitos à presença escatológica da saliva, mais concretamente Baco que ao falar solta perdigotos no poema *Benteida*²⁸⁴. Neste mesmo poema, aparece este fluído associado ao protagonista Bento António²⁸⁵.

A urina aparece mencionada em dois poemas do *corpus*, no *Foguetário*²⁸⁶ e em *A Monoclea*, neste último relacionada diretamente com o imperador Adriano²⁸⁷.

Através de um jogo de palavras estabelecido a partir das duas definições de «traque»²⁸⁸, alude-se às ventosidades de novo no poema *Foguetário*²⁸⁹. No mesmo poema, através de uma metáfora, compara-se o fracasso dos fogos de artifício com este elemento escatológico através da fórmula: «se espedorrou aquelle empório ardente» (C.VI, est. 29, v. 6); ainda neste texto, pretende-se comparar o cónego com um peido que devia ter morrido à nascença²⁹⁰.

Além de sucintas alusões escatológicas ao suor e ao arrote em poemas como *O Hissope*²⁹¹, a *Agostinheida*²⁹² ou a *Benteida*²⁹³, e das alusões ao fedor²⁹⁴ na *Benteida*, a alusão escatológica mais marcada é sem dúvida a relacionada com os fluídos sexuais que podemos encontrar na *Agostinheida* (mencionada anteriormente no apartado sobre as alusões corporais²⁹⁵). A constante presença de alusões escatológicas nos poemas herói-

²⁸² «Pespegando-lhe um beijo humedecido, que dizem lhe agravara o mal nojoso/ Das nunca extinctas aphtas que padece» (C. IX, [est.1, v.249-251])

²⁸³ «De baba, e pranto hum rio desatava» (C. II, est. 21, [v. 5])

²⁸⁴ «Quando Baccho estas couzas lhe dizia, / a humidade da bocca altissonante, / co'a força das palavras despedia;/ e a cada perdígoto, que lançava, / de um licor, que é uma candêa, o borrifava» (C. I, est.[22, v. 4-8])

²⁸⁵ «A babar-se por si sómente acerta, / e a baba, que ao cair no chão se empossa, / vendo todos estão;» (C. III, [est.45, v.6])

²⁸⁶ Segundo o autor deste poema, Júpiter envia «Mijos de chuvas» sobre os fogos de artifício do cónego. (C. I, argumento, v.4)

²⁸⁷ «Adriano vasar quiz a bexiga» (C. I, est. 86, v. 5)

²⁸⁸ Que pode significar, simultaneamente, «gás» e «foguetete».

²⁸⁹ «Novo calcinador dos .../ Dos tráques Engenheiro celebrado» (C. I, est. 1, v. 3-4)

²⁹⁰ «Oh quam melhor ao credito te estava, / A' nascença morrer, qual soffocado/ Peido [...]» (C. II, est. 5, v. 6-8)

²⁹¹ «...e o suado crescente endireitando» (C.V, v.18) e «Ora, arrotando, para dentro torna» (C. I, v. 235)

²⁹² «Até que de suor todo coberto, / Espesso o sangue, o hálito apressado, / Ancioso em peito, em membro derengado, / Da freira aos meigos ais seus ais prendendo, / Com mesta languidez se recostava/ Na cadeira,[...]» (C.V,[est.1, v.346-351]);

²⁹³ «[...] o travesseiro, / para mostrar onde elle tem a cara, / de uma nodoa se cobre quase inteiro, / que o suor do seu rosto lhe custava.» (C. I, [est.9, v.1-4])

²⁹⁴ «e é pasmar, que lhe sirva de conforto/ a peste, que o podia deixar morto» (C. I, [est.24, v.7-8])

²⁹⁵ «A'quem, e além das grades á porfia/ Corriam dous humanos chafarizes...» (C.V,[est.1, v.329-330])

cômicos estudados, demonstra-nos que os autores, não evitam falar destes temas, nem utilizam eufemismos para tentar falar decorosamente sobre eles. A capacidade de criação literária dos autores dos poemas é inquestionável, por isso consideramos que a opção de utilizar elementos escatológicos foi voluntária e obedece de novo a um método de denigração da personagem que perde, com este recurso, toda a dignidade.

3.2.3. EPÍJETOS PARÓDICOS

Os epítetos estão presentes desde os inícios da literatura ocidental, sendo os poemas homéricos paradigmas na utilização literária deste recurso. A definição do conceito ‘epíteto’ encontra-se recolhida na prática totalidade dos dicionários de língua portuguesa de referência actuais. No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* de Holanda Ferreira o conceito é definido como uma «palavra ou frase que qualifica pessoa ou coisa»; um «cognome» (cf. FERREIRA, 2004, s. v. «epíteto»). Algo parecido ocorre nas definições dos dicionários da *Academia das Ciências de Lisboa* e no dicionário *Houaiss* mostradas de seguida:

«Epíteto: [...] 1. Gram. Palavra, geralmente um adjectivo ou substituto deste, colocada junto de um substantivo para especificar os atributos do objeto, para ser por ele designado ou para realçar a sua significação. 2. Nome que se acrescenta ao nome de uma pessoa para lhe realçar uma característica ou qualidade. COGNOME» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, s. v. «epíteto»)

«Epíteto: [...] 1. Palavra ou expressão que se associa a um nome ou pronome para qualificá-lo. 2. qualificação elogiosa ou injuriosa dada a alguém; alcunha, qualificativo. 3. GRAM.TRAD. qualquer adjectivo ou expressão com valor de adjunto atributivo não ligada ao substantivo por um verbo. [...]» (HOUAISS, 2001, s.v. «epíteto»)

Como se pode constatar através das definições acima referidas, ao ‘epíteto’ são-lhe comumente associadas as funções de qualificar uma pessoa ou coisa, especificando os atributos do objeto ao qual também se lhe podem realçar determinadas características ou qualidades.

Observamos então como a definição do conceito ‘epíteto’ varia, de forma muito mínima, de obra para obra, mantendo-se em todas as definições traços fundamentais definitórios relacionados com a atribuição de qualidades a pessoas ou coisas aparecendo assim como um elemento caracterizador de personagens, tanto individuais como colectivas.

Mas esta última ideia de que a função principal do epíteto é sempre a caracterização e, na maior parte das vezes, a singularização da personagem à qual é atribuído não é defendida por todos os investigadores. Este é o caso de Adam Milman Parry, um dos referentes no estudo do epíteto nos poemas homéricos, que dedicou a sua vida investigadora a provar que esta visão geralmente aceite da concepção ‘singularizadora’ do epíteto na épica homérica é consequência de uma leitura anacrónica dos textos épicos clássicos.

Nos inícios do século XX, Parry pousou a sua atenção sobre os epítetos²⁹⁶ presentes na épica homérica. Consciente da reiterada utilização de epítetos na *Iliada* e na *Odisseia*, este investigador analisou a utilização destes elementos nos poemas acima referidos relacionando-os com a métrica. Através desse estudo concluiu que a métrica dos poemas homéricos condicionava a utilização de um ou outro epíteto e que, portanto, a eleição deste não dependia tanto do substantivo a que acompanha e qualifica como do número de sílabas que devem ser preenchidas para respeitar a métrica do poema. Parry atribui este condicionamento ao carácter oral da poesia épica homérica, pensada para ser recitada por um aedo a um público familiarizado com os textos épicos; segundo o estudioso, a dificuldade de memorização obrigava o aedo a ter previstas um conjunto de fórmulas fixas com determinado número de sílabas que pudesse introduzir em qualquer lugar do poema respeitando a métrica do hexâmetro grego²⁹⁷ e ganhando deste modo tempo para pensar no conteúdo que iria recitar depois²⁹⁸.

²⁹⁶ Estruturalmente, para este autor o ‘epíteto’ pode-se definir como «[...] a qualifying word added to a substantive without the intermediary of the copula. Thus it is not necessarily an adjective: it can also be a substantive [...] or even a composite expression.» (PARRY, 1987: 20)

²⁹⁷ «To create a diction adapted to the needs of versification, the bards, found and kept expressions which could be used in a variety of sentences, either as they stood or with slight modifications, and which occupied fixed places in the hexameter line. [...]» (PARRY, 1987: 9)

²⁹⁸ «In a society where there is no reading and writing, the poet, as we know from the study of such peoples in our own time, always makes his verse out of formulas. He can do it in no other way. Not having device of pen and paper which, as he composed, would hold his partly formed thought in safe-keeping while his unhampered mind ranged where it would after other ideas and other words, he makes his verses by choosing from a vast number of fixed phrases which he has heard in the poems of others poets. Each one of these phrases does this: it expresses a given idea in words which fit into a given length of

Que o epíteto qualifica uma palavra, disseram-no os posteriores estudiosos deste elemento, mas que essa qualificação tenha sido escolhida pelo autor para que qualifique e inclusive singularize apenas a uma personagem é uma ideia que Parry sempre recusou no que se refere à generalidade da poesia épica homérica. A atribuição de significado à maioria dos epítetos homéricos deriva, para Parry, como já se disse, de uma análise anacrónica feita pelos estudiosos actuais aos textos épicos²⁹⁹. Segundo este estudioso, existem ‘fórmulas’ ao serviço da métrica do hexâmetro grego que têm um papel fundamental na possibilidade de criação da épica antiga³⁰⁰ e que pouco têm a ver, na maioria das vezes, com atribuir um significado «singularizante» concreto a um substantivo.

O conceito de «fórmula» foi fundamental nos estudos de Parry: Para ele, a fórmula «[...] is an expression which, whatever may have been its history, made the process of versification easier for the poet or poets of the *Iliad* and the *Odyssey* at the moment when these poems were composed» (PARRY, 1987: 14). Para o estudioso os epítetos não passam de fórmulas que, mais do que qualificar substantivos, na sua maioria, apenas ajudavam os aedos a cantar poemas épicos.

the verse. Each one of these fixed phrases, or formulas, is an extraordinary creation in itself. It gives the words which are best suited for the expression of the idea and is made up of just those parts of speech which, in the place which it is to fill in the verse, will accord with the formulas which go before and after to make the sentence and the verse. Each formula is thus made in view of the other formulas with which it is to be joined; and the formulas taken all together make up a diction which it is the material for a completely unified technique of verse-making» (PARRY, 1987: 329). Desta mesma opinião é a estudiosa Maria Helena Rocha Pereira que no seu artigo «Fórmulas e epítetos na linguagem homérica»: «Uma fórmula extensa para descrever estas ocasiões era naturalmente uma grande ajuda que a memória lhe dava [ao aedo], enquanto mentalmente arquitetava em seu espírito a sequência da narrativa» (PEREIRA, 1984: 2).

²⁹⁹ «We are not mistaken in believing that Homer’s audience had previously heard many another epic poem. Therefore, once it is established that a given noun-epithet expression forms part of a traditional system designed for the use of a given noun, or in other words that it is a *fixed* epithet, we can be certain that this audience, long before they ever heard the *Iliad* and the *Odyssey*, were too familiar with the expression to think of finding in it any particularized meaning» (PARRY, 1987: 130)

³⁰⁰ Segundo Parry estas fórmulas tão típicas da poesia homérica não foram criadas nestes poemas são antigas e teriam sido utilizadas por outros poetas: Para Parry «[...] we are in presence of a system of formulae which is a set of subsystems; and its character is such as to exclude any possibility of its being the work of an individual poet.» (PARRY, 1987:19). Segundo Parry, a ‘dicção oral’ não pode ter sido obra de um poeta só: «A single man or even a whole group of men who set out in the most careful way could not make even a beginning at such an oral diction. It must be the work of many poets over many generations. When one singer (for such is the name these oral poets most often give themselves) has hit upon a phrase which is pleasing and easily used, other singers will hear it, and then, when faced at the same point in the line with the need of expressing the same idea, they will recall it and use it. If the phrase is so good poetically and so useful metrically that it becomes in time the one best way to express a certain idea in a given length of the verse, and as such is passed on from one generation of poets to another, it has won a place for itself in the oral diction as a formula.» (PARRY, 1987: 330)

Mas isto não significa que nenhum epíteto sirva para particularizar personagens nos poemas homéricos. Este investigador assinalou dois tipos de epítetos: os ‘genéricos’ e os ‘distintivos’³⁰¹. Para Parry, ao contrário do que articulam alguns estudiosos da obra homérica, a maior parte dos epítetos utilizados na épica homérica pertencem à categoria ‘genérico’³⁰², isto é, são epítetos que se podem aplicar a mais do que uma personagem e que portanto não a singularizariam nem a diferenciam das outras. Segundo este estudioso:

«[...] the bards had no hesitation in applying to any hero an epithet which at some point in time had first been ascribed to one particular hero. It was used a first time for this one person; the it was used again for the same person, when the rhythm allowed it and made its use easy.» (PARRY, 1987: 87)

A grande maioria dos epítetos da *Iliada* e na *Odisseia* são assim para Parry genéricos mas existem, em muito menor percentagem, na poesia épica canónica epítetos que sim estão associados a determinados deuses ou heróis cuja função caracterizadora permite-nos distingui-los do resto.

Vejamus de seguida se estas percentagens se mantêm nos poemas analisados pertencentes à épica burlesca. A presença do ‘epíteto’ na poesia herói-cômica setecentista em língua portuguesa é indiscutível estando presente, em maior ou menor número, em todos os poemas que conformam o *corpus* desta investigação. Ao analisar pormenorizadamente os textos que compõem o *corpus*, a primeira coisa que verificámos foi que, tal como acontece na poesia homérica, a maior parte dos epítetos presentes nos poemas estudados são atribuídos a humanos ou a deuses³⁰³.

³⁰¹ «There is an important distinction to be made between these epithets, which can be called *generic*, and the other, which can be used for only one god or one hero, and should be called *distinctive*. [...] The generic epithets which can fill the portions of the line indicated have rigorously fixed positions, so much so that they clearly must have had, for the poets who used them, an existence independent of any particular type-noun- epithet formula.» (PARRY, 1987: 64-65)

³⁰² «[...] there are in Homer only 40 distinctive epithets of heroes as compared with 61 generic epithets.» (PARRY, 1987:152)

³⁰³ São minoritários os epítetos atribuídos a povos ou cidades encontrados nos poemas analisados; relativos ao povo português temos no poema *Os Toiros* os epítetos «Sabios Lusos, Mestres d’Arte» (C. I, est.5, [v.1]) e «nobres Lusos» (C. III, est. 27, [v.1]); relativos a cidades ou paisagens concretas temos o «loiro Mondego» (C. I, est.1, v.5) no poema *O Desertor* e «soberba Madrid» (C. II,[est.1,v.8]) e «fertil Portugal» em *O Reino da Estupidez* e uma referência por antonomásia ao Alentejo- «Da terra da azeitona parte o moço, / e acha em Lisboa minas de caroço» (C. I, *argumento*, v. 8) -como «terra da azeitona» na *Benteida*. São de grande interesse, pela importância que assumem na crítica de valores e de costumes os epítetos atribuídos aos animais no poema herói-cômico *Os Toiros*.

Outro dos fenómenos que verificámos foi que os autores de poesia herói-cómica em língua portuguesa umas vezes, utilizam os epítetos presentes na épica homérica (isto acontece maioritariamente no que se refere aos deuses quando o poema herói-cómico está dotado de um aparato mitológico greco-latino) e outras vezes criam novos epítetos em função do comportamento, carácter ou acções da personagem do poema e da trama narrativa. Isto significa que nos poemas herói-cómicos estudados convivem epítetos com os quais estamos familiarizados, habituais na épica canónica, e epítetos inovadores que visam atribuir comicidade ao poema e/ou distinguir e tornar salientes determinadas características de certas personagens com o objetivo de acentuar comportamentos e caracteres. Vejamos, primeiro, os epítetos atribuídos às personagens humanas³⁰⁴ presentes nestes poemas.

3.2.3.1. FIGURAS HUMANAS

Começemos por analisar as personagens humanas do poema *O Hissope* e os epítetos que lhe são associados. Como vimos nas definições do conceito ‘epíteto’, uma das características que se atribui a este conceito é o seu poder caracterizador, definitório de algo ou alguém; tendo em mente esta ideia, é por todos conhecido que uma das maneiras mais básicas de caracterizar e distinguir uma pessoa de outra é através do físico.

No poema de Cruz e Silva, a personagem do bispo, D. Lourenço de Lancastre, é descrita, a nível físico, com epítetos que dão a entender a corpulência do citado prelado: «gordo Bispo» (C. II, v. 93; C. III, v. 118; C.V, v. 9; C.V, v. 448; C.VI, v. 78; C.VI, v. 216, v. 242), «gordo e fero bispo» (C.V, v. 578); algo que também acontece com a outra personagem principal do texto, o deão José Carlos de Lara: «fofo Lara» (C.IV, v. 185). Se formos ao encontro das personagens secundárias da obra encontramos mais algum epíteto relacionado com a aparência física de determinada personagem: o seco Marques» (C. III, v. 93), o «Noventa-cabelos» (C.VII, v. 20), o «grosso Silva» (C.VII, v. 160), «grosso e torto Silva» (C.VII, v. 383).

Mas *O Hissope* não é o único poema onde detectamos esta situação. No extenso poema *Agostinheida*, o pai do protagonista é descrito pejorativamente como «sujo Mestre

³⁰⁴ Utilizaremos ao longo deste estudo a palavra «humano» para referir-nos às personagens dos poemas estudados que são seres humanos com o objetivo de as distinguir das personagens que são deidades (greco-latinas ou alegóricas) ou animais.

Espinha» (C. III, [est.1,v.20]) ou «sujo Espinha» (C. III,[est.1, v. 233]). Estão presentes também nos poemas estudados outros epítetos caracterizadores do físico das personagens, como é o caso de «Narcisa bela» (C.I,est.1, v.262), no *Desertor* ou «o velho Astolfo» (C.IV, [est.1, v. 146]) e «velha Martha» (C.V,[est.1, v.199]) na *Malhoadá*, mas salvo estes o certo é que é mínimo, o número de epítetos que encontramos nos poemas herói-cômicos analisados relacionados com o aspecto físico das personagens, comparado com o vasto número de epítetos que descrevem os caracteres ou estados psicológicos destas, estados estes que, em ocasiões, vão mudando ao longo da narração dando origem a novos epítetos intimamente relacionados com o evoluir da trama.

Perante isto consideramos ter chegado a uma importante conclusão: os autores de poesia herói-cômica em língua portuguesa estavam mais interessados em caracterizar as personagens humanas dos seus poemas pela sua personalidade e comportamento do que pelo seu físico; como veremos mais adiante, uma das funções dos epítetos na poesia épica burlesca (além da cômica, conseguida na sua maioria pela ironia) era a de condensar a essência da personagem em poucas palavras para que, através de um epíteto, o leitor fizesse uma ideia rápida de como era comportamental ou moralmente. As críticas recebidas pelas personagens através dos epítetos que lhe são atribuídos, especialmente quando estes são pejorativos (algo que nos poemas estudados ocorre na sua maioria) eram na realidade críticas atribuídas pelos autores aos comportamentos morais ou comportamentais reprováveis dessa personagem, estando por isso ao serviço de função moral da literatura que detêm os poemas herói-cômicos.

Conscientes da importância deles focalizemos então a nossa atenção nos epítetos que descrevem o temperamento ou o comportamento das personagens humanas dos poemas. Para este efeito, começaremos, de novo, analisando o poema herói-cômico mais conhecido da língua portuguesa, *O Hissope*. Já falámos anteriormente das duas personagens humanas que se revelam principais neste poema: o bispo Lancaestre e o Deão Lara. Como vimos, ambas personagens são descritas a nível físico como «gordas», adjectivo que, além de ser apenas uma característica física revela-se, no nosso parecer, neste poema, como um epíteto «criticador» que frisa o pecado da gula presente na vida clerical do Portugal do oitocentos e que vem ao encontro da cena descrita no canto VII

do poema onde se descreve, de forma caricata, um copioso jantar entre membros do cabido elvense no qual a gula e o egoísmo são os convidados principais³⁰⁵.

Mas, como dissemos anteriormente, salvo raras exceções, a maior parte dos epítetos caracterizadores deste poema são, sem dúvida, os atribuidores de emoções e temperamentos. Na hierarquia eclesiástica elvense o bispo encontra-se por cima do deão, que deve render-lhe obediência sempre que este faça aparição nalgum local da sua diocese. Sendo consciente disto o bispo é caracterizado através de epítetos como «arrogante e orgulhoso»³⁰⁶. Mas o deão, «ilustre, pomposo e farfante Lara»³⁰⁷, que sempre tinha sido obediente ao seu superior cede ao seu ego e acaba por se revelar utilizando o hissope como símbolo dessa sublevação. Por ir contra todas as regras hierárquicas estabelecidas, o deão será descrito como «soberbo, altivo ou farfante»³⁰⁸ e despertará a ira do «gordo e fero bispo» (C.V, v. 578). Como se pode ver através dos epítetos atribuídos a cada uma das personagens, temperamentos como o orgulho, a altivez e a arrogância que desencadearam o conflito descrito caricaturalmente no poema por Cruz e Silva são também as principais características atribuídas através de epítetos às duas personagens principais humanas do texto permitindo assim caracterizá-las. Os mencionados epítetos («farfante», «pomposo», «arrogante», «orgulhoso»), note-se, todos pejorativos, repetem-se ao longo do poema sendo exclusivos das duas personagens citadas³⁰⁹.

No decorrer do poema os epítetos acima referidos vão-se alternando com outros que, estando mais ao serviço da trama narrativa, não têm tanto a ver com a caracterização dos temperamentos do bispo e do deão como com os diferentes sentimentos que estes exprimem ocasionados pelo decorrer dos acontecimentos. Este é o caso de «triumfante»³¹⁰ (estado do deão após ter conseguido a apelação que o livra de obedecer o bispo) e de «pálido»³¹¹ (estado em que o deão fica após saber que perderá a lide com o seu superior).

³⁰⁵ Cf. C.VII, vv. 117-133; C.VII, vv. 322- 333 da edição recomendada anteriormente de *O Hissope*.

³⁰⁶ «arrogante Bispo» (C. VIII, v. 219), «orgulhoso Bispo» (C.VIII, v. 310)

³⁰⁷ «ilustre Lara» (C. IV, v. 105); «farfante Lara» (C. VI, v. 330); «pomposo Lara» (C. VII, v. 21)

³⁰⁸ «farfante Deão» (C. I, v. 227; C. II, v. 89; C. III, v. 39; C. III, v. 292; C. IV, v. 3; C. V, v. 2; C. V, v. 289; C.VIII, v. 157); "altivo Deão" (C. III, v. 263); «soberbo Deão» (C.V, v. 598)

³⁰⁹ Sendo «farfante» e «pomposo» epítetos apenas atribuídos ao deão e «orgulhoso» e «arrogante» epítetos apenas atribuídos ao bispo. A nenhuma outra personagem do poema são-lhe atribuídos estes epítetos.

³¹⁰ «Deão triunfante» (C.VII, v. 5)

³¹¹ «pálido Lara» (C.VIII, v. 302)

Também acontece isto com a figura do bispo que se revela como «fero»³¹² quando se vê atacado pelo deão.

Abrimos aqui um parêntese para comentar outros dois poemas do *corpus* nos quais encontramos também a introdução de epítetos ao serviço do decorrer da trama narrativa. No poema *Malhoada*, a personagem principal, o Malhão, embora sendo frequentemente definida pelo epíteto «famoso»³¹³ (pois o tema principal do poema é explicar porquê tão mau versista era tão famoso e solicitado em Lisboa) vai recebendo novos epítetos como «mísero», «triste» ou «pobre»³¹⁴, quando falha numa das suas declamações poéticas e é gozado em público, ou «trémulo» quando recorre à bruxa Martha Vaz para o socorrer³¹⁵.

Assim mesmo, a personagem principal de *O Desertor*, Gonçalo³¹⁶, incentivador da fuga à prestigiosa e exigente Universidade de Coimbra depois da reforma de Pombal, é caracterizado ironicamente pelo autor como «intrépido»³¹⁷ para posteriormente ser definido como «prudente» ou «zeloso»³¹⁸ à medida que vai avançando a narrativa.

Voltando de novo a nossa atenção ao poema *O Hissope*, verificamos que o resto das personagens do poema, de cariz secundário, aparecem em escassas ocasiões maioritariamente para ajudar a definir o contexto sociocultural em que as personagens principais estão inseridas. Por este motivo, e não só mas em especial, o episódio do conselho do bispo e o do jantar na casa do deão (canto VII), denunciam-se reveladores para conhecer o citado contexto através das várias personagens que o formam às quais também se lhes atribuíram epítetos com o objetivo de facilitar a sua identificação e de as caracterizar instantaneamente, por vezes com finalidade jocosa e/ou crítica³¹⁹.

Para confirmar esta ideia, vejamos então alguns exemplos: o «Famoso Rodamonte das tabernas» (C. III, v. 57); o «grande Almeida, / Gentil-homem da câmara e da boca, / Homem de gabinete e de conselho, / Bom poeta, orador, Petrus in cunctis/ Que goza do prelado a confiança» (C. III, v. 65-69); o «douto Andrade» (C. III, v. 92); «o grão Penitenciário, o seco Marques» (C. III, v. 93); «o fumoso Bastos» (C. III, v. 153); o «douto

³¹² «gordo e fero bispo» (C.V, v. 578)

³¹³ «famoso Malhão» (C. II,[est.1, v. 138]), (C.V, [est.1, v.69]), (C. IV, [est.1, v.161])

³¹⁴ «triste Malhão» (C.V,[est.1, v. 55]), (C.V,[est.1, v. 322]); «pobre Malhão» (C.V,[est.1, v.79])

³¹⁵ «tremulo Malhão» (C.V,[est.1, v. 215])

³¹⁶ «o Desertor» (C.V, est.1, v.217)

³¹⁷ «intrépido Gonçalo» (C. I, est.1, v.305), (C. III,est.1,v.201)

³¹⁸ «prudente Gonçalo» (C. III,est.1,v.209); «zeloso Gonçalo» (C. IV,est.1,v.323)

³¹⁹ Como se pode ver, por exemplo, pelos epítetos do Almeida, do Torres, do Sardinha, do Velez, do Perinha, do Pão Ralo, do Noventa Cabelos ou do Silva.

Acúrsio» (C. III, v. 176); «Bertaquino, o grande Granha» (C. III, v. 181); o «grande Abreu»; «o Ramalhete, / Teólogo chapado e canonista» (C. III, v. 277-278); o «gritador Fernandes» (C.IV, v. 154); o «moço Sequeira» (C.VII, v. 13); o «Noventa-cabelos, conhecido / Por fido Acates do pomposo Lara» (C.VII, v. 20); «o triste e mísero tacanho / Que gerou , por seu mal, o velho Torres» (C.VII, v. 24-25); o Sardinha³²⁰; «O Velez, aritmético afamado, / Capaz de duvidar até de Cristo» (C.VII, v. 41-42); o « vaidoso mulhêril Perinha, / Ramo insigne dos Gatos Rodovalhos» (C.VII, v. 57-58); o «célebre dom Félix» (C.VII, v. 86); o «grande Salgado» (C.VII, v. 91); o «...prior da santa igreja/ Que Alcáçova enobrece» (C.VII, v. 135- 136); o «longevo potroso do Saldanha» (C.VII, v. 145); o «grosso Silva» (C.VII, v. 160); o «Bolorento Pão-ralo, e tu que falas/ A língua da mourama, ó bom Gonçalo» (C.VII, v. 171-172); o «grande Eugénio» (C.VII, v. 185); o «famoso Félix» (C.VII, v. 185); o «nobre Aguiar» (C.VII, v. 328); o «grão Gonçalves» (C.VII, v. 334); o «Dom Alarve» (C.VII, v. 380) ou o «grosso e torto Silva» (C.VII, v. 383)³²¹.

Como se pode apreciar na anterior enumeração de personagens secundárias existem epítetos como «bom», «grão» ou «grande» que se atribuem indistintamente a várias personagens³²², como acontece com alguns epítetos homéricos³²³; neste caso isto ocorre não tanto pela necessidade de preencher espaços métricos, como defende Parry na sua teoria³²⁴, – lembramos que este poema tem verso solto- mas sim para conseguir um efeito

³²⁰ «Como costuma o zote do Sadinha» (C.VII, v.39)

³²¹ A atribuição de epítetos definitórios e individualizadores às personagens secundárias é um mecanismo também presente no poema *Malhoada* («gritador Valverde» (C. I, [est.1, v. 23]); «Façanhudo Dom Felix» (C. I, [est. 1, v.25]); «decantado Chaves» (C. II, [est.1, v. 13]); «myrrado Astolfo» e (C. III, [est.1, v. 3]); «façanhoso Félix de Santarem» (C. III,[est.1, v. 64-65]); «Josino cruel» (C. III, [est. 1, v. 76]); «Importuno Vianna» (C. III, [est. 1, v. 87]); no poema *O Reino da Estupidez* («Tirceo, homem singello,» (C. III,[est.1, v.141]); «O grande, invicto, o immortal Carvalho»» (C. III,[est.1, v.156]) e em *O Deserto* («Cosme infeliz» (C. II,est.1, v.9); «Iracundo Gaspar» (C. II, est.1, v.32); «Alberto alegre» (C. II,est.1, v.38); «Brás, o forte» (C. III,est.1, v.192); «Amaro vigilante, inexorável» (C. IV,est.1, v.9). Através destes epítetos o autor ficava certo de que os leitores coetâneos do seu poema (que na sua maioria, por não dizer na totalidade, conheciam as personagens mencionadas) identificavam sem problemas a personagem mencionada. Do elenco de personagens não principais presentes nos poemas, o Gonçalves do poema *O Hissope* tem a duvidosa honra de ser a personagem secundária com mais epítetos distintos visto ser um elemento importante na trama ao ser o feitor do estratagem jurídica que deu a razão ao deão. Por isto, o «bom Gonçalves» (C.V, v. 602; C.VI, v. 100) se torna «grande e intrépido» após ter decidido ajudar o deão na sua afronta contra o poderoso bispo.

³²² Alguns exemplos que evidenciam este facto são: «o bom Luz» (C.V, v. 553); o «bom Gonçalves»; «o grão Penitenciário, o seco Marques» (C. III, v. 93); «grão Gonçalves» (C.VII, v. 334); «Bertaquino, o grande Granha» (C. III, v. 181); «grande Abreu» (C. III, v. 214); «grande e intrépido Gonçalves» (C.VI, v. 184); «grande Salgado» (C.VII, v. 91); «o grande Eugénio» (C.VII, v. 185)

³²³ Aqueles a que Parry denominou de ‘genéricos’.

³²⁴ Cf. PARRY, 1987.

épico-cômico ao atribuir ironicamente um adjetivo grandioso a uma personagem que dista muito de o ser.

O mesmo acontece no poema herói-cômico *Malhoada* no qual adjetivos como «bom», «ilustre» ou «grande» são atribuídos a personagens banais³²⁵ e em *O Reino da Estupidez* onde a ocorrência de epítetos como «bom» ou «gran» é comum na denominação de personagens secundárias para atribuir cariz épico: «bom Bustoque» (C. III,[est.1, v.179]); «gran Marquez» (C. III,[est.1, v.162]). Alertamos para o facto de que, embora a maior parte dos exemplos aqui expostos sejam relativos a personagens secundárias este mecanismo não só é utilizado com as personagens secundárias, mas também com as principais. O «bom Gonçalo» do poema *O Desertor*³²⁶, o «bom deão» de *O Hissope*³²⁷ ou o «grande Bento» na *Benteida*³²⁸ são bons exemplos disto.

No poema herói-cômico *Benteida* consegue-se o mesmo efeito acima descrito atribuindo ao protagonista, Bento António, epítetos grandiosos dignos de um herói homérico: «Heroe valente» (C. I, [est.1, v. 1]); «sublime Heroe» (C. I, [est. 6, v. 1]); - inclusive após a sua metamorfose em mulher («illustre Benta» (C. I, [est.5, v.1]) - que contrastam com as constantes descrições caricaturadas e patéticas recebidas pela personagem ao longo da obra. O tratamento por «herói», que constitui outro dos epítetos mais recorrentes nos textos estudados, é outra mais das formas de burla às personagens dos poemas herói-cômicos³²⁹. Utilizado de forma irónica, este epíteto dota a personagem de uma grandeza épica que é rapidamente anulada pelas acções e comportamentos anti-heróicos levados a cabo por ela ao longo do poema.

Voltamos de novo à questão dos epítetos ‘distintivos’, que já abordámos no caso concreto das duas personagens principais do poema herói-cômico *O Hissope* e de algumas

³²⁵ «illustre Melo» (C. II,[est.1, v. 45]); «bom Menezes» (C. III, [est.1, v.142]); «grande Mello» (C. III, [est.1, v.129]); «grande Malhão» (C. IV,[est.1,v. 173]), (C.V,[est.1, v. 331])

³²⁶ C. III, est.1, v. 221.

³²⁷ C. IV, v. 178.

³²⁸ C. I, [est.8, v.1].

³²⁹ Além de na citada *Benteida*, encontramos exemplos da aplicação burlesca do epíteto «herói» no poema *Agostinheida*: («heroe Caturra» (C. I, [est.1,v. 20]), «pequenino heroe desaforado» (C. II,[est.1, v. 178]); «heroe-mamão» (C. II, [est.1, v. 189]), (C. III,[est.1, v. 9]); «heroe- capataz-da-bregeirada»; «heroe José» (C. IV,[est.1, v.301]); «heroe rapado» (C.V,[est.1, v.230]);«reverendo heroe» (C.V,[est.1, v.247]); «heroe matreiro» (C.V,[est.1,295]); «heroe saltante» (C.V,[est.1, v.448]); «heroe Macedo» (C.VI,[est.1, v.12]), (C.VIII,[est.1, v.77]), (C.VIII,[est.1, v. 221]); «heroe cantante» (C.VI,[est.1, v. 115]); «heroe-bode» (C.VII,[est.1,v.124]); «rapinante heroe, poeta exfrade» (C.VIII,[est.1, v.2]); «heroe-prégador» (C. IX,[est.1, v. 84]); «heroe damninho» (C. IX, [est.1, v.98]); «heroe Cambayo» (C. IX,[est.1, v. 281]); no poema *Os Toiros*: «Heroes fracos» (C. I, est.4,[v.3]); e no poema *O Foguetério* («Heroe dosagalumes» (C.VI, est. 24, v. 7).

personagens secundárias deste e de outros poemas. Este tipo de epítetos, que segundo Parry são os mais raros na poesia épica homérica, estão intrinsecamente associados apenas a uma personagem em particular, caracterizando-a e diferenciando-a do resto das personagens às quais não faria sentido ser atribuído.

Da vasta colecção de epítetos que caracterizam as personagens dos poemas estudados, destacamos os presentes na obra *Agostinheida* por serem claro exemplo de epítetos distintivos, que vão mudando com o evoluir da trama narrativa, trama esta que relata a biografia do Padre José Agostinho de Macedo a quem Pato Moniz denomina constantemente de «herói» e que é continuamente caracterizado através de epítetos que nos permitem saber mais sobre o carácter, a personalidade e as acções desta personagem.

Com epítetos como «pequeno pasteleiro» (C.I, [est.1, v. 194]); «*Macedo, Espinha-Filho*» (C. I, [est.1, v. 261]), «*terno Espinha*» (C. II, [est.1, v.72]) ou «*Espinhoso-Telémaco-Pacense*» (C. III,[est.1, v. 171]) o autor direcciona a nossa atenção para a infância de Macedo³³⁰ remetendo-nos para a sua origem pacense e para a sua ascendência familiar, mais concretamente para a figura do seu pai, chamado Espinha, de profissão pasteleiro³³¹. Com o epíteto «*Espinhoso- Telémaco- Pacense*» (C. III, [est.1, v. 171]) Pato Moniz resume as origens territoriais e familiares de Macedo dotando-o, de forma irónica de um halo de heroísmo épico ao compará-lo com Telémaco, filho de Ulisses.

O autor avança na narração para a infância e adolescência de Macedo, contando episódios nos que o protagonista é associado ao roubo e à delinquência passando assim a ser denominado de «*heroe- capataz-da-bregeirada*» (C.IV, [est.1, v. 166]). A conversão do protagonista em clérigo origina novos epítetos relacionados com este novo *estatus* - «*Frei José*» (C.V, [est.1, v.467]), «*reverendo heroe*» (C.V, [est.1, v.247])- e com as consequentes mudanças na aparência originadas por ele³³².

Um dos episódios mais controvertidos da vida de Macedo narrados por Pato Moniz é a relação amorosa do «*rapado Adonis*» (C.V, [est.1, v.449]) com uma freira de clausura

³³⁰ «*heroe-mamão*» (C. II, [est.1, v. 189])

³³¹ Vários são epítetos e os elementos antonomásticos através dos quais Pato Moniz denomina Macedo. Alguns como se acabou de ver, relacionam-no com o nome do seu pai, outros com a profissão deste: «pequeno pasteleiro» (C. I, [est.1, v. 194]); «lesminha pasteleira» (C. I, [est.1, v. 227]) ou «pastel vivo» (C. II, [est.1, v. 8]) são alguns exemplos disto.

³³² Referimo-nos à tonsura que o fará ser denominado de «rapado» ao longo do poema («*heroe rapado*» (C.V, [est.1, v.230])

que o transformou num herói «matreiro e saltante»³³³ para entrar no convento e conseguir, assim, estar perto da sua amada.

Mas os epítetos mais interessantes para entender a função da poesia herói-cômica na sociedade do século XVIII português são, sem dúvida, os relacionados com a actividade escritora de Macedo que foi precisamente o que originou a elaboração deste poema satírico: contra Macedo, justamente. Lembramos que Macedo criticou vorazmente *Os Lusíadas* e escreveu o poema épico *O Gama* corrigindo o poema de Camões e exemplificando como se deveriam ter escrito as façanhas épicas dos portugueses no Oriente. Este arranque de ‘húbris’ provocou a fúria dos escritores contemporâneos dele que, para o castigarem, inverteram rios de tinta escrevendo contra ele. Através, não só da exibição de uma vida fora da moral aceite socialmente, Pato Moniz insulta e ridiculariza Macedo por considerar-se não igual, mas superior a Camões³³⁴, utilizando epítetos degradantes e irónicos como: «Zoilo de Camões» (C. I, [est.1, v. 70]); «Camões do avêssô» (C.IV, [est.1, v. 168]); «Camões da rua da Bombarda» (C. I, [est.1, v. 5]), (C. IX, [est.1, v.409]); «Lusitano Homero» (C. I, [est.1, v. 55]); «épico-amanuense» (C. VIII, [est.1, v. 43]); «épico Agostinho» (C. IX, [est. 1, v. 271]) ou «novo-épico-Macedo» (C.IX, [est.1, v. 529]) que têm como objetivo escarnecer a personagem como castigo ao desrespeito a um autor clássico em pleno neoclassicismo.

Mas sem dúvida o poema do *corpus* onde se pode encontrar um maior número de epítetos particulares, atribuídos apenas a uma personagem com o fim de defini-la e distingui-la é *A Monoclea*, o catálogo de monóculos realizado por Santa Catarina no qual a cada personagem mencionada lhe segue um epíteto que a ajuda a singularizar³³⁵.

Por último, algo extraordinário na poesia herói-cômica portuguesa, pelo extraordinário do tipo de personagens que protagonizam o texto é o poema herói-cômico *Os Toiros*, cujo objetivo é a denúncia da tauromaquia por considerá-la um espetáculo cruel. Este poema coloca em confronto aos humanos contra os animais atribuindo, para

³³³ «heroe matreiro» (C.V, [est.1,295]); «heroe saltante» (C.V, [est.1, v.448])

³³⁴ Cf. *Prólogo*.

³³⁵ Alguns exemplos disto são : «o philosopho alegre, sabio em tudo» (C. I, est.17, v.1); «Sesostre, rei do Egipto» (C. I, est.18, v.1); «o grande Diodoro venerado» (C. I, est.22, v.1); «porca Lucina» (C. I, est.31, v.8); «grande Filippe» (C. I, est.51, v. 2); «Don Juan el Tuerto» (C. I, est. 123, v.4); «Accacio orador» (C. I, est. 127, v.1); «Mario Romano» (C. I, est. 127, v.5); «Cassia, gran capitão de bandoleiros» (C. I, est. 129, v.2); «Annibal fero» (C. I, est. 130, v.1); «Hermes, o venturoso» (C. I, est. 131, v.1); «o fatal Nuno da Cunha» (C. I, est. 134, v.6); «famoso Camões» (C. I, est. 137, v.1), (C. I, est. 142, v.2); «famoso Miranda» (C. I, est. 147, v.1); «o grande Villanova» (C. I, est. 148, v.2)

conseguir o seu objetivo, aos primeiros, na sua maioria, epítetos negativos como: «Heroes fracos» (C. I, est.4, [v.3]); «Bellos Verdugos de innocentes Gados» (C. I, est.4, [v.4]); «bárbaros Festeiros» (C.I,est.17,[v.7]); «miseros Toireiros» (C. I, est.17, [v. 8]); «[...] o grande Neto d'avó tórta/ Montado em seu irmão» (C. II, est. 3, [v.1-2]); e aos animais epítetos positivos como: «martyr Burro» (C.I,est.12,[v.2]); «Bois necessarios» (C. I, est.17, [v. 8]); «Morena mestra,e mãe de bons matreiros, / Conductora de Toiros por officio» (C. I, est. 24, [v. 1-2]); «portentoso Boi» (C.IV, est. 42, [v.1]); «piedoso boi» (C.IV, est. 45, [v.1]); «Boi prudente» (C.IV, est. 45, [v.1]); «Rei dos Toiros» (C.IV, est. 47, [v.2]) ou «grande Boi» (C.IV, est.48, [v.1]). Através deste mecanismo, com o qual atribui qualidades morais positivas aos animais e negativas aos humanos, Carvalho inverte os papeis destes dois seres dotando os animais de sentimentos e comportamentos humanos e, por oposição, «bestializando» os humanos detentores de comportamentos e condutas pouco humanitárias.

3.2.3.2. DEUSES E FIGURAÇÕES ALEGÓRICAS

Após estudar os epítetos utilizados na descrição de personagens humanas analisemos agora os epítetos associados às personagens divinas presentes nos poemas herói-cômicos que formam parte do *corpus* de investigação.

Como já mencionámos, houve ocasiões nas quais os poetas dos textos épico-burlescos estudados se serviram dos epítetos já existentes na épica homérica. Como passamos a demonstrar, a maior parte destes casos dão-se nos poemas onde existe um dispositivo mitológico greco-latino já que a grande parte dos epítetos transferidos da épica canónica são os relacionados com os nomes das divindades clássicas³³⁶.

As deidades greco-latinas formam o aparato mitológico principal dos seguintes poemas herói-cômicos do *corpus* estudado: *Benteida*, *Foguetário* e *Os Toiros*, sendo o *Foguetário* o poema que mais deuses greco-latino reúne e que, por conseguinte, reúne também um maior número de epítetos relacionados com eles. No poema *Malhoada* existe

³³⁶ Ao igual que acontece em *Os Lusíadas*, as divindades pertencentes ao dispositivo mitológico do poema são as latinas e não as gregas.

um convívio entre os deuses da mitologia latina e deidades alegóricas que passaremos a analisar posteriormente.

Para analisar os epítetos atribuídos às deidades latinas nos poemas estudados primeiro veremos sucintamente as qualidades que lhes eram atribuídas na antiguidade clássica e que transpareciam nos seus epítetos definitórios presentes na épica homérica. Posteriormente, analisaremos os epítetos de cada um dos deuses latinos presentes nos poemas herói-cômicos do *corpus* para verificar se o autor manteve os epítetos que as deidades tinham na poesia homérica ou se criou novos epítetos para estes deuses, quais são eles e com que objetivo.

Júpiter

Começamos a análise pelos epítetos atribuídos ao deus Júpiter³³⁷.

O *Dicionário de Mitologia grega e latina* de Pierre Grimal define Júpiter «deus romano assimilado a Zeus» como «o grande deus por excelência[...] revelando-se nos poemas homéricos como a divindade do céu, do tempo atmosférico, do raio e do trovão» (cf. GRIMAL, 2008, s. v. “Júpiter”)³³⁸.

Os epítetos atribuídos a Júpiter nos poemas homéricos reflectem maioritariamente as características de liderança deste deus sobre as restantes deidades e a sua responsabilidade sobre os fenómenos meteorológicos (como os raios, os trovões e a neve) sendo alguns destes epítetos: «soberano» (IV, v.27); o «que comanda as nuvens» (C.I, v.63) ou «o que lança o trovão» (C.VII, 180)³³⁹.

O deus Júpiter aparece em três poemas herói-cômicos do *corpus* estudado: na *Benteida*, no *Foguetário* e em *Os Toiros* e neles é retratado, ao igual que na *Iliada*, na *Odisseia* e nos *Lusíadas*, como o máximo soberano de deuses e homens cujo enorme poder chega a todos e cujo campo principal de acção são os fenómenos atmosféricos. Com o sentido de soberano de deuses e homens é denominado na *Benteida* de «Deus Soberano» (C.III, [est. 27, v. 1]) e em *Os Toiros* de «Jove Omnipotente» (C.III, est. 6, [v. 2]), «justo Deos d’alta grandeza» (C.I, est. 20, v. 5) e «Excelso Numen, de quem os

³³⁷ Esta deidade é também denominada «Jove».

³³⁸ As traduções de espanhol para português do *Diccionario de Mitología Griega y Romana* de Pierre Grimal são próprias.

³³⁹ Exemplos extraídos da *Odisseia* (HOMERO, 2003) Neste poema, ao igual que na *Iliada*, o Júpiter é denominado de Zeus, o seu correspondente grego.

Céus dependem, [...] mão potente, que aos mortaes derrama/Celestes luzes [...]» (C.III, est. 26, v. 4-6). No poema *Foguetário* atribuem-se-lhes os epítetos de «Deos dos Deoses» (C.V, est. 3, v. 1) e de «Superno/ Numen [que] dos mundos dous tem o governo» (C.V, est. 6, v. 7-8).

Por ser a deidade a quem se lhe atribuem os fenómenos climatéricos, nos poemas *Benteida*, *Foguetário* e *Os Toiros* também lhe são atribuídos epítetos relacionados com o ruído dos trovões que ele mesmo provoca. Tal como acontece na épica “séria”, concretamente na *Iliada*, onde se lhe atribui o cognome de «tonitruante» (HOMERO, 2005, C. XVI, v. 88) em *Foguetário* (C.V, est.1, v. 8), *Os Toiros* (C.III, est. 40, v.2) e *Benteida* (C.III, [est.25, v.4]) é-lhe atribuído o epíteto de «tonante».

Após a análise dos epítetos associados a Júpiter nos poemas épico-burlescos estudados, podemos concluir que os epítetos que os autores lusos de poesia herói-cómica utilizaram para caracterizar ao deus soberano do Olimpo são muito semelhantes ou inclusive iguais aos epítetos que encontramos nos poemas homéricos e na épica clássica canónica³⁴⁰ e não sendo laudatórios nem pejorativos permitem apenas caracterizar Júpiter como deus de deuses e homens e dominador dos fenómenos climatéricos.

Apolo

Apolo é referido no anteriormente referido dicionário mitológico de Pierre Grimal como «o deus da música e da poesia» (cf. GRIMAL, s.v. «Apolo»). Esta deidade aparece como personagem nos poemas *Foguetário*, *Os Toiros* e *Malhoada* mas apenas no primeiro se lhe atribui um epíteto, que o relaciona com o Sol. A associação entre esta deidade e o astro rei deve-se a um dos epítetos que comumente se lhe atribui na épica «séria»: «Febo»³⁴¹ que significa «brilhante». No poema *Foguetário* atribui-se a Apolo o epíteto «Febo ardente» (C. III, est. 19, v. 8) como metáfora da luz do dia

³⁴⁰ Aparecem no poema *Os Lusíadas* epítetos atribuídos a Júpiter como «tonante» (C. I, est. 20, v.7)

³⁴¹ «Febo Apolo» é denominado na *Iliada* (C. I, v. 43).

Vulcano

Vulcano assume-se na mitologia clássica «como um deus inventor, relacionado com o fogo» (cf. GRIMAL, 2008, s.v. «Hefesto»). A principal característica deste deus que se reflecte nos epítetos dos poemas herói-cômicos estudados é a sua relação com o fogo e a metalurgia. Nos poemas herói-cômicos estudados Vulcano assume um papel notório em *Foguetário* e *Os Toiros*, concentrando assim estes dois poemas o maior número de epítetos atribuídos a este deus. No poema *Os Toiros* é denominado de «voraz» («voraz Vulcano» (C. III est. 2, [v.4]) é-lhe atribuído o epíteto de «deus do fogo» (C.IV, argumento, v.6). Será no poema *Foguetário* pelo papel importante que assume na trama do poema onde se recolhe o maior número de epítetos. Alguns deles estão relacionados com a profissão metalúrgica com a qual se lhe associa na mitologia clássica como é o caso do epíteto «fabricador dos raios do Tonante» (C. I, est. 3, v.2), outros frisam a relação desta deidade com o fogo como vimos que acontece no poema *Os Toiros*: «Deus do fogo» (C.IV, argumento, v.6), (C. V, est. 27, v. 8); «Deus do çumo ardente» (C.V, est.10, v. 3). No poema *Foguetário* encontramos outro epíteto associado a esta deidade o de «da Deosa adúltera o marido» (C. IV, est. 12, v. 8) que alude ao episódio da infidelidade de Vénus com Marte narrado na Odisseia (HOMERO, 2003, C.VIII, v. 266-366)

À imagem do que acontece com os epítetos associados a Júpiter, os epítetos associados ao deus Vulcano que encontramos nos poemas herói-cômicos do *corpus* estudado, por não ser laudatórios nem pejorativos, apenas servem para caracterizar e individualizar a personagem frente a outros deuses do olimpo não os podendo considerar como elementos que possam funcionar com nenhuma outra meta, como por exemplo, a de degradar comicamente a personagem.

Neptuno

Segundo o dicionário de mitologia de Pierre Grimal, Neptuno «é o deus romano a quem se lhe atribui o controlo das águas: mares, nascentes, águas correntes e lagos, não

tendo controlo sobre os rios por terem estes as suas próprias deidades» (cf. GRIMAL, 2008, s.v. «Posidon»). Na *Odisseia* aparece acompanhado de epítetos que o definem como o «que cerca a terra» (HOMERO, 2003, C. I, v. 68) - o que faz dele o deus do mar- mas também como o «sacudidor da terra» (HOMERO, 2003, C. V, v. 339), «o deus que faz tremer a terra» (C. I, v. 74) ou o «que abala a terra» (HOMERO, 2003, C. III, v. 55), o que nos indica que era também o deus relacionado com os terramotos. Não aparece nenhum epíteto relacionado com esta última característica do deus em nenhum dos poemas heróico-cômicos estudados, portanto os epítetos que encontramos associados a este deus nos textos analisados apenas associam esta deidade com a água. Por estar relacionado com o líquido elemento, todos os epítetos atribuídos a esta deidade nos poemas heróico-cômicos estudados reflectem a associação do deus com o mar, a água e com aspectos do âmbito marítimo. Aparece mencionado por antonomásia como «Deos d'agoa» (C.V, est. 10, v.3) no poema *Foguetário* e como «deus do mar» (C. I, [est. 30. v. 3], (C. II, [est. 14, v. 2]) no poema *Benteida*, no qual assume um papel protagonista junto com Baco, sendo por isto o texto onde maior número de epítetos aparecem associados a esta deidade. «Nume tutelar das regateiras» (C. I, [est. 28, v.8]), «Deidade marisqueira» (C. I, [est.26, v.2]), «Deus aguado» (C. I, [est.37, v.3]) e «Deus dos atuns» foram os epítetos caricatos que Lima atribuiu a Neptuno na *Benteida*. Através da atribuição de epítetos cômicos que caracterizam o deus não o relacionando com a profundidade, poder ou imensidão do mar (como é usual em poemas épicos como *Os Lusíadas*), mas sim com elementos banais deste dos quais ele seria soberano (atuns, marisco, regateiras) o autor do poema ridiculariza o deus olímpico contribuindo à comicidade do poema, sendo estes epítetos um claro exemplo de epítetos com função caricaturante na poesia heróico-cômica.

Baco

A mitologia clássica assume Baco como a deidade «do vinho e do delírio místico» (cf. GRIMAL, 2008, s. v. «Dioniso»). O deus Baco aparece como personagem secundária nos poemas *Foguetário* e *Os Toiros* (sendo a deidade a quem se lhe dedicam as touradas) e como personagem principal no poema *Benteida*. Nos três textos mencionados os epítetos que os autores atribuem a esta deidade recordam-nos sempre a relação deste deus com o vinho. Atribui-se-lhe o epíteto «deus do vinho» (C.V, est. 9, v.1) no poema

Foguetário e no poema *Os Toiros* é denominado com de «baccante Numen providente/que ao triste alegre, que embravece o brando (C.IV, est. 10, v.1-2)» relacionado o autor o deus com o estado de embriaguez que o vinho provoca.

No poema *Benteida* também lhe são atribuídos epítetos relacionados com o vinho, se bem que, igual que aconteceu com outra deidade já estudada, Neptuno, os epítetos que se atribuem a Baco neste poema têm um claro objetivo cômico que desprestigia a deidade: «Nume das Tabernas» (C. I, est. 17, v. 2), «Deus do licor puro» (C. I, argumento, v. 3); «Deus da carraspana» (C. I, est. 26, v. 1) ou «Deus da beberroia» (C. III, est.8, v.3) ou «O das borras» (C. III, [est. 24, v. 4]) são exemplos disto.

Plutão

A mitologia greco-latina considera a Plutão como «o deus dos mortos» (GRIMAL, 2008, s.v. «Hades»). Esta deidade aparece apenas num dos poemas do *corpus*, no *Foguetário*, assumido como o soberano do Inferno o que explica que se lhe atribua o epíteto de «Rei do Averno» (C. III, est. 15, v. 5). Na mitologia latina Plutão não é o rei do Inferno, basicamente porque aquilo que nós conhecemos como Inferno, o lugar em chamas para onde vão as almas pecaminosas, é um conceito cristão. Tojal assimila, de forma equívoca, o Hades greco-latino ao inferno cristão, provavelmente por serem ambos lugares subterrâneos para onde são dirigidas as almas dos defuntos. Este facto explica a razão pela qual os restantes epítetos assignados a esta deidade: «Rei nocturno desse imperio ardente» (C.VI, est. 1, v.2) e «[...] Rei flammigerante/ Dessas negras regioens» (C. II, est. 25, v.1-2) assumem o reino de Plutão como um lugar escuro e com fogo, algo que não está especificado nos textos mitológicos latinos. Esta assimilação entre o Hades e o Inferno cristão também se encontra em *Os Lusíadas* no qual Camões também atribui a este deus o domínio de uma área que recorda à ideia cristã do inferno³⁴².

No caso concreto deste deus a atribuição de epítetos tem como principal objetivo a caracterização e individualização da deidade (afastada de objetivos cômicos e burlescos) mas permite-nos a nós investigadores ver como a interferência do cristianismo na épica canónica que transparece em obras como *Os Lusíadas* também está presente nos poemas

³⁴² CAMÕES, 1992, C. II, est.112, v. 4.

herói-cômicos que têm como referente mais directo o poema camoniano como é o caso do *Foguetário*³⁴³.

O estudo dos epítetos das restantes deidades latinas presentes nos poemas herói-cômicos estudados revelou que estes deuses, de forma geral, mantêm as características definitórias que têm nos poemas da épica dita «séria», sendo, os epítetos associados a estas os mesmos ou similares aos epítetos que lhes estão associados nos poemas homéricos³⁴⁴.

As divindades greco-latinas não foram a única opção escolhida pelos autores portugueses de poesia herói-cômica para integrar os respectivos aparatos mitológicos. Os autores dos poemas *Agostinheida*; *O Hissope*; *O Reino da Estupidez*; *Malhoadada* e *O Desertor* optaram pela utilização nos seus textos de deidades alegóricas³⁴⁵ sendo *Agostinheida*, *O Desertor*, *O Hissope* e *O Reino da Estupidez* os que mais deidades deste género recolhem.

Se compararmos o número de deidades presentes nos poemas herói-cômicos dotados de aparato mitológico greco-latino com o número de deidades existentes nos poemas herói-cômicos com alegorizações mitologizantes, a primeira diferença que notamos é que nos poemas dotados de aparato alegórico a diversidade de deidades empregues e, por consequência, os epítetos que lhe são atribuídos, aumenta.

Ao contrário do que acontece com os deuses pertencentes ao aparato mitológico latino, cuja reincidente presença na literatura ocidental provocou o conhecimento global dos epítetos que lhe estão associados, os epítetos das deidades alegóricas que formam parte dos aparatos mitológicos criados pelos autores de poesia herói-cômica em língua

³⁴³ O Hades demoninava o lugar subterrâneo onde, segundo a mitologia grega, iam as almas de todos os defuntos, exceptuando os defuntos ilustres, que iriam aos Campos Elíseos. Não existem referências nas obras de mitologia clássica que descrevam o Hades como um lugar em chamas nem onde as almas defuntas sofram castigos pela sua vida levada (excetuando os detentores de castigos exemplares como Sísifo ou Dâmocles). A única referência clássica sobre fogo no Hades está num dos seus rios, o Flegetonte que significa, rio de fogo.

³⁴⁴ As características personalizadoras da Aurora que a identificam com o amanhecer nos poemas homéricos (referimo-nos à «Aurora de róseos dedos» da *Odisseia*, C. II, v.1) mantêm-se nos poemas herói-cômicos estudados como podemos ver através dos epítetos que lhe são atribuídos em poemas como *O Desertor* («Apenas matizava a branca Aurora/ Da Tíria cor o véu açafroado» (C. IV, est.1, v.209-210). Também a deusa Vénus, que aparece associada ao epíteto «bela» em poemas da épica canónica, como *Os Lusíadas* -«Vénus bela» (CAMÕES, 1992, C. I, est. 33, v.1), «deosa bella» (CAMÕES, 1992, C.V, est. 2, v.5), - aparece associada a este epíteto em poemas do *corpus* como *Foguetário*: «Deosa bella» (C.V, est. 2, v.5), «bela Deoza» (C.V, est. 5, v. 2).

³⁴⁵ Relembramos a já citada acção de incentivo que alguns estudiosos do século dezoito português, como o Padre Verney- na sua obra *O Verdadeiro Método de Estudar*- fizeram para promover a utilização de deidades alegóricas ou cristãs em vez de greco-latinas nos aparatos mitológicos presentes nos poemas.

portuguesa não gozam deste estatuto de conhecimento universal; por esta razão se torna importante a análise e estudo destes epítetos nos poemas herói-cômicos do *corpus* estudado para perceber a importância que estes (junto com a deidade a que estão associados) detêm na crítica a valores e comportamentos que estavam fora da moral da época.

Vejam os epítetos associados a algumas das deidades que têm papéis destacados nos poemas analisados. Começamos com as duas deidades alegóricas que se assumem como protagonistas principais de *O Hissope* junto com os já mencionados bispo e deão. São estas, a Senhoria e a Excelência. A primeira é a deidade que protege o deão e o incita, alimentando o seu ego, a revoltar-se contra o bispo iniciando assim uma absurda guerra de precedências. A esta deusa atribuem-se-lhe os epítetos «sublime» e «nobre»³⁴⁶ para remarcar a sua alta posição na hierarquia das precedências, mas o epíteto que mais se utiliza associado ao seu nome é o de «vã»³⁴⁷ frisando assim a absurdez e inutilidade do ego que esta deusa insufla nos humanos.

Por sua vez, a Excelência é a deidade que neste poema protege e move o bispo. A esta deusa atribuem-se-lhe epítetos como «reverendíssima»³⁴⁸ -o qual frisa bem a intrínseca relação desta deidade com o bispo- e outros como «soberba», «feroz» e «fera»³⁴⁹ que transmitem o sentimento de superioridade que provoca nos homens a quem protege e o sentimento que lhe causa o facto de se ver minguada pelo protegido de uma precedência inferior.

Das outras deidades alegóricas presentes no poema às quais se lhe associa algum epíteto, como a Escolástica, a Lisonja, ou a Burlleta³⁵⁰, a Lisonja é a que recebe um maior número de epítetos³⁵¹. Os epítetos associados a estes deuses são na sua maioria adjetivos que caracterizam estas deidades e que as definem de forma pejorativa e sintética. Algo semelhante acontece nos poemas *Agostinheida*, *O Reino da Estupidez* e *O Desertor*.

De todas as deidades de cariz negativo mencionadas na *Agostinheida*, grande número das quais ajudam o poeta a triunfar e a vencer perante os obstáculos da vida,

³⁴⁶ «sublime Senhoria» (C. II, v. 18); «nobre Senhoria» (C. II, v. 124)

³⁴⁷ «vã Senhoria» (C. I, v. 138), (C.VIII, v. 51)

³⁴⁸ «Reverendíssima Excelência» (C. I, v. 179)

³⁴⁹ «soberba Excelência» (C. II, v. 15); «fera Excelência» (C. II, v. 83); «feroz Excelência» (C.VI, v. 111)

³⁵⁰ «Escolástica, vã filosofia» (C. I, v. 23); «insípida Burlleta» (C. I, v. 34); «vistosa Lisonja» (C. I, v. 195);

³⁵¹ «vistosa Lisonja» (C. I, v. 195); «baixa Lisonja» (C. II, v. 92); «vil Lisonja» (C. II, v. 188); «Lisonja astuciosa» (C. III, v. 314)

apenas lhe são atribuídos sintéticos e pejorativos epítetos à Maledicência, à Inveja, à Ignorância e à Fortuna ³⁵².

Nos dois poemas de temática estudantil do *corpus*, *O Reino da Estupidez* e *O Desertor*, vemos de novo como são atribuídos epítetos sintéticos a deidades alegóricas para uma mais rápida caracterização. Em *O Desertor* a Ignorância, a deidade principal do poema, incentiva e ajuda Gonçalo a escapar da Universidade de Coimbra. Pelo seu papel destacado no poema e a sua presença reiterada, é a portadora de mais epítetos: «soberba Ignorância» (C. I, est. 1, v. 71); «pérfida Ignorância» (C. IV, est. 1, v. 134); «triste Ignorância» (C. V, est. 1, v. 169); «teimosa Ignorância» (C. V, est. 1, v. 219). O resto das deidades- que excetuando a Justiça e a Paz são todas negativas- como a Ingratidão, o Ciúme, a Ociosidade, a Preguiça ou o Engano apenas estão associadas com um epíteto cada uma; de novo um adjectivo definitório pejorativo ³⁵³.

No poema herói-cómico *O Reino da Estupidez* a deusa principal é a Estupidez cujo principal epíteto associado é «mole»³⁵⁴, «frouxa»³⁵⁵ ou «[...] «fria Estupidez»» (C.I,[est.1, v. 30]) associando-se a Estupidez à moleza contrária ao esforço.

As outras deidades de menor importância na trama narrativa do poema como o Fanatismo, a Superstição, a Raiva, a Inveja ou a Hipocrisia recebem como epítetos, da mesma forma que se tem visto até agora, adjectivos que atribuem qualidades que reforçam a negatividade destas deidades já de por si negativas ³⁵⁶.

A análise dos epítetos presentes nos textos seleccionados permitiu-nos chegar a algumas conclusões sobre a utilização e função deste recurso nos poemas herói-cómicos que constituem o *corpus* da investigação. A primeira delas é a sua inegável presença em todos e cada um deles: Sendo um dos elementos caracterizadores da poesia épica canónica, os epítetos são também, como vimos, recursos fundamentais da poesia herói-

³⁵² «mordaz Maledicência» (C. II, [est.1, v. 153]); «torpe Inveja» (C. II,[est.1, v. 183]); «filha da preguiça, e mãe do engano, / A palreira Ignorancia aventureira» (C. II, [est.1, v. 290-291]);«Prenestina-Deosa tresloucada» (C. VI, [est. 1, v. 5]); «cega-prenestina-Divindade» (C. VIII, [est.1, v. 40]).

³⁵³ «ardente Ciúme» (C.V,est.1,v.12) «feia Ingratidão» (C.V,est.1,v.15); «pigra Ociosidade» (C. I, est.1, v.110); «lânguida Pergiça» (C. I, est.1,v.112); «torpe Engano» (C.V,est.1,v.15)

³⁵⁴ «molle Estupidez» (C. I, [est.1, v.6]), (C. I, [est.1, 48]), (C. II,[est.1, v.383]), (C. III,[est.1, v.192]), (C. IV, [est.1, v. 56]), (C. IV,[est.1, v.190]), (C. IV,[est.1, v.219]), (C. IV,[est.1, v.233]),(C. IV,[est.1, v.302]) ;

³⁵⁵ «frouxa Estupidez» (C. I, [est.1, v.114]), (C. III,[est.1, v.164]);

³⁵⁶ «macilenta Inveja» (C. I, [est.1, v. 32]); «furiosa e vingadora Raiva» (C. I, [est.1, v.33]); «duro Fanatismo» (C. I, [est. 1, v.53]); «vil Superstição» (C. I, [est.1,v.76]); «fina Hypocrisia» (C. II,[est.1, v.224])

cômica que, por outro lado, contribuirão notavelmente ao objetivo final deste género poético. Nos textos do *corpus* que seguem a estrutura do poema épico camoniano, observámos que os poetas herói-cômicos portugueses escolheram epítetos tendo em mente as necessidades dos versos decassílabos de rima cruzada e emparelhada. Mas isto não significa que a selecção dos epítetos tenha sido apenas fundamentada em razões métricas (como defendeu Parry para os poemas homéricos). Tanto nos poemas de verso solto que fazem parte do *corpus* estudado³⁵⁷ como nos poemas de versos decassílabos, vemos duas vertentes no processo de atribuição de epítetos às personagens: ou empregaram um epíteto já presente ou semelhante a um já existente na épica canónica, e portanto, sobejamente conhecido pelos leitores dos poemas, ou atribuíram o epíteto que melhor se adequava à personagem tendo em conta o seu carácter ou a situação desta na trama narrativa do poema.

Tendo em mente a definição de ‘epíteto’ que o descreve como uma «palavra que define uma pessoa ou coisa» após a análise dos poemas que constituem o *corpus*, pudemos verificar que a sua função definitória aparece associada, na sua maioria, a deuses e heróis. Grande parte dos epítetos que estão associados aos nomes dos heróis e deuses dos poemas são aquilo a que Parry denominou de epítetos ‘distintivos’, ou seja, epítetos que estão associados a uma personagem em particular definindo-a e diferenciando-a face a outras personagens. Com isto os autores deste género poético caracterizam de forma sintética as personagens destacando-lhes, na sua maioria, aspectos fulcrais do seu temperamento e certificam-se de que os leitores identifiquem as personagens reais às quais se referem os poemas.

Isto acontece por exemplo com as personagens do deão e do bispo no poema *O Hissope*: têm epítetos próprios («farfante», «orgulhoso», «arrogante», «pomposo») que apenas são atribuídos a eles para melhor os criticar e outros epítetos (como «feroz» ou «triste») que vão surgindo do decorrer da trama narrativa. As personagens secundárias de *O Hissope* e outros poemas como *O Desertor* estão maioritariamente individualizadas através de epítetos que os distinguem e/ou satirizam caracterizando-os como mulherengos, avarentos, cínicos ou cobardes.

³⁵⁷ Alguns dos poemas do *corpus* estudado, como é o caso de *O Hissope*, *O Reino da Estupidez*, *O Desertor* ou a *Agostinheida* estão constituídos por verso livre o que significa que não existe uma preocupação exclusiva com a métrica à hora de colocar os epítetos como a que Parry detectou nos poemas épicos homéricos.

Por vezes existem epítetos neste género poemático, como é o caso de «bom», «grande» ou «grão», que dão um cariz épico à poesia herói-cómica ao mesmo tempo que lhe atribuem comicidade. Estes epítetos são atribuídos a várias personagens em vários poemas³⁵⁸ e, não estando ao serviço da métrica nem da caracterização singularizadora da personagem, são, na maior parte das vezes, usados com ironia para frisar a falta de epicidade de alguma personagem banal ou de marcado comportamento anti-heróico.

De especial interesse é a utilização do epíteto no poema *Os Toiros* como elemento de distinção entre duas categorias que se querem confrontar como é o caso dos animais (aos quais sempre se lhe atribuem epítetos positivos) e dos homens (aos quais se lhe atribuem maioritariamente epítetos negativos exceptuando alguma ocasião na qual se lhe atribui algum epíteto de forma irónica³⁵⁹ que frise o patetismo da personagem).

Após analisar os epítetos presentes nos textos conformadores do *corpus*, deparamo-nos com uma realidade inequívoca: exceptuando os que caracterizam elementos provenientes da épica canónica (como os deuses pagãos) com função singularizante/caracterizadora neutra³⁶⁰, a maior parte dos epítetos presentes nos poemas herói-cómicos analisados são pejorativos para a personagem à qual estão associados, algo que parece estar associado à idiosincrasia deste elemento.

Se voltarmos à definição de ‘epíteto’ consignada no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* e inclusive, à recolhida pelo *Vocabulário portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* de Bluteau, este elemento pode atribuir ao nome que lhe é associado uma qualificação elogiosa mas também injuriosa³⁶¹. Assim, como recolhe Bluteau: o epíteto não serve só para «defcrição & declaração das coufas, ou para propriedade, ou para ornamento, & enfeite, como também para defdouro e deflufre dellas. [...]» (BLUTEAU, 1712 -1728, s. v. «epitheto»).

Dentro dos epítetos com função «deslustradora» presentes nos poemas estudados, existem vários tipos: aqueles que atribuem ironicamente uma qualidade laudatória, e inclusive heroica a uma personagem de carácter marcadamente anti-heróico³⁶²

³⁵⁸ Seriam os denominados por Parry como ‘epítetos genéricos» (cf. PARRY, 1987: 64)

³⁵⁹ No poema *Os Toiros* o cavaleiro -«[...] o grande Neto d’avó tórta/ Montado em seu irmão» (C. II, est.3,[v.1-2])- cujas acções cobardes e patéticas são descritas na trama narrativa do poema é, a certa altura, definido como: «magno Cavalleiro andante» (C. II, est. 5, [v. 1])

³⁶⁰ Isto é, nem positiva nem negativa para o objeto que caracterizam.

³⁶¹ Cf. HOUAISS, 2001, s. v. «epíteto».

³⁶² Como os casos, já comentados, de «bom», «grande», «grão» e «herói»

(provocando comicidade por contraste); aqueles que focalizam e frisam os piores traços da personalidade da personagem à qual estão associados³⁶³ e aqueles que têm como objetivo principal desprestigiar e/ou insultar de forma directa a personagem³⁶⁴. Todos eles perseguem o objetivo de ridiculizar a personagem por vezes apenas para atribuir comicidade ao texto (como no caso dos epítetos atribuídos aos deuses pagãos de que falámos anteriormente), outras, para ridiculizar alguma personagem ou comportamento que se afasta da moral da época perseguindo, através do poder do riso, que a personagem os emende (função social da literatura)³⁶⁵. Esta última razão é a que explica, como dissemos, porquê a maioria dos epítetos frisam características morais ou comportamentais das personagens em vez de físicas.

Podemos concluir então que os epítetos assumem-se como elementos comuns aos dois tipos de épica, a canónica e a burlesca, mas que assumem em cada uma delas objetivos diferentes, estando ao serviço do género poético no qual estão inseridos: intimamente relacionados com o carácter oral da poesia épica canónica, ajudam ao aedo e caracterizam as personagens singularizando-as e contribuindo à atribuição de um halo heróico; com objetivo ridicularizante e moralizador, assumem-se na épica-burlesca como uma das várias armas de ataque literário contra inimigos pessoais e/ou elementos ou pessoas cujos comportamentos não cumpriam as regras morais ou sociais da época procurando assim a mudança de comportamentos e hábitos a partir do riso.

3.2.4. ANTÍTESES

O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, atribui a seguinte definição ao conceito de ‘antítese’: «S.f. 1. E. Ling. Figura pela qual se salienta a oposição entre duas palavras ou idéias; enantiose» (FERREIRA, 2004, s.v. «antítese»). Tal como aconteceu com

³⁶³ «farfante deão»; «vaidoso Malhão»; «vã Senhora» todos, pertencentes à obra *O Hissope* de Cruz e Silva

³⁶⁴ Como por exemplo: «Espinheiro- Telémaco- Pacense»; «heroe-bode»; «ex-frade garanhão»; «heroe damninho»; «Deus da carraspeira»; «deus dos atuns».

³⁶⁵ No poema *Agostinheida*, por exemplo, os epítetos atribuídos ao protagonista do texto, o Padre Macedo, visam mais, a crítica destrutiva deste, do que uma chamada de atenção sobre aspectos que possa alterar; é uma das diatribes mais duras dos poemas estudados, junto com a *Benteida*.

outras figuras já mencionadas neste trabalho de investigação a ‘antítese’ tem vindo a ser definida por vários autores de referência desde tempos antigos.

Neste sentido, o autor latino de *Rhetorica ad Herennium* oferece uma definição do termo afirmando que o «*anthiteton*» dá-se:

«cuando el discurso se configura sobre la base de contrarios. Por ejemplo: «La adulación tiene principios agradables pero termina en amargos finales». /O éste: «Te muestras conciliador con los enemigos e implacable con los amigos.» (RHETORICA AD HERENNIUM, IV, XV, 21 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 55)

Mas a preocupação com a definição desta figura não ficou só nos autores clássicos. Muitos séculos mais tarde, Gracián procurou definir este elemento em várias partes do seu tratado *Agudeza y arte de ingenio*. No capítulo XVI Gracián opõe este elemento à ‘comparação’. O tratadista considera que «o engenho é ambidestro» sendo a ‘comparação’ e a ‘contradição’ as duas vertentes que formariam o que ele considerava um «engenho talentoso»:

«Todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa. Así como en la agudeza de proporción, en no hallando la correspondencia entre los dos extremos, busca la improporción y contrariedad, que esto tiene el discurrir por careo. Fórmase la disparidad al contrario de la comparación, porque tiene por fundamento la diversidad o contrariedad entre los dos extremos disparados, si aquélla la conformidad entre ellos.» (*Agudeza y arte de ingenio*, XVI, t. I, p.170 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 57)³⁶⁶

Para Gracián:

«Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar» (*Agudeza y arte de ingenio*, VIII, t.1, p.106 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 57)

Em todas as definições até agora apresentadas podemos ver que as principais características que estão na base da estrutura desta figura retórica são a oposição e /ou a

³⁶⁶ Gracián teoriza sobre este recurso nos capítulos V, VIII, XIII, XVI do seu tratado *Agudeza y arte de ingenio*. (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56)

contradição. Perante isto existe pouca disparidade, não assim sobre outros aspectos caracterizadores da ‘antítese’ como a existência ou não de diferentes tipos ou a sua categorização em figura de pensamento ou de dicção. Neste último sentido, como nos recorda Martínez Bogo, o autor de *Rhetorica ad Herennium* assume que existem dois tipos de ‘antíteses’: «[...] el primero consiste en una rápida oposición de palabras, el segundo debe poner en relación ideas opuestas que se comparan entre sí». (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 55)

Esta distinção difusa – como afirma Martínez Bogo³⁶⁷ – não nos ajuda muito quando se trata de distinguir as ‘antíteses’ consideradas figuras de ficção das de pensamento. Mas ser de ficção ou de pensamento não são as únicas opções para uma ‘antítese’. Autores como Vives ou Patón afirmaram, nos seus tratados, que existem vários tipos de ‘antíteses’ mais além de que a ‘antítese’ se possa distinguir entre figura de dicção ou de pensamento. Segundo Luís Vives as ‘antíteses’ podem ser «contrárias» ou «distintas ou distantes»:

«Ésta no es de un solo tipo, pues hay palabras que mantienen una lucha entre sí, las cuales se denominan contrarias, como «blanco-negro, bueno-malo, padre-hijo, ciego-vidente, luz-tinieblas, vida-muerte»: otras son distintas o distantes, como «orador y médico», de las cuales hablamos en la observación de la naturaleza. En las palabras diversas está el decoro si no son diversas y separadas de tal manera que no tengan algo de semejanza en la cosa, cuanto, en verdad, pertenece a lo presente. (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 127 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56)»

Patón reflecte sobre a ‘antítese’³⁶⁸ no capítulo X da sua *Elocuencia española en arte* defendendo que, tendo em conta as relações entre os elementos estes podem ser «relativos», «contrarios», «privativos» ou «contradictorios»:

«relativos, padre y hijo, maestro y discípulo, Capitán y soldado; o entre contrarios como bueno malo, sancto pecador, justo injusto, blanco negro; o entre privativos muerte vida, riqueza pobreza, día

³⁶⁷ «Aunque este tratado distingue entre antítesis como figura de dicción y como figura de pensamiento, la diferencia entre ambas se presenta de un modo difuso» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 55). Na sua tese, Martínez Bogo analisa a ‘antítese’ integrando-a dentro das figuras de pensamento propondo como um dos mecanismos de diferença o facto de que as figuras de pensamento não desaparecem quando são traduzidas para outras línguas ao contrário do que acontece com as figuras de dicção. (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 55)

³⁶⁸ Patón considera sinónimos os termos: «contrapuesto o contención», «anthitos» e «anthítesis». (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56)

noche, luz tinieblas, vista ceguedad; o entre contradictorios como ama no ama; corre no corre, es no es» (*Elocuencia española en arte*, X p.116-17 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56)

Este autor vai mais além desta distinção e afirma, no seu tratado, que há seis maneiras de obter uma ‘antítese’ dependendo do número de palavras que se utilizam para a formar³⁶⁹ (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56)

Após esta breve reflexão sobre a ‘antítese’ vejamos agora a sua utilização nos poemas herói-cômicos que compõem o *corpus* deste trabalho de investigação. A análise atenta dos textos que integram o *corpus* deparamo-nos com que o emprego da ‘antítese’ se dá na grande maioria deles: dos dez poemas analisados em seis é utilizado este elemento, sendo estes poemas: *Benteida*, *O Balão aos habitantes da Lua*, *Foguetário*, *Malhoada*, *A Monoclea*, e *Os Toiros*. Vejamos cada caso mais em pormenor. No poema *Benteida* verificamos a presença da ‘antítese’ nos seguintes excertos:

- a. «o bigode é o pincel que tem pintado, /na presente mulher, homem passado» (C. I, [est.5, v. 7-8])
- b. «vendo que não via» (C. I, [est. 13, v. 5])
- c. «vendo-se ás escuras» (C. I, [est. 15, v. 2])
- d. «a minha sombra é a tua luz brilhante»» (C. I, [est. 22, v. 3])
- e. «contra um cahido um povo levantado» (C. II, [est. 4, v. 8])
- f. «mas o vinho por dentro e a agoa por fóra» (C. II, [est. 11, v. 8])
- g. «Neptuno Deus do mar, que em fogo ardia» (C. II, [est. 14, v. 2])
- h. «e acha na sua pena a sua gloria» (C. III, argumento, [v. 8])
- i. «antes vindo escaldado da agoa fria» (C. III, [est. 1, v. 2]);

Atribuímos a cada um dos excertos uma letra para facilitar a sua análise. As antíteses contidas nas alíneas «a», «b», «c», «e», «f», «h» e «i» estão todas relacionadas com o protagonista do poema, Bento António. Apenas duas antíteses, as das alíneas «d» e «g», estão relacionadas com as outras duas personagens principais do poema, as

³⁶⁹ Patón «[...] habla de seis maneras de conseguir el efecto, según si la oposición se circunscribe a una sola palabra, dos palabras o se extienda a la frase y la oración» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56). Esta maneira de distinguir os diferentes tipos de ‘antítese’ já foi mencionada anteriormente por autores clássicos como Quintiliano e o autor de *Rhetorica ad Herennium*. (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 56)

deidades Baco e Neptuno, estando a alínea «d» relacionada com Baco, deus do vinho, e a alínea «g» com Neptuno, deus do mar.

Das antíteses mencionadas presentes no texto relacionadas com Bento António a alínea «a» está directamente relacionada com o traço físico que caracteriza a personagem do poema, o seu bigode, estando as restantes alíneas («b», «c», «e», «f», «h» e «i») relacionadas com a acção da trama narrativa do texto. A alínea «a» contém, assim, uma antítese que se refere directamente ao bigode de Bento António: «o bigode é o pincel que tem pintado, /na presente mulher, homem passado» (C. I, [est.5, v. 7-8]). Nela observamos uma oposição homem-mulher que pode ser facilmente explicada do seguinte modo: mesmo após a sua transformação em mulher, Bento António conservou o seu bigode masculino.

As restantes antíteses acima mencionadas estão directamente relacionadas com a trama narrativa do poema. As alíneas «b», «c» e «d» remetem-nos para o momento no qual Bento António vê e fala por primeira vez com o deus Baco. Após a descrição caricatural de Bento a dormir, o autor do poema utiliza as antíteses «b» e «c» para, de forma cómica, descrever o atrapalhamento e desconcerto que lhe provocou ver Baco na escuridão do seu quarto. Após a conversa com o deus do vinho, este aconselha-lhe partir para Lisboa, sob a sua protecção: «a minha sombra é a tua luz brilhante» (C. I, [est. 22, v. 3]) diz a deidade consciente de que a capital é o melhor sítio para saciar a sede do alcoólico Bento António cuja embriaguez será famosa em toda a capital. A embriaguez de Bento é patente em várias partes do poema e explica o porquê de o seu protector ser o deus Baco. Por outro lado - e também de forma antitética- a relação de Bento com a água também é indispensável para a trama deste poema. No canto II, Alexandre de Lima resume, na antítese da alínea «f» a relação de Bento com os dois elementos: «[...] o vinho por dentro e a água por fóra» (C. II, [est. 11, v. 8])

Já em Lisboa, Bento é ridicularizado pelos rapazes a quem ele persegue furioso acabando por cair ao chão enquanto todos riem. Para descrever isto, o autor do poema utiliza de forma irónica a antítese da alínea «e»: «contra um cahido um povo levantado» (C. II, [est. 4, v. 8]). Através dela o autor frisa a baixa estima em que é tido Bento António. O naufrágio de Bento António provocado pelo rancoroso deus Neptuno é um episódio que marca o virar dos acontecimentos já que provoca a revolta de Bento contra o seu deus protector Baco e o futuro castigo da transformação de Bento em Benta. Assustado pelo

poder da água e arrependido de ter escolhido o vinho em vez de o líquido elemento, Bento «[...] vindo escaldado da agoa fria» (C. III,[est. 1, v. 2]) rejeita a Baco. Isto provoca a ira dos dois deuses que decidem castigar ao protagonista do poema transformando-o em mulher. A transformação em Dona Benta, inicialmente traumática para Bento, acaba por ser benéfica na medida em que consegue um bom trabalho como dama na corte. O autor utiliza a seguinte antítese «acha na sua pena a sua gloria» (C. III, argumento, [v. 8]) para resumir esta ideia no argumento do último canto do poema.

Após a análise das antíteses empregues no poema *Benteida* podemos observar que já sejam relativas a características físicas ou à trama narrativa estão, na sua maioria, relacionadas com a personagem principal, Bento António, contribuindo para a descrição de uma personagem caricata, ridícula e cómica que provoca o riso do leitor.

Por último, a antítese indicada na alínea «g» serve para frisar o grau de raiva que o deus marinho Neptuno tinha para com Bento. Para isto o autor utiliza a seguinte contradição: «Neptuno Deus do mar, que em fogo ardia» (C. II, [est. 14, v. 2]).

As antíteses presentes em *Os Toiros* estão relacionadas com o tema principal do poema: as touradas. O autor da composição, António Joaquim de Carvalho inverte o papel dos humanos e dos toiros, animalizando os primeiros e humanizando os segundos para ridicularizar as touradas e glorificar os animais. No poema podemos encontrar as seguintes antíteses:

- a. «Fazerem guerra aos Toiros, e a si pazes» (C. I, [argumento, v.5])
- b. «[...]canto Heróes de susto armados/ Figurando d'impávidos Guerreiros» (C. I, est.1, [v.3-4])
- c. «Quando não mente, he sempre verdadeiro» (C. I, est.6, [v.4])
- d. «Brilha na Sombra a gente respeitosa, / Ao Sol a Padeiría insulta e berra» (C. I, est.22, [v.5-6])
- e. «Que ao triste alegre, que embravece o brando» (C.IV, est. 10, [v.2])

Utilizando as antíteses das alíneas «a» e «d» o autor descreve o mundo da tauromaquia. Através da antítese da alínea «d» Carvalho descreve o público habitual das touradas: na zona da sombra, com bilhetes mais caros está a gente com mais poder aquisitivo e na zona do sol, a gente de menos recursos por serem os bilhetes dessa zona

mais baratos. O contraste entre o sol e a sombra simboliza o contraste entre as duas camadas sociais antagônicas (os pobres e os ricos) que o autor opõe através de uma antítese.

Na alínea «a» o autor utiliza uma antítese para descrever as touradas: «Fazerem guerra aos Toiros, e a si pazes» (C. I, [argumento, v.5]). A luta entre o homem e o touro é a base teórica da tauromaquia; o autor dá a entender com a antítese que as touradas oferecem paz (calma) aos homens em detrimento do sofrimento dos animais. Os toureiros, mas mais em especial o cavaleiro, protagonistas humanos do poema são ridicularizados pelo autor ao longo do texto. Valores que se lhes supõe intrínsecos como a valentia e a coragem são colocados em questão por Carvalho que, de forma irónica e através de antítese presente na alínea «b», sugere que os supostos «valentes guerreiros» que vão entrar em luta com os toiros têm, mesmo tentando esconder, medo.

Relacionado com o aparato mitológico, que como já vimos é essencial neste género poemático, apareceu-nos a antítese da alínea «e» relacionada com o deus Baco. A deidade clássica relacionada com o vinho está neste poema comicamente associada à embriaguez estando os seus efeitos resumidos na seguinte antítese: «Que ao triste alegre, que embravece o brando» (C.IV, est. 10, [v.2]). Embora neste poema a antítese não seja, maioritariamente, um mecanismo de ridicularização podemos constatar que as antíteses das alíneas «a» e sobretudo «b» servem para ridicularizar as touradas e os toureiros ajudando assim a cumprir o objetivo principal do poema³⁷⁰.

Nos poemas *O Balão aos habitantes da lua*, *Foguetário* e *Malhoada* a presença da antítese resulta mínima contando cada um destes poemas com a presença de apenas uma antítese. No poema *O Balão aos habitantes da lua* a antítese surge logo nos primeiros versos, na ‘invocação’ do poema: «Eu canto o Herói que voa sem ter asas, / Nas altas regiões de frio e fogo» (C. I, est. 1, v. 1-2). Refere-se, claro está, ao protagonista do poema e ao seu voo em globo aerostático até ao satélite terrestre onde encontrará uma civilização desconhecida.

No poema *Malhoada* a antítese aparece no contexto de descrição da «deusa vária». A Fortuna é uma das deidades alegóricas do poema, e, para Silva Moraes a única

³⁷⁰ A antítese apresentada na alínea «c» enquadra-se na ‘proposição’ feita pelo autor após invocar a musa. Não constitui um mecanismo para ridicularizar personagens com um objetivo concreto nem serve para descrever o contexto da tauromaquia; estaria dentro da ‘captatio benevolência’ e serviria para exemplificar como a poesia herói-cômica bebe da épica canónica.

responsável e a única explicação para que poetastros-como o protagonista do poema-alcancem uma glória imerecida no mundo das letras. Silva Moraes utiliza uma antítese para resumir a arbitrariedade com que a deidade dirige a vida e a glória dos mortais: «Com aceno da dextra omnipotente/Uns se elevam da terra até ás nuvens/ Outros das nuvens vem rodando á terra» (C. I, [est.1, v. 66-68]).

Concisa e antagónica é a única antítese presente no poema *Foguetário*. A trama narrativa do poema relata como a ambição de um cônego metido a pirotécnico se vê truncada por um dilúvio (enviado pelos temerosos deuses do Olimpo) que estraga o espectáculo de fogos de artifício. O autor, Azevedo Tojal, para captar a benevolência do leitor dirige-se a ele no prólogo jocosamente através de jogos de palavras relacionados com a água, a humidade e a chuva. «Frio pelo fogo» (Prólogo, [1.3]) é como Tojal define ao potencial leitor do seu poema.

Nos três casos concretos acabados de mencionar dos poemas *O Balão aos habitantes da Lua*, *Foguetário* e *Malhoadá* a antítese não se utiliza como mecanismo de ridicularização de personagens e/ou situações- como sim vimos que ocorria nos poemas *Benteida* e *Os Toiros*; é um simples adereço ornamental ao poema o que nos leva a concluir que a presença da antítese nos poemas herói-comicos do *corpus* estudados serviu a alguns dos autores, nomeadamente a Alexandre de Lima e a Joaquim de Carvalho, como mecanismo de ridicularização de personagens sendo em outras ocasiões (como no caso dos poemas *O Balão aos habitantes da Lua*, *Foguetário* e *Malhoadá*) apenas um ornamento literário na trama narrativa.

3.2.5. SILEPSES E ANTANÁCLASES

A análise da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ nos poemas herói-cómicos pertencentes ao *corpus* estudado revelou-se complexa fundamentalmente por serem estes conceitos de fácil confusão, entre eles e com outros conceitos. Tendo este facto presente, partimos do princípio- que Lía Schwartz Lerner nos oferece num dos seus artigos sobre a prosa satírica quevediana- de que tanto a ‘silepse’ como a ‘antanáclase’ são aquilo que Schwartz denominou como ‘juegos de palabras en el plano del significado’ (cf. LERNER, 1973:

157)³⁷¹. Os jogos de palavras deste tipo estão, portanto, associados ao plano do significado já que, como afirma Schwartz Lerner consistem «en la utilización expresa de varias acepciones de un vocablo» (LERNER, 1973: 157).

Antes de analisar a sua presença nos textos seleccionados vejamos, de forma sucinta, cada um destes conceitos na tentativa de os caracterizar e diferenciar para os localizar e estudar melhor nos textos.

Schwartz Lerner estabelece logo, no anteriormente mencionado artigo, diferenças dentro dos jogos de palavras que se dão no plano do significado tendo em conta a repetição ou não da palavra³⁷² numa tentativa de estabelecer uma diferenciação entre eles mas o certo é que são vários, ao longo da história, os humanistas e estudiosos que utilizam os conceitos ‘antanáclase’ ou ‘silepse’ como sinónimos entre si ou como sinónimos de outros conceitos como o ‘equivoco’ ou ‘paronomásia’, dificultando assim a definição clara destes conceitos.

De seguida, analisaremos mais pormenorizadamente cada um deles com o objectivo de os distinguir e de concretizar as suas características mais principais. Começamos pela ‘antanáclase’. A dificuldade na definição da ‘antanáclase’ passa pela sinonímia que muitos autores atribuem a este conceito com outros como a ‘silepse’, o ‘equivoco’ ou a ‘paronomásia’. A ‘antanáclase’ estaria incluída naquilo que Martínez Bogo denominou na sua tese sobre a sátira na prosa de Quevedo como «figuras de repetición»³⁷³. No seu trabalho de investigação este autor assimila ‘antanáclase’ a ‘equivoco’³⁷⁴ (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 36) definindo-a «[...] como la repetición de un

³⁷¹ No seu artigo Schwartz Lerner distingue os jogos de palavras na sátira de Quevedo dependendo de estes se dão no plano do significante ou do significado: «[...] se puede describir el juego de palabras en la sátira de Quevedo a partir de una división en dos categorías básicas, según que se dé en el plano del significante o en el plano del significado. En el primer grupo, se trata de la paronomasia y el retruécano o calembour, y en el segundo, de los diferentes tipos de juegos de sentido [...] En estos casos, no se trata ya del aprovechamiento mecánico de una figura generalizada, sino del especial interés por la expresión inusitada y original.» (LERNER, 1973: 152)

³⁷² Schwartz Lerner distingue, sob o ponto de vista formal, dois jogos de palavras no plano do significado no seu artigo: ao jogo de palavras com repetição de palavra (com significado diferente em cada caso) não lhe atribui nenhum nome específico; mas o jogo de palavras sem repetição de palavra em que são usados ao mesmo tempo os vários sentidos de uma palavra é denominado pela autora de «silepse» (cf. LERNER, 1973: 157-159).

³⁷³ O estudioso entende que a ‘antanáclase’ enquadrar-se-ia dentro das repetições de significantes idênticos (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 36).

³⁷⁴ Não será o único; no seu tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648), Baltasar Gracián considera a ‘antanáclase’ como um subtipo do ‘equivoco’ (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 38) definindo-a como «doble sutileza» e descrevendo o seu funcionamento da seguinte forma: «Repítese dos veces en alguna ocasión la palabra equívoca, exprimiendo en la una la significación, y la otra en la otra» (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t.II, p.54 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 38)

significante con significados distintos en cada caso» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 38). Para Martínez Bogo a ‘antanáclase’ consiste portanto en «el juego con dos o más significados de un vocablo [...]» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 36). Dentro desta mesma ideia de repetição de palavra com significados diferentes encontramos a definição de ‘antanáclase’ no *E-Diccionario de Termos Literários* de Carlos Ceia: «Figura de linguagem que consiste na repetição de uma palavra nos seus diferentes sentidos» (CEIA s.v. «antanáclase»). Nesta mesma definição considera-se que a palavra está próxima da ‘paronomásia’ e do ‘trocadilho’ e que pode ser sinónima de ‘diáfora’³⁷⁵.

‘Equívoco’ e ‘diáfora’ são dois dos vários sinónimos que diferentes autores atribuem ao conceito de ‘antanáclase’ dificultando a definição deste e propiciando a sua confusão com outros conceitos. Neste sentido, recorda-nos Martínez Bogo como Aristóteles, um dos primeiros a referir este recurso na sua *Retórica*, o assimilou à ‘silepse’ (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 37) e como Hermógenes em *Sobre las formas de estilo* o assimila à ‘paronomásia’:

«Otra especie de ingenio se crea mediante una paronomasia, no mediante una semejanza, cuando tras utilizar un substantivo o un verbo en sentido propio, a continuación vamos a usarlo también en un sentido que no es el suyo propio.» (*Sobre las formas de estilo*, II, 342 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 37)

Embora com diferentes nomeações, podemos concluir, seguindo a ideia de Martínez Bogo (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 38) e vendo como existe um conjunto de características identificadoras comuns nas várias definições que recolhemos deste conceito, que a ‘antanáclase’ ocorre quando existe repetição de palavra com significados distintos em cada caso. Esta, e não outra, será a definição de ‘antanáclase’ que teremos em mente quando nos referirmos a este conceito ao longo deste trabalho de investigação.

Tentemos agora uma descrição do conceito de ‘silepse’ que partilha com o da ‘antanáclase’ a dificuldade na definição ocasionada pela sinonímia deste conceito com

³⁷⁵ Procurando o conceito de ‘diáfora’ em vários dicionários obtivemos respostas semelhantes no que se refere aos elementos basais que costumam estar relacionados com este conceito: repetição de palavra e utilização dos seus diferentes significados. No Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia deparámo-nos com a seguinte definição para ‘diáfora’: «Figura de retórica que consiste na repetição de uma mesma palavra num mesmo enunciado, mas com sentido diferente» (CEIA, s.v. «diáfora»). No dicionário da Academia das Ciências de Lisboa deparámo-nos com a seguinte definição de ‘diáfora’: «*Retór.* Repetição de uma palavra, a que se atribui de cada vez um sentido diferente do anterior.» (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001 s.v. «diáfora»)

outros. Ao investigar sobre a ‘silepse’ deparámo-nos, em primeiro lugar, com que este vocábulo tem uma acepção linguística e outra retórica. A acepção linguística é recolhida por dicionários como o da *Academia das Ciências de Lisboa* e o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* e por estudiosos como Nebrija (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 53)³⁷⁶ mas a que nos interessa para este trabalho de investigação é a acepção retórica, recolhida de igual maneira pelos dicionários anteriormente mencionados e por estudiosos como Aristóteles, López Pinciano³⁷⁷ e Gracián, entre outros.

Comecemos pelas definições dos dicionários. Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa – em sentido retórico – a ‘silepse’ é o «emprego de uma palavra simultaneamente no sentido próprio e figurado» (ACADEMIA DAS CIENCIAS DE LISBOA, 2001, s.v. «silepse») e segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* a ‘silepse’ é o «emprego de uma palavra no sentido próprio e no figurado, a um só tempo» (FERREIRA, 2004 s.v. «silepse»). As definições apresentadas não parecem suscitar dúvidas, mas o certo é que o conceito traz consigo confusão na definição. A ‘silepse’ pertenceria àquilo que Martínez Bogo denominou- na sua tese anteriormente mencionada- como «figuras de omisión» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 53)³⁷⁸. Embora consciente da dificuldade na definição da ‘silepse’ devido às diversas variantes na denominação deste conceito, este autor estabelece a seguinte definição para ele:

«Aun considerando las diferentes oscilaciones en la definición del recurso, la silepsis puede entenderse como el uso de un significante en dos acepciones distintas (parte de la homonimia y la polisemia) en un mismo enunciado; una de ellas puede tomarse en sentido metafórico, o bien ser una variante contextual de significados» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 54)

Esta definição será aquela que teremos em mente quando nos referirmos à ‘silepse’ ao longo deste trabalho de investigação. Mas o certo é que a ‘silepse’ sofre do mesmo

³⁷⁶ Em ambos os dicionários esta figura refere-se a quando se dá a concordância das palavras de acordo com o sentido e não segundo as regras da sintaxe (cf. ACADEMIA DAS CIENCIAS DE LISBOA, 2001 s.v. «silepse») e (FERREIRA, 2004 s.v. «silepse»). Nebrija, por seu lado, afirma que «Sylepsis es cuando con un verbo o nombre adjectivo cogemos cláusulas de diversos números o nombres substantivos de diversos géneros, o nombres y pronombres de diversas personas» (*GRAMÁTICA DE LA LENGUA CASTELLANA*, IV, VII, f.50 r. *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 53).

³⁷⁷ Que a denomina de ‘equivoco’ (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 53)

³⁷⁸ Compare-se (com o objectivo de as diferenciar) com a ‘antanáclase’ que, como se disse anteriormente, pertence, segundo este autor, às «figuras de repetición».

inconveniente que a ‘antanáclase’ no que se refere à sua definição já que também é tida como sinónimo de outros conceitos como o ‘equivoco’ e a anteriormente mencionada ‘antanáclase’.

O primeiro autor que reflectiu sobre este conceito foi Aristóteles quem, como nos lembra Martínez Bogo, não estabeleceu diferença entre a ‘silepse’ e a anteriormente descrita ‘antanacláse’³⁷⁹. Séculos mais tarde, Gracián, no discurso XXXIII do seu tratado *Agudeza y arte de ingenio* denomina-a de ‘equivoco’³⁸⁰ definindo-o da seguinte maneira:

«La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones; de modo que deje en duda lo que se quiso decir (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t.II, p.53 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 54)»

Com base no anteriormente dito e seguindo os passos de investigadores como Martínez Bogo, passamos a distinguir a ‘antanáclase’ da ‘silepse’ afirmando que a ‘silepse’ dá-se quando um vocábulo é utilizado em um enunciado em dois sentidos diferentes ao mesmo tempo e a ‘antanáclase’ ocorre quando um vocábulo é repetido em um enunciado em várias ocasiões com diferentes sentidos.

Após esta descrição sintética da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ passamos à análise cuidada dos poemas que constituem o *corpus* com o objetivo de detectar a presença da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ e poder assim estudar o seu funcionamento e os objectivos com que foram utilizados nos poemas. Detectámos a presença da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ em cinco dos textos estudados: na *Agostinheida*, em *O Balão aos habitantes da Lua*, na *Benteida*, no *Foguetário* e em *Os Toiros*. Nestes textos, a presença da

³⁷⁹ Sobre isto Martínez Bogo afirma que a ‘antanáclase’ «es un recurso que se encuadra en el marco de la *ambiguitas*, considerada elemento de la agudeza por Aristóteles. Este autor que no establece diferencias entre ‘antanaclasis’ y ‘silepsis’, figura de omisión en la cual se usa un término en dos acepciones simultáneas, normalmente una en sentido recto y otra en sentido figurado.» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 37)

³⁸⁰ Numa nota de rodapé no seu artigo «El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo», Schwartz Lerner recolhe os vários sinónimos do ‘equivoco’ de Gracián que Lázaro Carreter utiliza no artigo «Sobre la dificultad conceptista» (*in Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, VI, 1956, 355-386): ‘silepsis’, ‘dilogia’ e ‘disemia’ (cf. LERNER, 1973: 159). Além disso, Schwartz Lerner, neste mesmo artigo, distingue dois tipos de ‘silepses’: as estruturadas em um esquema semântico (quando a ‘silepse’ está integrada dentro de uma comparação hiperbólica quantitativa ou quando a ‘silepse’ segue uma construção adversativa ou uma restrição ou concessão) e as não estruturadas em um esquema semântico (cf. LERNER, 1973: 159-175).

‘antanáclase’ revelou-se menor sendo a ‘silepse’, das duas figuras retóricas, a mais utilizada pelos poetas nos seus escritos.

Analisemos, em primeiro lugar, a presença da ‘antanáclase’ nos poemas acima mencionados. Encontramos este recurso retórico no poema *O Balão aos habitantes da Lua* no qual existe uma dupla utilização da palavra «peça» no seguinte verso: «É bem que só a ti socorro peça;/ Bem haja quem te armou e quem te fez, / Para seres o auxílio desta Peça!» (C. I, est. 3, v. 4-6). O autor -em um momento que corresponderia à «invocação» num poema épico canónico- dirige-se ao deus Mercúrio (o deus romano alado) a quem pede ajuda para escrever o poema. Durante esta «invocação» o poeta repete duas vezes a palavra «peça», num primeiro momento como forma do verbo «pedir» e num segundo com o sentido de «obra».

No poema *Benteida* encontrámos novamente a presença da ‘antanáclase’, nas seguintes ocasiões:

- a) A ti invoco, oh Joanna de Samora, / para seres a aranha d’esta têa / ao meu canto dá fio, e peço-o tanto, / por ser próprio uma aranha para um canto» (C. I, [est. 2, v. 5-8])
- b) «do que fora até alli diamante bruto. / Bruto foi, a quem deram polimento/as matracas do povo dissoluto, / dizendo alegre a marotal quadrilha: / - em matéria de bruto isto é que brilha! -» (C. II, [est. 1, v. 5-8])

Na alínea «a)» Lima invoca, à maneira da épica canónica - e à semelhança do que acontece no poema *O Balão aos habitantes da Lua* - uma entidade inspiradora que o ajude a compor o seu poema. Consequente com a comicidade do texto, o autor, longe de invocar uma deidade ou uma musa, invoca Joana de Samora, uma sua inimiga, a quem compara com uma aranha e a quem pede metaforicamente que o ajude a construir a trama do poema. A repetição da palavra «canto», num primeiro momento com o sentido de «divisão de um poema longo» e num segundo com o significado de «esquina», local habitual para a presença de aranhas, forma o mecanismo de ‘antanáclase’ que permite ao autor criticar a facilidade com que urde acções a sua inimiga.

A outra ‘antanáclase’ presente no texto é apresentada na alínea «b)». Nela o autor refere-se ao protagonista do poema, Bento António, denominando-o, ironicamente, de

«diamante em bruto». Jogando com palavras do campo lexical de «diamante», como «polimento» ou «brilho», o autor repete posteriormente a palavra «bruto» utilizando dois dos seus sentidos: o sentido de «tal qual sai da natureza» e o sentido de «grosseiro, irracional». Note-se como o autor, nas primeiras duas ocasiões em que aparece a palavra «bruto» joga com o conceito inicial de «diamante em bruto» afirmando que foi «polido» pelo escárnio do povo dissoluto. Este «polimento», encerra por sua vez, dois significados: o primeiro deles recto, o de «alisar e dar brilho» a esse suposto diamante em bruto, e o segundo, metafórico, o de «civilizar» a esse ser grosseiro e irracional³⁸¹. O rebuscado jogo de palavras completa-se na última frase do trecho selecionado graças à introdução da dupla significação do verbo «brilhar». Intimamente associada à palavra «diamante» esta palavra adquire no final da sentença, e graças à ironia, outro significado: o de «sobressair», considerando o povo, segundo o poeta, que Bento António sobressai no que toca a irracionalidade e grossaria.

O poema do *corpus* no qual a presença da ‘antanáclase’ é mais marcada é, sem dúvida, *Os Toiros*. Verificámos nesta obra três momentos nos quais o autor recorreu a esta figura retórica, sendo eles:

- a) «Por sangrar bolsas sangrar Bois intentão/Fazerem guerra aos Toiros, a si pazes» (C. I, [argumento, vv. 4-5])
- b) «Pobre de bens, mais pobre de juízo» (C. II, argumento, [v. 2])
- c) «Excelso Numen, de quem os Ceos dependem, / Ó mão potente, que aos mortaes derrama/Celestes luzes, que a razão lhe accedendem; / Estas luzes, Senhor, os Lusitanos/ Tem apagado, fazem-se inhumanos» (C. III, est. 26, [vv. 4-8])

No exemplo «a» a ‘antanáclase’ verifica-se pela repetição do verbo «sangrar» num primeiro momento com o sentido metafórico de «ir tirando pouco a pouco» e num segundo com o sentido recto de «ferir», de «provocar sangrados». Através da utilização do sentido recto e do figurado do verbo «sangrar» o autor critica a dor física que é provocada aos toiros em troca de dinheiro, dando a entender que o cruel negócio das touradas apenas visa o lucro sem ter em conta os danos provocados aos animais. Seguindo

³⁸¹ Note-se o poder civilizador do escárnio não já associado ao género herói-cómico ou ao modo satírico do poema mas embutido na própria trama deste.

esta linha de pensamento, passamos a analisar a ‘antanáclase’ da alínea «c» na qual a repetição da palavra «luzes» primeiro no sentido de «estrelas» e depois em sentido figurado («entendimento») unida à utilização de outros vocábulos relacionados com o campo lexical desta, como «acender» e «apagar», permite ao poeta criticar a falta de entendimento dos toureiros «inhumanos» por maltratar os toiros. Note-se também como se associam as «luzes» ao entendimento e à razão («[...] derrama/Celestes luzes, que a razão lhe accedendem», C. III, est. 26, [vv. 5-6]), algo diretamente relacionado com o contexto Iluminista no qual se insere o poema.

Por último, a ‘antanáclase’ presente na alínea «b» é-nos apresentada pelo poeta como uma descrição ridicularizante do protagonista humano do poema, o Barbeiro, o cavaleiro que vai enfrentar os touros. O certo é que, no processo caricatural que sofre esta personagem ao longo do poema entram vários mecanismos, entre eles a seguinte ‘antanáclase’: «Pobre de bens, mais pobre de juízo» (C. II, argumento, [v. 2]) na qual, a partir da repetição da palavra «pobre» nos seus dois sentidos, respectivamente: o de «que aparenta ou revela pobreza» e o de «que revela pouca qualidade» o autor descreve a personagem como sendo tonto e com pouco dinheiro. Repare-se, além disso, como o poeta frisa a falta de intelecto do barbeiro com um comparativo de superioridade («[...] mais pobre de juízo»).

Vejamos agora o emprego da ‘silepse’ nos poemas estudados. A ‘silepse’ está presente no poema *Agostinheida* em duas ocasiões:

- a. «A tomar uma longa raposeira, / Preságo de outras taes que toma agora.» (C. II, [est. 1, vv. 366-367])
- b. «De Luiz de Camões, *poeta torto*» (C. VI, [est. 1, v. 32])

Na primeira alínea a ‘silepse’ ocorre graças à repetição da palavra «raposeira» nas suas duas acepções: a de dormir e a de embriagar-se. Esta ‘silepse’ localiza-se no início do poema, no canto II durante o qual o autor relata a primeira infância de Macedo cujos choros estridentes não deixam descansar os pais. O autor afirma que a dada altura, Macedo adormece «no sono da ignorância» e utilizando a polissemia da palavra «raposeira afirma que Macedo toma «uma longa raposeira» que pressagiará outras que terá de adulto (relacionadas neste caso, com a bebida).

A segunda ‘silepse’ presente no poema não está relacionada com a personagem principal deste mas sim com um poeta de fama internacional a quem, segundo os detractores de Macedo, este não respeitava querendo inclusive corrigir-lhe os erros de escritura. Este poeta é Luís de Camões. A ‘silepse’ apresentada aparece-nos dentro do epíteto: «*poeta torto*» mais concretamente na palavra «torto» que pode significar, simultaneamente, «que tem estrabismo» (ou seja, que tem um problema de visão) e «torcido». Esta ‘silepse’ é utilizada pelo Desaforo, a deidade protectora e influenciadora de Macedo, que o incita a aproveitar o tempo que está na prisão para corrigir os erros de Camões. O autor do poema aproveita o jogo de palavras para dar a entender, de forma subtil, que o poeta de um só olho era tido em pouca consideração por Agostinho de Macedo.

No poema *O Balão aos habitantes da Lua*- no qual se descreve a civilização lunar que o protagonista do poema encontra quando chega à lua no seu balão aerostático- encontramos as seguintes ‘silepses’:

- a. «Mas fiquei ainda mais aéreo e tonto!» (Prólogo, [v. 4])
- b. «Notei que ela subiu com gravidez, / Que teve o bom-sucesso nesse mês» (Prólogo, [vv. 29-30])
- c. «[...] encontrou casas/ Que não eram de pasto nem de jogo;» (C. I, est. 1, vv. 3-4)

A ‘silepse’ presente na alínea «a» encarna um jogo de palavras com as duas significações da palavra «aéreo» (por um lado «que se move ou vive no ar» e por outro «vão, fútil»). O autor do poema, num momento de *captatio benevolentia* utiliza a polissemia da palavra «aéreo» - pertencente ao campo lexical do poema- para designar, graciosamente, o estado fútil no qual ficou ao compor o poema. No mesmo prólogo mencionado encontramos outra ‘silepse’ (alínea «b») desta vez relacionada com uma notícia da época de que um balão aerostático foi largado e conseguiu manter-se no ar. O poeta utiliza a polissemia da palavra «gravidez» para dar a entender a «dignidade» com que se elevou o balão pelos ares e o facto metafórico de que estivesse «prenho» já que depois desse logro largaram-se mais balões de tamanho mais reduzido (aos quais o autor se refere como «filhinhos»). A última ‘silepse’ encontrada no poema («alínea c») tem

lugar quando o protagonista atinge a Lua e encontra lá uma civilização. Baseado nos livros de viagens o autor coloca a personagem principal a descrever os habitantes e as infraestruturas dessa civilização. É neste contexto no qual o autor comenta que o protagonista na Lua encontra casas «Que não eram de pasto nem de jogo» (C. I, est.1, v. 3-4). A ‘silepse’ ocorre graças aos vários significados que pode ter a palavra «casa» («habitação», «casa de pasto» (restaurante) e «casa de jogo»).

A única ‘silepse’ detectada no *Foguetário* encontra-se no primeiro canto do poema: «Outro: «que nisto o auctor não tinha lume»» (C. I, est. 8, v. 4). A ‘silepse’ dá-se como temos visto até agora, graças aos vários sentidos da palavra «lume» (por um lado «fogo» e por outro «esperteza, perspicácia»). O canto I do poema narra como um cónego metido a fogueteiro pretendeu criar um espetáculo de fogos de artifício para honrar o casamento de dois príncipes. Sendo esta empresa tão distante das obrigações de um religioso, e muito antes de que o projecto do cónego se resolvesse em fracasso, alguma parte do povo, comenta o poeta, lançava em voz alta a sua falta de confiança sendo a ‘silepse’ acima referida um dos exemplos desta desconfiança. Jogando com vários dos sentidos de «lume», uma palavra que pertence ao campo lexical do momento fulcral do poema, o lançamento do fogo de artifício, o autor põe na boca do povo um ataque contra o cónego: ao autor falta-lhe «lume», mais do que no sentido recto de «fogo» no sentido figurado de «esperteza».

Para finalizar deixámos o poema no qual a presença da ‘silepse’ se revelou mais numerosa, a *Benteida*. O autor empregou até cinco vezes a ‘silepse’ no seu poema, estando as cinco recolhidas nas seguintes alíneas:

- a) «nem ter mais pernas para aranha é o caso/quando sabes fazer têa mais rija» (C. I, [est. 3, vv. 3-4]);
- b) «pois até, que a Lisboa deu a salva, / nunca perdeu de vista a estrella da Alva.» (C. I, [est. 40, v. 7-8]);
- c) «Ao pé das sobancelhas engoiadas/as meninas á vista estão expostas, / como duas creanças engeitadas/que debaixo dos arcos foram postas» (C. II, [est. 29, vv. 1-4]);
- d) «[...] que é sagrado homem que é Bento» (C. II, [est. 47, v. 8]);

- e) «que ellas a muitos dão mortaes fadigas, / e elle escapa da morte co'as bexigas»
(C. II, [est. 48, vv. 7-8]);

Exceptuando a 'silepse' da alínea «a)» todas as outras estão diretamente relacionadas com a personagem principal do poema, Bento António. A 'silepse' que se apresenta na alínea «a)» está relacionada com Joana de Samora, a antagonista do autor do texto a quem este já tinha pedido ajuda, de forma irónica, para criar o poema. Igual que nessa ocasião, o autor insiste em assimilar a sua inimiga com uma aranha afirmando inclusive que a sua adversária «sabe fazer têa mais rija». A 'silepse' ocorre ao utilizar o poeta, ao mesmo tempo, os dois sentidos da palavra «têa», o recto (a rede feita pela aranha) e o figurado («enredo», «intriga»). Através desta 'silepse' o autor acusa de novo, jocosamente, a sua inimiga de urdir enredos e intrigas. As 'silepses' das alíneas «b)», «c)», «d)» e «e)» estão relacionadas com a descrição de características físicas de Bento, o protagonista do poema, ou com acontecimentos da trama narrativa.

Durante uma longa descrição, que atinge várias estrofes, Lima descreve minuciosamente Bento António e de entre os vários recursos que utiliza encontramos uma 'silepse' que recolhemos na alínea «c)»: «Ao pé das sobrelhas engoiadas/as meninas á vista estão expostas, / como duas creanças engeitadas/que debaixo dos arcos foram postas» (C. II, [est. 29, vv. 1-4]). Lima brinca com os diferentes significados da palavra «menina» («criança do sexo feminino» e «parte dos olhos») para descrever a zona ocular da personagem. Num primeiro momento o autor, utiliza a sentido recto do vocábulo para designar a parte do corpo em concreto que vai passar a descrever e no momento da descrição, o autor, apoiado numa comparação, utiliza o outro sentido do vocábulo (o de «criança do sexo feminino») para comparar as pupilas dos olhos de Bento (encaixilhadas sob umas sobrelhas raquíticas) com duas crianças engeitadas que foram expostas debaixo de uns arcos.

Os jogos de palavras com os diversos sentidos de um vocábulo são utilizados por Lima, não apenas na descrição física da personagem, mas também até com o próprio nome: a 'silepse' utilizada na alínea «d)» é exemplo disso. Nela o autor utiliza o sentido figurado do nome Bento («bendito») para dar a entender ironicamente que é «sagrado». Mas Lima utiliza 'silepses' mais além do que para descrever Bento. Encontrámos 'silepses' também utilizadas na narração de acontecimentos da trama narrativa. Por

exemplo a exposta na alínea «e». Esta ‘silepse’ enquadra-se depois de que Bento António naufragasse e estivesse prestes a morrer se não fosse pelas bóias que tinha amarrado ao seu corpo. Essas bóias fabricadas com bexigas de animais salvaram a vida de Bento, por isto o autor troça com a ideia de que umas «bexigas» tenham salvado Bento quando, sendo sintoma de varíola (outra significação desta palavra é «borbulha»), podem chegar a ser mortais. A última ‘silepse’ apresentada, a exposta na alínea «b») também relacionada com a trama narrativa, alude ao momento no qual Bento passa a frequentar a corte sob a proteção da Condessa de Alva. Lima utiliza a palavra «alva» na expressão «estrela de Alva» com o sentido, por um lado, de «planeta que guia os passos de Bento» e por outro como referência ao apelido da condessa que o ajudou e protegeu quando foi a Lisboa.

Ao analisar os textos pertencentes ao *corpus* estudado a presença da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ revelou-se indiscutível. Destas duas figuras retóricas a preferida pelos poetas dos textos estudados foi a ‘silepse’, com onze ocorrências nestes, enquanto que a utilização da ‘antanáclase’ verificou-se apenas em seis ocasiões. Mas mais do que a quantificação destas figuras retóricas nos textos interessa-nos, para este trabalho de investigação, o seu funcionamento e, acima de tudo, a finalidade com que os poetas as utilizaram. Se recorrermos aos estudiosos que procuraram definir a ‘antanáclase’ e a ‘silepse’ encontramos que alguns deles já mencionaram algumas finalidades conseguidas a partir da correcta utilização destes mecanismos. Voltamos a Martínez Bogo e à sua já mencionada tese sobre a sátira na prosa de Quevedo no qual ao definir a ‘antanáclase’ revela dois efeitos desta:

«El juego con dos o más significados de un vocablo- normalmente uno de ellos utilizado burlescamente- sirve para provocar la risa en el lector y, al mismo tiempo, puede relacionar de forma sorprendente las realidades de estas dos acepciones» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 36-37)

Este autor também nos recorda a opinião que Baltasar Gracián tinha sobre a função daquilo que ele denominou de «equivocos»³⁸² na sua *Agudeza e arte de ingenio*: «más aptos para sátira y cosas burlescas que para lo serio y prudente (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t. 2, pp.60-61 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 54)». Podemos constatar então que deixando a um lado o facto de poder «relacionar realidades de duas acepções», a

³⁸² Relembramos que o «equivoco» de Gracián corresponderia para Martínez Bogo à ‘silepse’.

utilização de ambas as figuras retóricas mencionadas pode estar relacionada com a sátira e o humor, ou seja com, como afirma Martínez Bogo, «provocar la risa en el lector» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 36).

O certo é que a análise da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ nos poemas que constituem o *corpus* desta investigação permitiu-nos concluir que as ocasiões em que nestes poemas a utilização destas duas figuras retóricas serviu para ridicularizar uma certa personagem ou situação ou para atribuir comicidade ao texto foram mais numerosas do que as que serviram apenas como meros jogos de palavras para embelezar o discurso poético. Nesta última categoria entrariam apenas as ‘silepses’ encontradas em *O Balão aos habitantes da Lua*: («Mas fiquei ainda mais aéreo e tonto!») (Prólogo, [v. 4]); «Notei que ela subiu com gravidez, / Que teve o bom-sucesso nesse mês» (Prólogo, [v. 29-30]) e «[...] encontrou casas/ Que não eram de pasto nem de jogo;» (C. I, est.1, v. 3-4). Neste poema estes quatro recursos têm como principal objetivo contribuir na elaboração do poema como meros jogos de palavras sem contribuir, portanto, à ridicularização específica de determinada personagem ou situação.

No polo oposto estariam os poemas *Benteida* e os *Toiros* nos quais praticamente todas as ‘antanáclases’ e ‘silepses’ detectadas funcionam como mecanismos de sátira e caricatura ao serviço da comicidade e da ridicularização de personagens e/ou situações. *Os Toiros* constitui, em si mesmo, um poema que ridiculariza e critica a festa da touradas através de uma inversão de papéis na qual os humanos se comportam como animais irracionais e as bestas como humanos. ‘Antanáclases’ como: «Por sangrar bolsas sangrar Bois intentão/Fazerem guerra aos Toiros, a si pazes» (C. I, [argumento,v.4-5]); «Pobre de bens, mais pobre de juízo» (C. II, argumento, [v. 2]) e «Excelso Numen, de quem os Ceos dependem, / Ó mão potente, que aos mortaes derrama/Celestes luzes, que a razão lhe accedendem;/ Estas luzes, Senhor, os Lusitanos/ Tem apagado, fazem-se inhumanos» (C. III, est.26, [v. 4-8]) permitem criticar o negócio das touradas que apenas pensa no lucro sem ter em conta o sofrimento dos animais, no caso da primeira ‘antanáclase’, e arremeter contra os cruéis humanos, descritos como seres irracionais, no caso das duas últimas. Podemos constatar então que neste poema, a ‘antanáclase’ funciona como mecanismo criticador das touradas e ridicularizador dos humanos participantes nestas (tildados pelo autor de irracionais ou tontos) já seja em geral ou na figura particular do cavaleiro.

O mesmo acontece no poema *Benteida*, no qual todas as ‘antanáclases’ e ‘silepses’ encontradas funcionam como mecanismo de sátira e ridicularização. O alvo principal delas é o protagonista do poema, Bento António de quem se gozou até com o nome³⁸³. Lima utilizou ‘silepses’ para descrever comicamente partes do seu físico («Ao pé das sobrançelas engoiadas/as meninas á vista estão expostas, / como duas creanças engeitadas/que debaixo dos arcos foram postas» (C. II, [est. 29,v. 1-4]) e ‘antanáclases’ para insinuar a sua grossaria e irracionalidade («do que fora até alli diamante bruto./ Bruto foi, a quem deram polimento/as matracas do povo dissoluto, / dizendo alegre a marotal quadrilha:/- em matéria de bruto isto é que brilha!-») (C. II, [est. 1, v. 5-8]) mas não só atacou Bento António, também aproveitou para ridicularizar inimigas suas como Joana de Samora a quem acusa de tramar intrigas tão bem como uma aranha trama as teias.³⁸⁴ As únicas ‘silepses’ que não constituíram uma tentativa de burla directa a nenhuma personagem do poema foram as seguintes: «que ellas a muitos dão mortaes fadigas, / e elle escapa da morte co’as bexigas» (C. II, [est. 48, v. 7-8]) e «pois até, que a Lisboa deu a salva, / nunca perdeu de vista a estrella da Alva.» (C. I, [est. 40, v. 7-8]), ambas relacionadas com a trama narrativa como se explicou anteriormente.

De igual modo as ‘silepses’ presentes no *Foguetário* e na *Agostinheida* constituem elementos para a ridicularização de personagens, no primeiro poema, do cônego metido a fogueteiro («Outro: «que nisto o auctor não tinha lume»») (C. I, est. 8, v. 4) e no segundo de Agostinho de Macedo em cuja infância, segundo o poeta, já se pressentia o futuro da criança («A tomar uma longa raposeira, / Preságo de outras taes que toma agora.» (C. II,[est.1, v. 366-367]).

Assim, após o estudo da ‘antanáclase’ e da ‘silepse’ podemos constatar que nos textos estudados esta figuras retóricas funcionam maioritariamente como mecanismos de sátira e de comicidade que permitem a ridicularização de personagens e/ou situações.

³⁸³ Recorde-se a ‘silepse’ irónica utilizada por Lima fazendo um trocadilho com o nome da personagem principal do poema: «[...] que é sagrado homem que é Bento» (C. II, [est. 47, v. 8])

³⁸⁴ «A ti invoco, oh Joanna de Samora, / para seres a aranha d’esta têa/ao meu canto dá fio, e peço-o tanto, / por ser próprio uma aranha para um canto» (C. I, [est. 2, v. 5-8]; «nem ter mais pernas para aranha é o caso/quando sabes fazer têa mais rija» (C. I, [est. 3, v.3-4])

3.2.6. PARONOMÁSIAS

Ao contrário do que sentimos para a definição de ‘dilogia’, a descrição da ‘paronomásia’ apresenta-se-nos menos complexa já que todas as definições que encontrámos deste conceito atribuem a este elemento um conjunto de características básicas definitórias que estão presentes, simultaneamente, na maioria delas. Vamos partir então de diferentes definições de ‘paronomásia’ antes de reflectir sobre algumas das suas características e sobre a sua utilização nos poemas herói-cômicos estudados.

Começemos por uma definição de dicionário. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define ‘paronomásia’ como uma «figura de linguagem que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica (e /ou mórfica), mas possuem sentidos diferentes» (HOUAISS, 2001, s. v. «paronomásia»). A ‘paronomásia’ é uma das figuras retóricas mais populares e mais utilizadas desde tempos remotos sendo vários os autores de renome e os estudiosos que mencionaram este elemento em tratados e estudos de várias épocas. Existem menções à ‘paronomásia’ desde a antiguidade clássica, sendo o autor de *Rhetorica ad Herennium* um dos primeiros que define este recurso denominando-o de *adnominatio*³⁸⁵:

«consiste en colocar junto a una palabra o un verbo otra similar cambiando el sonido o las letras de manera que las palabras parecidas expresen ideas diferentes. Esto se consigue por muy diferentes medios» (RHETORICA AD HERENNIUM, IV, XXI, 29 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 39)

³⁸⁵ Martínez Bogo dá na sua tese três sinónimos para o mesmo conceito: *annominatio*, *adnominatio*, *agnominatio* (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 39). Para ele a ‘*annominatio*’ entraria dentro das chamadas «figuras de repetição» e «[...]consiste, por lo tanto, en la repetición de un cuerpo léxico con alguna variación que provoca el cambio de significación de la palabra.» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40). Este mesmo autor alerta-nos para a dificuldade existente na definição desta figura retórica já que a definição de ‘*annominatio*’ varia de autor para autor desde os retóricos clássicos (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40). Na definição de ‘*adnominatio*’ dada pelo autor de *Rhetorica ad Herennium*, o autor, segundo Martínez Bogo, utiliza o termo como hiperónimo sem especificar se a repetição implica ou não uma mudança gramatical. (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 39). A existência ou não de mudança gramatical seria, segundo Martínez Bogo importante na definição do conceito de ‘*annominatio*’ já que explicaria a relação e a continua confusão desta com a ‘paronomásia’: «se puede establecer una división entre los procedimientos de ‘*annominatio*’ con cambio gramatical (*derivativo*, *políptoton* y *traductio*) y los que establecen un cambio no gramatical (paronomásia)» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40). Pelos motivos explicados anteriormente e seguindo o caminho de autores como Quintiliano (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 41) o próprio Martínez Bogo afirma na nota 95 da sua tese (abaixo citada, pág. 40) que «La paronomasia es considerada por la mayoría de los preceptistas como sinónimo de ‘*annominatio*’» (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40).

A definição acima referida foi extraída da tese de Enrique Martínez Bogo sobre a retórica e a agudeza na prosa satírico-burlesca de Quevedo³⁸⁶. Nesta investigação Martínez Bogo enumera vários autores que nalgum dos seus trabalhos definiram a ‘paronomásia’ que é, para este autor, um dos elementos a não esquecer para o estudo da sátira de Quevedo.

Recorda-nos Martínez Bogo que já as poéticas medievais recomendavam o uso da ‘paronomásia’³⁸⁷ e que no século XV o humanista Antonio de Nebrija dá a seguinte definição exemplificadora deste elemento na sua *Gramática de la Lengua Castellana*:

«es cuando un nombre se haze de outro em diversa significación, como dizendo *no es orador, sino arador* y llame se paronomasia, que quiere dezir denominación (GRAMÁTICA DE LA LENGUA CASTELLANA, IV, VII, f. 52 r. *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 42)»

Outro humanista, Francisco Sánchez de las Brozas, *El Brocense*, denomina-a de *nominatio* e distingue-a do *poliptoton* afirmando que «[...] tiene lugar cuando se produce el cambio hacia una palabra semejante y existe variación de significado» (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 42). Baltasar Gracián, no discurso XXXII do seu tratado *Agudeza y Arte de ingenio* (intitulado «*De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar de vocablo*») dá a seguinte definição de ‘paronomásia’: «Consiste el artificio destes conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira.» (GRACIÁN, XXXII: 46 *apud* MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40). Gracián mostra no seu tratado uma atitude reticente no que se refere à utilização da ‘paronomásia’ atitude esta que será visível, séculos mais tarde em personagens, como o padre António Verney, paladino da estética neoclássica, e firme opositor dos preconceituosamente barrocos jogos de palavras³⁸⁸. De todas as definições do fenómeno da ‘paronomásia’

³⁸⁶ MARTÍNEZ BOGO, 2009.

³⁸⁷ (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40)

³⁸⁸ Afirma Gracián na sua obra *Agudeza y Arte de ingenio* no que se refere à ‘paronomásia’: «Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas y en todos se rozan, antes por lo fácil que por lo sutil; permítase a más ordinarios que ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte [...]» (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40). Séculos mais tarde, e inserido na corrente neoclássica, Verney opina o seguinte sobre este tipo de «composições fundadas na chamada *Agudeza*»: «Tenho ainda outra coisa que advertir, que também é efeito de mau engenho, e são aqueles ditos que chamam *agudos*, e jogos de palavras, que se acham frequentemente nos prosadores e frequentissimamente nos poetas [...]. Outros servem-se de uma palavra com um *c*, que, posta com um *l*, significa coisa diferente; e daqui formam uma caraminhola a que chamam engenho, e ficam mui satisfeitos da sua agudeza.» (VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar*, vol.II, Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1950, p. 233)

dadas até agora podemos extrair aquelas que, em suma, se assumirão como algumas das suas características principais: a repetição de uma palavra com a troca de uma letra ou de um som e a mudança de significado.

Martínez Bogo proporciona, na sua tese, a sua própria definição para este conceito, mas o estudioso vai mais além na sua investigação e especifica que para se possa considerar ‘paronomásia’ a variação não pode provocar uma mudança morfológica nem derivativa:

«[...] entenderé a la paronomasia como una *annominatio* en la que la repetición de la voz se acompaña de un cambio no morfológico ni derivativo. El empleo agudo de este recurso precisa una sutil vinculación de voces y contexto que provoca una relación sorprendente entre una repetición con leves cambios y acepciones en algunos casos muy distanciadas.» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 43)³⁸⁹

Após esta breve reflexão sobre a ‘paronomásia’ podemos concluir que na maioria das definições deste elemento, existe um consenso no que se refere à característica fundamental dele: para que ocorra, os vocábulos devem ter sons semelhantes e significados diferentes. Uma vez sabida a característica fundamental desta figura retórica partimos, de seguida, para a identificação e análise desta nos dez poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* desta investigação.

Ao estudar a ‘paronomásia’ nos textos seleccionados descobrimos que não tem neles uma presença marcada, como a de outros mecanismos já analisados como a comparação animalizadora ou os epítetos paródicos. Esta figura retórica, longe de estar presente na maioria dos poemas, está presente apenas em cinco deles, sendo estes: *Benteida*, *O Balão aos habitantes da Lua*, *O Hissope*, *A Monoclea*, e *Os Toiros*.

No primeiro dos textos, *Benteida*, a presença da ‘paronomásia’ resume-se a dois exemplos: «soube-o logo Neptuno em continente, / o qual dava mergulhos de contente» (C. II, [est. 46, v. 7-8]) e «onde o vinho se mostra quando a pinto, / nos dentes branco se nos beijos tinto» (C. I, [est. 18, v. 7-8]), ambos relacionados com as duas deidades protagonistas dos poemas: Neptuno e Baco, respectivamente. Também mínima é a

³⁸⁹ Para Martínez Bogo a *annominatio*: «[...] que enfrenta una similitud fónica con una disimilitud semántica, responde a un mayor o menor grado de agudeza según sea la sutileza de los cambios de significación presentados en relación al contexto» (MARTÍNEZ BOGO, 2009: 39). Da definição de *annominatio* anteriormente apresentada por Martínez Bogo podemos extrair outra ideia fundamental sobre esta figura retórica: existem vários graus de agudeza dependendo da forma como esta figura de repetição é utilizada.

presença da ‘paronomásia’ no poema *O Balão aos habitantes da Lua*- aparece apenas uma vez, no Prólogo na seguinte construção: «Em vez de botes, navegar em botas!» (*Prólogo*, [v. 58]).

O mesmo acontece em *Os Toiros*: «Thália vai chamar-lhe Omnipotente, / Erra lhe o nome, chama-lhe Impotente» (C. III, est.23, [v. 7-8]) no qual a ‘paronomásia’ apenas se emprega uma vez e em *A Monoclea*, poema no qual este elemento é utilizado duas vezes: «[...] que inda cego sem socego» (C. I, est.19, v.2); «e applicando-lh’a ao olho com socego, / o grande rei, que é torto, deixa cego» (C. I, est.44, v.7-8). Este elemento está também presente no poema herói-cômico *O Hissope*. Na verdade foi neste poema no qual o emprego da ‘paronomásia’ foi mais trabalhado. No canto V do poema, o Deão vai pedir ajuda ao padre guardião dos Capuchos pela afronta perpetuada pelo Bispo. Como o padre guardião estava a dormir a sesta, o Deão é recebido no jardim da entrada por um padre muito douto. As numerosas estátuas de personagens mitológicas presentes no jardim dos Capuchos despertam a curiosidade do Deão que estabelece, com o padre douto, os seguintes diálogos:

«-Quem é este / Monsieur Paris, segundo diz a letra / Que por baxo, na base, tem aberta?/ Se se houver de julgar pela aparência, / O nome, a catadura, o penteado/ Dizendo-nos estão que este bilhostre/Foi francês e talvez cabeleireiro, / Inventor do topete que o enfeita./- Páris, e não Paris, diz o letreiro, / -Circunspecto lhe volve o padre mestre-/ Nem francês, como crê, nem cabeleireiro / A personagem foi que representa, / Mas em Tróia nasceu de estirpe régia» (C.V, v. 89- 101)

«[...] E quem foi esta? / Madama Pena-Lopes diz a letra, / - Prosseguia o Deão- Talvez seria / Tão boa como essoutra? /- Essa-responde / O douto presentado- é de outra laia. / A famosa Penélope foi esta, / Do conjugal amor, da fé jurada, / Do sagrado himineu nas castas aras, / Um perfeito exemplar, grande matrona, / Boa mãe-de-famílias e estremada, / Entre as mais de seu tempo, tecedeira.» (C.V, v. 212-222)

Após a identificação e análise detalhada do emprego da ‘paronomásia’ nos poemas do *corpus* chegámos à seguinte conclusão: a utilização deste recurso obedece maioritariamente a fins humorísticos, satíricos e de degradação das personagens.

Este efeito já foi contemplado por autores anteriormente mencionados, como Gracián. Se voltarmos à definição de Gracián e pormos especial atenção à parte final encontramos algo que nos permitirá entender a função que esta figura retórica tem nos

poemas herói-cômicos que compõem o *corpus* desta investigação e que tem a ver com os possíveis efeitos que resultam da utilização da ‘paronomásia’. Dizia Gracián que: «Consiste el artificio destes conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira.» (cf. MARTÍNEZ BOGO, 2009: 40).

O «encómio» ou a «sátira» são os dois resultados antagónicos possíveis resultantes da utilização da ‘paronomásia’ para Gracián.

Acudimos ao *E-Dicionário de Termos Literários* para constatar que na entrada «paronomasia», escrita por João Adalberto Campato Júnior, estão presentes as características que anteriormente considerámos essenciais para que se dê esta figura retórica e também aqueles que para ele são os efeitos maioritários que provêm da sua utilização:

«A paronomásia é uma figura de retórica que consiste no emprego de vocábulos semelhantes quanto à sonoridade, mas que se diferenciam no que diz respeito ao sentido, não vindo ao caso saber se há ou não parentesco etimológico entre as palavras. [...] A paronomásia também é chamada de trocadilho, de calembur, de parequese e de jogo de palavras. [...] Aos olhos dos manuais de retórica e de obras afins, o humor e a sátira são os efeitos que, na maioria das vezes, se quer obter quando se usa a paronomásia. Vale ter presente, todavia, que este recurso de linguagem não se confina nos limites do mero aspecto lúdico: os escritores barrocos cultistas e conceptistas tiraram grande partido da paronomásia em seus textos, muito provavelmente porque ela, em certas realizações, revela uma especial agudeza de engenho.» (JÚNIOR, s. v. ‘paronomásia’)

Além de outros aspectos que anteriormente não foram contemplados, como a questão do parentesco ou não etimológico entre as palavras ou serem sinónimos de ‘paronomásia’ o ‘trocadilho’, o ‘calembur’, a ‘paraquese’ e o jogo de palavras, a definição de Campato Junior focaliza apenas dois efeitos derivados da utilização da ‘paronomásia’: o humor e a sátira. Segundo este dicionário, a ‘paronomásia’, sem esquecer o seu aspecto lúdico, utiliza-se, maioritariamente, como método para provocar humor e sátira.

E o certo é que, como dissemos anteriormente, após a análise da ‘paronomásia’ nos textos do *corpus*, podemos concluir que a sua utilização nestes poemas teve como principais resultados o humor e a sátira.

A utilização da ‘paronomásia’ provoca um efeito humorístico, em poemas como *O Balão aos habitantes da Lua*, *Benteida* e *A Monoclea*, nos quais a utilização desta figura

retórica por parte dos autores originou divertidos jogos de palavras, que por outro lado, favoreceram a rima³⁹⁰.

Mas provocou também efeitos satíricos, visíveis no poema *O Hissope*, em que a ‘paronomásia’ é utilizada não só com fins humorísticos mas também com fins satíricos ao permitir evidenciar a incultura do alto clero representado no poema pelo Deão que desconhece Páris e Penélope- personagens da mitologia clássica- aos quais denomina de «Paris» e «Pena-Lopes».

Com o fim de degradar uma personagem encontramos o uso da ‘paronomásia’ no poema *Os Toiros* no qual o jogo de palavras «omnipotente/impotente» denigre comicamente ao deus Júpiter³⁹¹.

Não encontramos nenhum caso nos poemas mencionados em que a utilização da ‘paronomásia’ dê como resultado o encómio de nenhuma situação ou personagem, antes pelo contrário, e mais concretamente no poema *O Hissope*, contribui para a degradação da personagem do Deão, e no poema *Os Toiros* serviu para denegrir Júpiter.

Consideramos por isto que a ‘paronomásia’ é utilizada nestes poemas herói-cômicos como outros dos mecanismos satíricos, unindo-se aos já mencionados como os epítetos paródicos.

³⁹⁰A utilização da ‘paronomásia’ resultou nos seguintes jogos de palavras humorísticos nos poemas *Benteida* («soubes-o logo Neptuno em continente, / o qual dava mergulhos de contente» (C. II, [est. 46, v. 7-8]) e «onde o vinho se mostra quando a pinto, / nos dentes branco se nos beiços tinto» (C. I, [est. 18, v. 7-8])), *O Balão aos habitantes da Lua*, («Em vez de botes, navegar em botas!» (Prólogo, [v. 58]) e *A Monoclea* («[...] que inda cego sem socego» (C. I, est.19, v.2); «e applicando-lh’a ao olho com socego, / o grande rei, que é torto, deixa cego» (C. I, est.44, v.7-8).

³⁹¹ «Thalía vai chamar-lhe Omnipotente, /Erra lhe o nome, chama-lhe Impotente» (C. III, est.23, [v. 7-8])

CONCLUSÃO

A poesia herói-cômica (*mock-heroic poem* em inglês, *poesia épico-burlesca* em espanhol) constitui uma forma poética que utiliza a dicção grandiloquente e os traços formais da épica dita «séria» para falar sobre pessoas e aspectos triviais da sociedade coetânea do autor, provindo a sua comicidade, num primeiro momento, do inesperado contraste entre a forma elevada e o conteúdo baixo. As suas primeiras manifestações remontam à antiguidade grega sendo comumente considerados os poemas *Batrachomyomachia* e *Margites*, ambos atribuídos a Homero, como os precursores desta forma poética de cariz satírico.

De facto, que o germe desta forma poética tenha surgido na Grécia antiga parece algo inquestionável para estudiosos como Ulrich Broich mas o certo é que será necessário esperar muitos séculos até que estes poemas atinjam um grau de relativa autonomia genológica. Neste sentido, na sua obra de referência para o estudo da poesia herói-cômica, *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, Broich defende que os dois poemas gregos assumidos por todos como os primeiros poemas herói-cômicos da literatura universal – os anteriormente mencionados *Batrachomyomachia* e *Margites* – serviram para os autores vindouros de poesia herói-cômica não tanto como modelos a ser cegamente seguidos mas como mecanismos de legitimação do que viria a ser, séculos mais tarde, um género cujos preceitos não estavam rigidamente estabelecidos. É certo que muitos poetas posteriores criaram poemas heroicos que narram absurdas guerras entre animais nos que é inegável a influência da *Batrachomyomachia*³⁹² mas a poesia herói-cômica, tal e como a descrevemos neste trabalho de investigação, detém uma forte carga satírica, dada em parte pelo contexto sócio-político e cultural do Iluminismo, que não todas as

³⁹² A título de exemplo mencionamos alguns como *La Gatomaquia* do espanhol Lope de Vega ou a *Gaticanea, ou cruelíssima guerra entre os cães e os gatos, decidida em huma sanguinolenta batalha na grande Praça da Real Villa de Mafra* do português João Jorge de Carvalho. Para um estudo mais aprofundado da poesia épico-burlesca espanhola cuja trama narra combates entre diferentes espécies de animais consultar a obra *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII* de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel L. Luján Atienza (2014), na qual também se encontram editados criticamente alguns dos poemas mais famosos deste tipo em língua espanhola como *La Gatomiomaquia* de Ignacio de Luzán ou *La Perromachia* de Francisco Nieto Molina.

*zoomaquias*³⁹³ possuem, limitando-se, algumas delas, a ser apenas cultos jogos literários que visavam o entretenimento de leitores eruditos.

Assim, desde a sua origem na antiguidade clássica, tiveram de passar muitos séculos para que se constituísse a poesia herói-cômica tal e como a entendemos hoje: como uma forma poética na qual se unem o divertimento e a moralidade. Na verdade, esta forma poética atingiu o momento de maior codificação e auge na Europa do século XVIII estimulada pelo contexto artístico-cultural imperante na época, o neoclassicismo, que para além de propiciar a imitação dos clássicos literários greco-latinos tornou possível que um género paradigmático da antiguidade clássica, a épica, fosse considerado o mais elevado dentro do cânone genológico da poesia. Todos os autores reputados do neoclassicismo foram, obviamente, grandes conhecedores não só dos poemas épicos mais importantes da antiguidade clássica (como a *Ilíada*, a *Eneida* e a *Odisseia*) mas também de textos épicos mais modernos como, no caso concreto português, *Os Lusíadas* de Luís de Camões. A épica deteve um tão alto prestígio durante o período neoclássico que autores como Pope, para o caso inglês, escreveram novos poemas épicos com o intuito de narrar as glórias das personagens principais e atuais do país. (cf. BROICH, 2010: 5)

Mas o contexto social da Europa setecentista, no qual os valores ético-morais se começavam a desvirtuar, dificultava o uso e exercício do género épico, reservado desde sempre para a narração de importantes acções heroicas levadas a cabo por homens de elevada coragem e virtude moral³⁹⁴. Conscientes disto, alguns autores fizeram um movimento inverso e serviram-se da épica séria para falar sobre pessoas reais e narrar acontecimentos triviais da sua sociedade coetânea. (cf. BROICH, 2010: 4-5). Utilizaram a dicção épica, fazendo-o de forma elevada, pomposa e grandiloquente, conseguindo desta forma ridicularizar as personagens e os eventos narrados ao tornar, ainda mais notória, a pouca relevância dos acontecimentos relatados e o contraste entre os valores retratados na épica e os valores da sociedade coetânea. Eis aqui a poesia herói-cômica tal e como a entendemos actualmente.

³⁹³ Empregamos aqui o termo ‘zoomaquia’ acuñado por Bonilla Cerezo e Luján Atienza no seu estudo anteriormente mencionado (2014) para nos referirmos aos poemas cuja trama narra, de forma épica, guerras entre diferentes espécies de animais.

³⁹⁴ Recordamos como Debailly em *Poétique de la Satire* afirmava: «os tempos presentes de corrupção não são dignos de uma epopeia.» (cf. DEBAILLY, 2017: 25)

Assim, o estudo aprofundado da poesia herói-cômica defrontou-nos com uma forma poética híbrida, muito dependente da épica clássica a nível formal e da realidade a nível de conteúdo, e principalmente repleta de várias problemáticas intrínsecas sobre as quais este trabalho de investigação pretendeu projectar alguma luz. A primeira delas relaciona-se com a categorização deste género poético: Constitui um género em si mesmo ou uma paródia do género épico? A resposta a esta pergunta revelou-se significativa não tanto por nos ter conduzido a uma solução categórica e unanime como por nos ter permitido entender a elevada importância que a categorização dos géneros tinha para os autores neoclássicos.

Ao longo da nossa investigação encontrámos defensores para cada uma das opções anteriormente mencionadas e até de opções intermédias como é o caso do investigador Joaci Pereira Furtado que considera a poesia herói-cômica como um ‘subgénero’ conformado por dois géneros em simultâneo, o épico e o cómico (cf. FURTADO, 2015:357). Autores como Hodgart destacam o carácter satírico destes textos assumindo que estes poemas são uma «paródia de uma forma séria de literatura» (cf. HODGART, 1969: 23-24). Como formas paródicas das epopeias e poemas heróicos também são tidos por Mendonça Teles em *O Mito Camoniano* (cf. TELES, 2012: 110-111) e por Henrique de Campos Ferreira Lima que na sua obra, *As parodias na Literatura Portuguesa*, estabelece um elenco de textos que parodiam *Os Lusíadas* entre os quais se encontram vários poemas herói-cômicos (cf. LIMA, 1931: 29-42). Por outro lado, autores como Broich em *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem* referem-se à poesia herói-cômica como um género fundamentando-se na percepção que os próprios poetas neoclássicos tinham dela. Baseando-se, em Aristóteles os cultores desta forma poética assumiram a poesia herói-cômica como um género em si mesmo, e não como uma paródia ou um subgénero da épica séria. Isto só foi possível porque no capítulo IV da sua *Poética* o filósofo declarou que os poemas herói-cômicos – mais concretamente o poema *Margites* – constituíam um tipo de épica burlesca (*‘comic epic’*), paralelo à épica séria mas em nada inferior a ela: «‘as are the *Iliad* and *Odyssey* to our tragedies, so is the *Margites* to our comedies’» (ARISTOTELES, 1960:17 *apud* BROICH, 2010:6)

A este respeito pudemos concluir que, à diferença de alguns estudiosos deste variado *corpus* de poemas, sim havia consenso sobre a categorização desta forma poética entre os autores neoclássicos de poesia herói-cômica: a prática totalidade deles assumiram

a épica burlesca (*'comic epic'* nas palavras de Broich) – na qual se inclui a poesia heróico-cômica – como um género relativamente autónomo, não como uma paródia do género épico sério, facilitando assim a legitimação dos seus poemas ao fazerem deles, não meras paródias de um género importante, mas textos pertencentes a um género «elevado» defendido pelo próprio Aristóteles³⁹⁵.

Surge-nos aqui, de novo, o conceito de legitimação suscitando outra questão fundamental associada a esta forma poética: Porque era tão necessária a legitimação dos poemas heróico-cômicos setecentistas? Como foi dito anteriormente, a poesia heróico-cômica teve o seu germe na literatura grega clássica, mas o seu período de esplendor concentrou-se no século XVIII durante o neoclassicismo europeu. Inserida num movimento essencialmente prescritivo no que respeita à criação literária, a poesia heróico-cômica teve de enfrentar vários entraves para assumir uma posição elevada dentro da rígida categorização de géneros setecentista. Era uma forma poética de uso pouco frequente, nunca descrita em nenhuma *Poética*, e detentora de algumas características definitórias intrínsecas (como a contradição entre a forma e o conteúdo) que atentavam contra os preceitos neoclássicos de criação literária. Perante esta situação, os criadores deste género poético recorreram a autores clássicos greco-latinos procurando legitimar os aspectos da poesia heróico-cômica que não se ajustavam ao paradigma de criação neoclássica. Por este motivo: defenderam ser seguidores de um género alto ao qual Aristóteles deu o seu beneplácito; assumiram-se como sucessores da *Batrachomyomachia* e do *Margites* de Homero; acudiram a Virgílio e ao livro quarto das suas *Geórgicas* para justificar que qualquer tema trivial pode ser elevado sempre que se utilize a diction correcta.

Porém, a contradição entre a forma e o conteúdo não era a única característica da poesia heróico-cômica que entrava em conflito com as normas de criação neoclássica. Havia uma outra muito mais problemática: a sua estreita relação com a realidade. Contrariamente ao que acontece com a épica dita 'séria', na qual são narrados acontecimentos passados lendários, a poesia heróico-cômica narra sempre acontecimentos

³⁹⁵ «English neoclassicists were faithful adherents of Aristotle, and so it was fortunate that in his *Poetics* the great Greek philosopher had talked not only of the heroic epic but also- referring to the pseudo-Homeric *Margites*- of the comic epic, thereby sanctioning it with his blessing: 'as are the *Iliad* and *Odyssey* to our tragedies, so is the *Margites* to our comedies'. These all-important words became the commonplace of neoclassical poetics, and were for ever being quoted by Pope, Fielding, and others. This constant invocation of Aristotle denotes two convictions: first, that the comic epic is as legitimate through its antiquity as the heroic, serious epic, and secondly that it constitutes an independent form in itself» (BROICH, 2010: 6).

reais da sociedade coetânea ao autor. Desse contacto próximo com a realidade surgiram dois aspectos problemáticos com os quais esta forma poética teve de conviver ao longo de toda a sua vigência: o da menção a referentes reais e o da sua sobrevivência ao longo do tempo.

A alusão directa a lugares e sobretudo a pessoas estava – teoricamente – interdita na criação de literatura neoclássica³⁹⁶ especialmente se estes referentes eram mencionados com intuito ridicularizador ou satírico como verificámos que acontece na poesia herói-cômica. Para o contexto neoclássico inglês Broich recolhe alguns mecanismos utilizados pelos autores de poesia herói-cômica com o fim de resolver este problema, como a atribuição de nomes lendários ou fictícios às personagens dos textos ou avisos antecipatórios aos leitores de que o conteúdo dos poemas é ficcional (BROICH, 2010: 41-43). Pelo contrário, o estudo dos poemas herói-cômicos que constituem o *corpus* desta investigação revelou que, no contexto português setecentista, a menção a referentes reais não era minimamente evitada sendo inclusive um traço caracterizador desta forma poética em língua portuguesa.

Nos poemas *Agostinheida*, *Benteida*, *O Desertor*, *Hissope*, *Malhoada ou o Reino da Estupidez* as personagens são identificadas no corpo do texto pelos nomes, apelidos e/ou cognomes, sendo, por vezes, esta identificação, completada em notas de rodapé. Perante esta evidência não pudemos evitar questionar-nos sobre a poderosa razão que levou os autores portugueses de poesia herói-cômica a mencionar pessoas reais, atentando assim contra um dos preceitos de criação neoclássicos mais significantes: o decoro. São afinal os poemas herói-cômicos portugueses estudados meras diatribes eruditas *ad hominem*? Para dar resposta a esta pergunta devemos expor as conclusões a que chegámos relacionando este género poemático com o contexto cultural do Portugal do setecentos.

Por atingir a sua plenitude durante o século XVIII a poesia herói-cômica foi fiel reflexo não só das convenções literárias neoclassicistas vigentes na época mas também do movimento filosófico imperante nela, a Ilustração. A importância da razão, a crítica como instrumento para atingir o conhecimento, e, especialmente, a fé no progresso, foram alguns dos ideais ilustrados com os que comungavam os autores de poesia herói-cômica.

³⁹⁶ Recordamos que Luís António Verney, Luzán ou Moratín foram alguns dos teóricos neoclássicos que nos seus tratados e Poéticas condenaram as referências a pessoas particulares (cf. o capítulo desta investigação: «Sátira e axiologia moral no iluminismo português»).

A estes une-se o da crença na contribuição individual para a consecução da melhora da sociedade que explica que os escritores ilustrados de poesia herói-cómica - imiscuídos na corrente neoclássica, defensora da máxima Horaciana *utile et dulci* - acreditassem no poder da literatura para conseguir essa melhoria.

O estudo da sátira nos textos que constituem o *corpus* permitiu-nos pôr o foco nos potenciais alvos de crítica e burla da poesia herói-cómica chegando à conclusão de que, além de a inimigos pessoais, os poemas herói-cómicos setecentistas em língua portuguesa também satirizavam pessoas e acontecimentos triviais que se distanciavam dos valores ético-morais do contexto ilustrado ao qual pertenciam.

Assim, os autores deste género poemático utilizaram a sátira e a caricatura para escarnecer personagens³⁹⁷ com o intuito de as levar a uma mudança de comportamento - através do ridículo social- e de as transformar em exemplos do que não se deve ser ou fazer.

A análise dos poemas do *corpus* revelou que o retrato caricatural é um dos mecanismos de caricatura mais utilizado para desprestigiar o que explica que em poemas como *Agostinheida*, *Benteida*, *O Desertor ou Malhoadada*, os autores descrevem os protagonistas e outras personagens de forma caricatural e grotesca com o único fim de os ridicularizar e provocar o riso corrosivo do leitor.

Os mesmos efeitos pretendem os poetas de poesia herói-cómica em língua portuguesa quando, fazendo uso da caricatura cómica, ridicularizam as personagens mostrando-as em situações patéticas e cómicas. Este recurso está presente na prática totalidade dos poemas herói-cómicos estudados como a *Agostinheida*, *Benteida*, *O Destertor*, *O Foguetário*, *O Hissope*, *Malhoadada* e *Os Toiros*, nos quais os autores nos mostram as personagens em situações ridículas e comprometidas como quedas, bebedeiras, fugas cobardes, agressões e actos escatológicos ou sexuais.

Se a ridicularização das personagens nestes poemas se limitasse a provocar comicidade a teoria da diatribe *ad hominem* poderia ser plausível, mas a análise dos textos confirmou-nos que além do objectivo cómico, a ridicularização das personagens tinha, como suspeitávamos, um inquestionável fim satírico relacionado com a manutenção de

³⁹⁷ O estudo dos mecanismos de descrição caricaturesca presentes nos poemas herói-cómicos seleccionados revelou-se prolífero na medida em que as comparações animalizadoras, os epítetos paródicos, as alusões e escatologia da anatomia humana, as antíteses, as silepses e analepses e as paronomásias estão presentes na grande maioria dos poemas estudados (com a excepção do poema *A Monoclea*) ao serviço da caricatura e, portanto, da ridicularização das personagens.

valores ético- morais da sociedade setecentista que impede que estes textos sejam considerados meras diatribes fruto de ódios e vinganças pessoais.

A partir desta investigação pudemos chegar à conclusão de que a comicidade resultante da vertente puramente cômica presente nos poemas herói-cômicos setecentistas estudados é atemporal, não assim a resultante da vertente satírica mais concreta e temporária por recair na crítica de vícios e comportamentos contrários aos valores morais e/ ou éticos específicos do Portugal do setecentos.

A gula, a luxúria, a preguiça, a cobiça e a vaidade do clero foram alguns dos valores criticados por Cruz e Silva em *O Hissope*, junto com outros aspectos sociais já não tão relacionados com a moralidade como a superstição, a escolástica e as precedências. Por sua vez, a crueldade contra os animais é condenada em *Os Toiros*. A fuga aos comportamentos normativos da sociedade também encontra a sua crítica na poesia herói-cômica em poemas como *Foguetário* e *Benteida* nos quais as personagens principais são ridicularizadas por ter conductas diferentes às que se esperavam deles: fazer um espectáculo de fogos de artifício e vestir-se de mulher, respectivamente. Inclusive a estupidez e a má literatura são condenadas nestes poemas: a primeira, nos poemas *O Reino da Estupidez* e *O Desertor*; a segunda através das personagens da *Malhoadada* e da *Agostinheida* (na qual o protagonista é brutalmente ridicularizado, entre outras coisas, por afirmar ser melhor do que Camões em pleno contexto neoclassicista). Assim, que poemas como *Agostinheida*, *Benteida* ou *Malhoadada* sejam diatribes pessoais é algo indiscutível, como também o é o facto de serem mecanismos literários de regulamentação social graças à sua vertente satírica. Em *Poétique de la Satire* Debailly, declara que no contexto francês grande parte dos autores satíricos trabalhavam em cargos relacionados com a magistratura o que explicava que através dos seus escritos pretendessem também «julgar» [e inclusive, castigar] a sociedade com a intenção de a melhorar. (cf. DEBAILLY, 2017: 29)³⁹⁸. O mesmo aconteceu no contexto setecentista português no qual os autores dos poemas herói-cômicos, auto-assumindo o dever de melhorar a sociedade, julgaram e castigaram os vícios criticando satiricamente às pessoas que os exerciam, fazendo dos seus poemas instrumentos de manutenção da ordem social.

³⁹⁸ Alguns dos autores dos poemas herói-cômicos do *corpus*, mais concretamente: António Dinis da Cruz e Silva, Manuel Ignácio da Silva Alvarenga, Pedro de Azevedo Tojal e Anacleto da Silva Morais, exerciam profissões relacionadas com a magistratura e a jurisprudência.

Podemos concluir então que o estudo da caricatura e da sátira nos poemas heróico-cômicos setecentistas em língua portuguesa que constituem o *corpus* desta investigação nos revelou a complexidade de um género que bebe de dicotomias muitas vezes contraditórias entre si: a épica e a realidade coetânea, o ideal e o real, a diatribe pessoal e o texto moralista. A caricaturização de personagens com o objectivo de ridicularizar está presente na quase totalidade dos poemas estudados, como também o estão mecanismos satíricos – entre eles a caricatura satírica – que procuravam criticar aspectos concretos da sociedade do setecentos.

Como em todo trabalho de investigação deparámo-nos com vários escolhos, dos quais queremos deixar constância, com vistas a que possam ser solucionados num futuro. O principal deles, surgiu logo no início da investigação e está relacionado com a constituição do *corpus* da tese. A localização e o acesso aos textos que constituem o *corpus* desta investigação resultou dificultosa tanto pela dispersão destes (por diversas bibliotecas e arquivos do país) como pelo difícil acesso devido a estarem alguns dos poemas em difíceis condições de conservação. Perante esta situação chegámos a uma conclusão clara: consideramos indispensável a criação de um repositório digital que catalogue, agrupe e digitalize todos os poemas heróico-cômicos em língua portuguesa de que se tenha conhecimento com o fim de facilitar o acesso a estes com vistas a potenciar o estudo e a investigação da poesia heróico-cômica. Além da criação de um arquivo digital achamos indispensável o incremento de investigações sobre a poesia heróico-cômica em língua portuguesa que permitam os investigadores luso-brasileiros fugir da dependência dos modelos teóricos literários ingleses quando se trata de estudar este género poético.

Também consideramos muito necessária a produção de mais estudos sobre a influência de *Os Lusíadas* na poesia heróico-cômica em língua portuguesa e de mais estudos comparativos entre este género poético e a de outros países- com o fim de encontrar diferenças, similitudes e influências- e a realização de edições críticas dos poemas heróico-cômicos de maior valor literário para que estes possam chegar mais facilmente aos investigadores e ao grande público.

Com a realização deste trabalho de investigação esperamos ter cumprido o nosso humilde objectivo de contribuir com novos conhecimentos a esta área da poesia luso-brasileira tão pouco estudada. Resta-nos apenas aguardar por futuras investigações sobre outros poemas heróico-cômicos setecentistas em língua portuguesa que nos permitam

verificar se podemos generalizar as conclusões obtidas neste trabalho ao resto da poesia deste género.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva, *O Desertor. Poema herói-cômico*, ed. Ronald Polito, Campinas, São Paulo, Editora Unicamp, 2003.
- CARVALHO, António Joaquim de, *Os Toiros. Poema heroe-comico*, Lisboa, Impressão de João Nunes Esteves, 1825.
- COSTA, José Daniel Rodrigues da, *O Balão aos habitantes da Lua*, ed. Alberto Pimenta, São Paulo, Edições 70, 1978.
- CRUZ E SILVA, António Dinis da, *O Hissope. Poema Herói-Cómico*, eds. Ana María García Martín e Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus, 2006.
- FRANCO, Francisco de Melo, *O Reino da Estupidez e a Reforma Pombalina*, ed. Luís de Albuquerque, Coimbra, Atlântida, 1975.
- LIMA, Alexandre António de, *Benteida. Poema heroi-cómico em 3 cantos*, Barcelos, Typographia da Aurora do Cávado, 1876.
- MONIZ, Nuno Álvares Pereira de, *Agostinheida. Poema heroe-comico em 9 cantos*, Barcelos, Typographia da Aurora do Cávado, 1876.
- MORAES, Anacleto da Silva, *Malhoada. Poema heroi-cómico em 5 cantos*, Barcelos, Typographia da Aurora do Cávado, 1894.
- SANTA CATARINA, Simão António de, *A Monoclea. Poema*, Barcelos, Typographia da Aurora do Cávado, 1894.
- TOJAL, Pedro de Azevedo, *Foguetario. Poema herói-cómico*, Coimbra, França Amado, 1904.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ABREU, Maria Fernanda de, «Portugal, siglo XVIII: Luces, doctrinas, métodos», in Aurora Egido e José Enrique Laplana, eds., *La Luz de la Razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución ‘Fernando el Católico’/C.S.I.C., 2010, págs. 205-215.

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 2001
- ÁLAMO FELICES, Francisco, «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol.15, 2006, págs. 189-214.
- AUGUSTO, Sara, «A versão portuguesa do *Diabo Coixo*: Da sátira ao moralismo», *Revista de Estudos Literários*, vol. 7, 2017, págs. 127-143.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1997.
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinus; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728.
- BOILEAU, Nicolas, *A Arte Poética*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979
- BONILLA CEREZO, Rafael e Ángel L. Luján Atienza, *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato, «Ilustración, Neoclasicismo y Prerromanticismo», in *Historia de la Literatura Portuguesa* (Eds. José Luis Gavilanes e António Apolinário), Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, págs. 337-380.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato, «Não há Utopias Portuguesas?», *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 1, 2004. [Consultado em linha: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8637/2/artigo10421.pdf>]
- BORRALHO, Maria Luísa, «Um estudo morfológico da Utopia n' *O Balão aos habitantes da Lua*», in AA. VV., *Por Prisão o Infinito. Actas do Colóquio*, Porto, FLUP, 2011.
- BRAGA, Teófilo, «Sobre a poesia herói-cômica», *O Civilizador. Jornal de Literatura, Sciencias e Bellas-Artes*, Porto, Typographia de Manoel José Pereira, 1861, págs. 124-125.
- BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*. (Vol.4), Vila da Maia, Imprensa Nacional- Casa da Moeda e Secretaria Nacional de Educação e Cultura da Região Autónoma dos Açores, 1984.

- BROICH, Ulrich, *The Eighteenth-century Mock-Heroic Poem*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto Camões, 1992
- CARVALHO, Flávio Rey de, *Um Iluminismo Português? A Reforma da Universidade de Coimbra de 1772*, Brasília, 2007.
- CASTELO-BRANCO, Fernando, «O significado cultural das Academias de Lisboa no século XVIII», in *Portugaliae Historica. Revista de história e de cultura portuguesas*, vol. 1, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Instituto Histórico Infante Dom Henrique, 1973, págs. 175-201.
- CEIA, Carlos, «Antanáclase», *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/antanaclase/> >, consultado em 03-12-2020.
- CEIA, Carlos, «Diáfora», *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/diafora/> >, consultado em 03-12-2020.
- COELHO, Jacinto Prado, *Dicionário das Literaturas portuguesa, Galega e Brasileira*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1960
- COLOMB, Gregory G., *Designs on Truth. The Poetics of the Augustan Mock-Epic*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- DEBAILLY, Pascal, «La Poétique de la Satire», *Revista de Estudos Literários*, vol. 7, 2017, págs. 17- 36.
- ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, Isabel, «Acerca del vocabulario español de la animalización humana», in AA. VV., *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, vol.15, 2003. [Consultado em linha: <http://webs.ucm.es/info/circulo/no15/echevarri.htm>].
- ELLIOTT, Robert C., «Satire», *Encyclopedia Britannica*, 2021, <<https://www.britannica.com/art/satire>>, consultado em 03/09/2021
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, Curitiba, Positivo, 2004
- FERRO, Manuel, «*The Gaticanea (Cattydoggy-machia)*, by João Jorge de Carvalho, a Portuguese Mock-heroic Narrative Poem of the 18th century: Between

- Intertextuality, Pastiche and Parody*», ATINER's Conference Paper Series, 2013, págs. 5-11.
- FERRO, Manuel, «A utopia sob o signo do poema herói-cômico: *O balão aos habitantes da Lua* (1819), de José Daniel Rodrigues da Costa, entre paródia e crítica social», *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol.11, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, págs. 303-333.
- FONSECA, Rui Carlos, «Implicações Paródicas do Poema Herói-Cômico: a Batracomiomaquia e a inversão do épico, *O Hissope* e a crítica anticlerical», in Vanda Anastácio e Inês Ornellas de Castro, coord., *Géneros Literários. Continuidades e Rupturas da Antiguidade aos Nossos Dias*, Lisboa, CEC, 2010, pág. 83-100.
- FONSECA, Rui Carlos, «A poesia herói-cômica e a memória de bagatelas: a celebração épica de trivialidades n' *O Hissope* de Cruz e Silva», in José Pedro Serra, ed., *Memória e Sabedoria*, V. N. Famalicão, Húmus, 2011, págs. 533-544.
- FONSECA, Rui Carlos, «Heróis animalizados e animais heroificados: Homero entre a tradição épica e o ciclo das antigas epopeias animais», in *Bestiaris i Metamorfosis a les Literatures Clàssiques i la seua Tradició*, Amsterdam, 2015, págs. 3-22.
- FURTADO, Joaci Pereira, «Como Dido e Eneias: protocolos de leitura do poema herói-cômico», *Dimensões*, vol. 34, 2015, págs. 356-379.
- GAMA FUERTES, María de los Ángeles, *Biología I - Un Enfoque Constructivista*, vol. 1. México, Pearson Educación, 2007.
- GARCIA MARTIN, Ana María, «Um estilo grandíloco e corrente: *Os Lusíadas* e *O Hissope*», *Revista Camoniana*, vol.15, São Paulo, EDUSC, 2004a, págs. 181-218.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María, «*O Hissope* de nove cantos: Uma versão pouco conhecida do poema heróico-cômico», *Revista Elvas/Caia*, vol. 2, Elvas, Edições Colibri, 2004b, págs. 15-52.
- GOMBRICH, E.H. e Ernst Kris, «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, vol.17, 1938, págs. 319-342.
- GOULBOURNE, Russell, «Satire in Seventeenth- and Eighteenth- century France», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern*, Blackwell Publishing, 2007, págs. 139-160.

- GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. [Consultado em linha: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-ingenio-tratado-de-la-agudeza--0/>].
- GRIFFIN, Dustin, «Dryden and Restoration Satire», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern*, Blackwell Publishing, 2007, págs. 176-195.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.
- HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1962.
- HODGART, Matthew, *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOMERO, *Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003.
- HOMERO, *Iliada*, Lisboa, Cotovia, 2005.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, Madrid, Cátedra, 2010.
- HOUAISS, António, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001
- JÚNIOR, João Adalberto Campato, «Paronomásia», *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paronomasia/> >, consultado em 06-10-2020.
- JUNIOR, Eduardo Teixeira de Carvalho, *Verney e a questão do Iluminismo em Portugal*, Curitiba, 2005.
- KEANE, Catherine, «Defining the Art of Blame: Classical Satire», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern*, Blackwell Publishing, 2007, págs. 31-51.
- LERNER, Lía Schwartz, «El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 11, 1973, págs. 149-175.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *As paródias na literatura portuguesa. Ensaio bibliográfico*, Lisboa, Solução Editora, 1931.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MARIANO, Maria do Rosário Neto, «Metamorfoses do risível na sátira contemporânea. Registos satíricos e implícitos axiológicos em textos ficcionais de Gonçalo M. Tavares», *Revista de Estudos Literários*, vol. 7, 2017, págs. 215-238.

- MARNOTO, Rita, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IV, *Neoclassicismo e Pré-Romantismo*, Lisboa, Verbo, 2010.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Ramiro, «Reflexiones en torno al léxico animal en francés y en español», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 28, 2005, págs. 213-228.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique, *Retórica y Agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Rocío, *Animalizar y mecanizar: dos formas de deshumanización*, Granada, Universidad de Granada, 2013.
- MATIAS, Elze M. H. Vonk, «A academia dos Generosos. Uma Academia ou uma sequência de Academias?», *Revista da Biblioteca Nacional Lisboa*, vol. 2, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982, págs. 223-241.
- MELO, Samuel e Cilaine Cunha, «Literatura e filosofia no século XVIII: o poema narrativo herói-cômico» in *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, Rio de Janeiro, Dialogarts, 2016, pág. 2775-2786 [Consultado em linha: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf].
- MONTEIRO, Ofélia de Paiva, «Sobre uma versão desconhecida de O Reino da Estupidez», *Revista de História das Ideias*, vol.4, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1982.
- NASCIMENTO, João Cabral do, *Poemas Narrativos Portugueses. Comentários, enumerações e excertos*. Lisboa, Editorial Minerva, 1949.
- NOGUEIRA, Carlos, «As teorias barroca e neoclássica da sátira em Portugal», *Hispania*, vol. 102, nº2, 2019, págs. 203-215.
- NUNES, Rossana Agostinho, «Satirical poetry and religious criticism in Portugal in the late eighteenth century», *E-Journal of Portuguese History*, vol.14, n º2, 2016. [Consultado em linha: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5960847>].
- PALMA-FERREIRA, João, *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Nacional, 1982.
- PARKER, Blanford, «Modes of Mockery: The Significance of Mock-poetic forms in the enlightenment», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern*, Blackwell Publishing, 2007, págs. 495-509.

- PARRY, Milman, *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, New York, Oxford University Press, 1987
- PAULSON, Ronald, «Pictorial Satire: From Emblem to Expression», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern* (Ed. Rubén Quintero), Blackwell Publishing, 2007, págs. 293-324.
- PELÁEZ MALAGÓN, José Enrique, «Historia de la caricatura», *Clío: History and History Teaching*, vol. 27, 2002. [Consultado em linha: <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>].
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Fórmulas e epítetos na linguagem homérica», *Alfa*, vol. 28, 1984, págs. 1-9.
- PIMENTEL, Alberto, *Poemas Herói- Cômicos Portugueses (Verbêtes e Apostilas)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1922.
- QUINTERO, Rubén, «Introduction: Understanding Satire», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern* (Ed. Rubén Quintero), Blackwell Publishing, 2007, págs. 1-11.
- RABB, Melinda Alliker, «The Secret of Satire», in Rubén Quintero, *A companion to satire: Ancient and modern*, Blackwell Publishing, 2007, págs. 568-584.
- RIBEIRO, António Sousa, «Da escrita antropofágica. Teorias e práticas da sátira moderna», *Revista de Estudos Literários*, vol. 7, 2017, págs. 49-69.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio, *Arcádia: Tradição e Mudança*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- SALES, José Batista de, «*O Almada*, de Machado de Assis: Leitura e Crítica: O poema narrativo: épico, heróico e cômico», in AA. VV., *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, 2011 [Consultado em linha: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0757-1.pdf>]
- SANTOS, Clarinda Maria Rocha dos, *O Académico Ambicioso: D. António Álvares da Cunha e o aparecimento das academias em Portugal*, Faculdade de Letras do Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, 2012.
- SANZ MARTÍN, Blanca Elena, «Las Metáforas Zoomorfas desde el punto de Vista Cognitivo», *Íkala. Revista de lenguaje y cultura*, vol. 20, nº 3, 2015, págs. 361-383.

- SARAIVA, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2008.
- SARIGÜL, Baran, *The significance of Caricature in visual communication*, Izmir, Izmir University of Economics, 2009. [Consultado em linha: <https://docplayer.net/38855961-The-significance-of-caricature-in-visual-communication.html>].
- SHERRY, James, «Four modes of caricature: reflections upon a Genre», *Bulletin of Research in the Humanities*, 1987, págs. 29-62 [Consultado em linha: <https://jimsherry.com/caricature.pdf>].
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. 3, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. 4, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. 6, Lisboa, Imprensa Nacional, 1862.
- TELES, Gilberto Mendonça, *O mito camoniano*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2012.
- UZCANGA MEINECKE, Francisco, «Ideas de la sátira en el siglo XVIII: hacia una nueva función en el marco de la ideología ilustrada», *Revista de literatura*, vol. 63, nº 126, 2001, págs. 425-459.
- VENTURO, David, «The Satiric Character Sketch», in Rubén Quintero, ed., *A companion to satire: Ancient and modern*, Blackwell Publishing, 2007, págs. 550-567.
- VERNEY, Luís António, *Verdadeiro método de estudar*, vol. II, *Estudos literários*, Lisboa, Sá da Costa, 1950.
- WEINBROT, Howard D., *Eighteenth-century satire. Essays on text and context from Dryden to Peter Pindar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- WRIGHT, Thomas, *A History of Caricature & Grottesque in Literature and Art*, Londres, Virtue, 1865.